



HAL
open science

Le contemporain sous fiction : le résidu comme humour inerte dans la création contemporaine

Amélie Boulin

► **To cite this version:**

Amélie Boulin. Le contemporain sous fiction : le résidu comme humour inerte dans la création contemporaine. Art et histoire de l'art. 2023. dumas-04327693

HAL Id: dumas-04327693

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04327693>

Submitted on 6 Dec 2023

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.

LE CONTEMPORAIN SOUS FICTION

Le résidu comme humour inerte dans la création contemporaine

AMÉLIE BOULIN

SOUS LA DIRECTION DE MONSIEUR BENJAMIN-KOUADIO BROU

Le Contemporain sous fiction

Le résidu comme humour inerte dans la création contemporaine

Amélie Boulin

Sous la direction de Monsieur Benjamin-Kouadio Brou



Mémoire de Master 2 Recherche et Création contemporaine

Juin 2023

Ecole des Arts de la Sorbonne

Université Paris Panthéon-Sorbonne

Le Contemporain sous fiction

Le résidu comme humour inerte dans la création contemporaine

Amélie Boulin

Sous la direction de Monsieur Benjamin-Kouadio Brou

Remerciements

Je tiens à remercier ici les personnes qui ont permis l'achèvement de ce mémoire de recherche, à quelques degrés que cela puisse être.

Je remercie Monsieur Brou, dont l'indéfectible soutien et la perspicacité m'ont éclairés tout au long de cette année.

Dominique Blais, Benjamin Sabatier, Véronique Verstraete, Lydie Delahaye et Estèla Alliaud et tout le corps enseignant de Saint-Charles.

Valentin Blanchet, Tamara Nathhorst, Yanis Merak, Thibault Boube et Pierre Duval pour les échanges constructifs et leur aide à toute épreuve.

Ma famille.

Toute l'équipe du Crous et de l'accueil qui participent de la vie de notre faculté. Merci à eux.

Résumé

FR

Le geste artistique actuel ne cesse d'user du recyclage. Cette action dite écologique révèle en réalité une tentative désespérée pour contrer le mouvement entropique auquel est confrontée notre société citadine, étouffée de sa propre production et consommation. Elle évacue tant bien que mal le résidu, une matière première qui, lors de sa conversion en œuvre, dévoile un humour absurde contenu en puissance, au degré zéro de l'inertie comme le médium qui le compose. Cette absurdité prend place dans une mythologie inventée de toute pièce dont le langage sémantique, obscur car inconnu, engendre une attitude de découverte chez le spectateur qui devient l'élément moteur de l'excavation du mythe. Ce dernier, s'il résiste en premier lieu, expose par la suite l'ensemble de sa machinerie, et le visiteur de se rendre compte que cette absurdité initiale n'est autre que le premier degré de notre réalité présente, toujours en mouvement.

EN

The recycling act has become a habit in contemporary art. Named ecological, this action reveals in fact a desperate way to block the entropic downward spiral our society is exposed to. Our productivism and consumerism produce a residue, a raw material. His conversion in the art field allows him to unveil an absurd humor in his deepest part. This absurd level of inertia is used to build up the myth thanks to an unintelligible semantic field inspired by contemporary signage systems. By unraveling the myth, the spectator finds the engine room of this fictional story and is brought to the following conclusion : our first layer of reality, always in motion, belongs to nonsense.

Mots-clés

Absurde

Entropie

Résidu

Citadin

Mythologie

Inertie

Keywords

Absurd

Entropy

Residue

City-dweller

Mythology

Inertia

Introduction

Dans une société productiviste aseptisée de tout mystère qui diffuse constamment l'information de sa fin prochaine, tant sur le plan politique qu'écologique, il est raisonnable de se demander comment celle-ci prendra forme.

Dans quelle mesure le résidu participe-t-il de la construction d'une absurdité citadine ?

L'état de recherche fait appel à plusieurs auteurs. La naissance de l'art est un sujet fondamental (Bataille Georges et Surya Michel, *Lascaux ou La naissance de l'art*, Strasbourg, l'Atelier contemporain, coll.« Studiolo », 2021) qui permet d'en comprendre la construction, et donc de reproduire artificiellement le schéma étayé. Pour ce qui est de la temporalité, elle semble devenir toujours plus floue, mélange hétérogène d'un fond de passé dans une vaste soupe de présent saupoudré de futur en puissance (Bourriaud Nicolas, *Hétérochronies*, Zurich Dijon, JRP-Ringier les Presses du réel, coll.« Formes et trajets », 2018). Les temps se confondent, permettant des incursions anachroniques dans le contemporain, terme largement usité mais obscure à plus d'un titre. De là une forme de mythologie naît. Elle est au fondement de notre société de paroles. Son étude révèle qu'elle n'a jamais tout à fait disparu (Alain et Bénézé Georges, *Les arts et les dieux*, Paris, Gallimard, coll.« Bibliothèque de la Pléiade », n° 129, 1989). Il ne tient qu'à l'artiste, figure démiurgique, de la récupérer et de la tordre pour la convertir en matière.

La pratique d'une mythologie du résidu extrapole l'absurdité contenue en puissance dans notre réalité, jusqu'à atteindre la fiction absurde qui vient ériger des hypothèses caduques là où rien ne semble pouvoir émerger.

Cette étude sera menée de front en combinant les statuts d'artiste et d'anthropologue / archéologue. En accord avec la théorie de Tim Ingold qui comprend l'artiste comme l'anthropologue des sociétés contemporaines, j'associe attitude scientifique et artistique pour mener à bien ma recherche. «Celui qui connaît le mieux la réalité du monde n'est nul autre que celui qui - à la suite de ses ancêtres - a passé sa vie à l'observer et à y évoluer¹.» Ainsi défini, l'anthropologue est «celui qui étudie avec celles et ceux qui forment l'objet de son étude. Et il étudie avec eux dans l'espoir d'apprendre d'eux².» Par conséquent, la figure de

¹ Tim Ingold, Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa, *Faire: anthropologie, archéologie, art et architecture*, Bellevaux, Dehors, 2017, 22 p.

² *Ibidem*

l'artiste, à la fois membre d'une société et marginalisée par elle, semble toute indiquée pour en faire l'examen critique et objectif.

J'associe à cette attitude anthropologique la méthode de recherche propre aux arts plastiques. Celle-ci se distingue par l'articulation entre pratique et théorie. Le faire a une prépondérance dans la recherche en arts plastiques et la théorie ne se pratique qu'à partir de la production plastique autour de laquelle viennent s'organiser concepts et références de l'art contemporain, moderne et de l'histoire de l'art.

En quête d'une pensée complexe héritée d'Edgar Morin, il s'agit également d'établir des interconnexions entre les domaines par des boucles dialogiques. Cette transdisciplinarité est au service d'un enrichissement de la recherche par le décentrement. De cette pensée complexe nous retiendrons trois approches : critique, créative et responsable.

Nous verrons donc dans quelle mesure le résidu participe de la construction d'une absurdité citadine en analysant tout d'abord la surproduction du présent. Une définition du résidu comme usagé de la société de consommation sera proposée après étude du contexte spatio-temporel de l'environnement citadin et du rapport qu'en ont les Hommes. De cette vénération rationnelle, nous arriverons à la conversion du résidu comme support fictionnel d'une croyance métaphysique. Cette seconde partie traitera de l'épaisseur mythologique comme d'une stratification de matières. L'œuvre résiduelle s'exprime dans un chamanisme de cuisine qui côtoie l'esthétique de l'imaginaire collectif. Cependant toute mythologie n'implique pas la croyance. Dans la troisième partie de cette étude, le rire absurde et destructeur invite à l'effort de l'excavation / explication qu'impose cette épaisseur ésotérique. Les rouages de la machine révélés et l'authenticité de la démarche artistique sont au service d'un regard critique qui souligne le paradoxe de la ruine fertile.

SOMMAIRE

Résumé.....	1
Mots-clés.....	2
Introduction.....	3
I. Surproduire le présent	
a) Humpty Dumpty (Où) - De la Nature à la Ville.....	6
b) Ecologie de l'urbain (Quand).....	13
c) Nature résidu (Combien).....	20
II. Chamanisme de cuisine	
a) Transmuer l'ordinaire (Quoi).....	30
b) L'artiste alchimiste (Qui).....	37
c) La résistance métaphysique (Comment).....	43
III. Excaver le mythe	
a) Deus ex machina.....	49
b) Philofiction	
1. Le rire absurde.....	54
2. La ruine fertile.....	59
Conclusion.....	63
Bibliographie.....	64
Table des illustrations.....	73
Index.....	121
Annexe.....	125

I. Surproduire le présent

a) Humpty Dumpty (Où) - De la Nature à la Ville

La salle, obscure, accueille en son centre un îlot de clarté. La lumière est généralement synonyme de vie. Il n'est jamais bon de faire des généralités. Ici, pareil aux boîtes entomologiques, la lumière exhibe, avec crudité, les restes de la terre. Suspendues au-dessus du sol par une ficelle blanche de cuisine, un bouquet de racines décomposées et tortueuses pèse doucement dans l'espace. La composition est à taille humaine. Un projecteur éclaire par le dessous l'installation et des morceaux d'écorce sont répandus autour de lui. Les ombres projetées dessinent sur les murs et le plafond environnant des marbrures.

Intrigant spectacle que *Racines* (ill.01). Le spectateur hésite : est-ce un rite chamanique bricolé ou bien la conservation à tout prix d'un reliquat de nature ? Comme les fleurs séchées, les racines de sapin décrépites par leur séjour prolongé sous terre après extraction de l'arbre, sont suspendues dans l'effort d'extraire l'humidité avant pourrissement. Peine perdue. Dans l'œuvre *Racines* réside une forme d'attente. Vont-elles se conserver, décrépiter plus encore ou bien brûler par la lumière chaude qui monte par le bas ? A l'image des objets devenus artefacts par leur mise sous verre au musée, les racines extirpées de la terre sont un prélèvement représentatif d'une société dont la destinée - incertaine - est ici en statu quo. Réseau plus atrophié que trophique, ces racines, en tant qu'éléments végétaux naturels censées donner la vie, font piètre figure si on les observe d'un point de vue écologique. Plus rien n'en découle, et elles parviennent difficilement à se conserver elles-mêmes. Critique d'une société en faillite, elles entament, par la mise en scène dont elles font l'objet, le début d'une fiction dont les aboutissants ne sont pas encore déterminés. Elles introduisent par là même une nouvelle peur, inhérente à notre époque : la solastalgie. Cette détresse psychologique face à la destruction de l'habitat comme refuge s'étend aujourd'hui à une angoisse du changement climatique. L'ironie de la chose étant que les Hommes mutilent d'eux-même cette Nature qu'ils déplorent.

La Nature, la vraie. On se l'imagine verdoyante, luxuriante, foisonnante. La Nature, la vraie, est d'une concentration biotique inouïe et exemptée du passage des Hommes. Enfin, la Nature, la VRAIE, est sauvage. Seulement voilà : ratiboisée et bien taillée, il n'est plus une parcelle de ce que nous appelons encore Nature pour définir un espace sauvage et indemne de contrôle humain. Amélie Labourdette le rappelle lorsqu'elle expose à la Galerie Michel

Journiac³ ce constat édifiant : il ne reste plus une seule forêt originelle (fig. A). Toutes ne sont que le pur produit de l'action humaine. Les premiers arbres, connus sous le nom d'Archaeopteris, datent du Dévonien, autrement dit, d'il y a 350 millions d'années. Il semble donc logique que par voie de sélection naturelle, ils disparurent avec le temps. Mais il n'est dorénavant plus une seule forêt qui n'ait été réhabilitée, et ce, jusque dans les montagnes - espaces relativement hostiles - où même les conifères sont replantés de main d'Homme selon un schéma strict pour prévenir les risques d'avalanches. Pâles figures que ces arrangements décoratifs et quadrillés à côté de la prestance de leurs ancêtres. Et dans l'exposition se côtoient, en face à face, photographies de fossiles des forêts primaires et photographies de celles encore contemporaines⁴; plantées, adaptées et abandonnées à l'idée de ce que l'on s'imagine indomptée. La technique d'impression toute particulière qu'est la piézographie⁵ permet ce rendu poudreux et visuellement volatile du tirage. Cela n'est pas sans rappeler des causes de disparition possibles desdites forêts, entre autres incendies et bois de chauffage. De cette esthétique émerge une fragilité en accord avec la nature sensible de ces écosystèmes végétaux sans grande défense face à notre action humaine de tout temps destructrice comme nous le verrons ci-après. La mise en perspective de ces fossiles et des forêts de Fontainebleau établit un dialogue entre ces deux entités, avec le spectateur au centre. S'agit-il de portraits prémonitoires qui figurent sur le mur opposé ? Ces forêts finiront-elles aussi en négatif sur des fragments de sédiments ? Quel est notre rôle au centre de cet espace latent ? L'artiste n'apporte aucune réponse, nous laissant le soin de constater par-nous même l'état des possibles, à l'image de *Racines* où le spectateur est libre de faire des hypothèses. Force est de constater que nous sommes en retard sur la réalité. La *Prélude to the Collapse of the North Atlantic* de Brandon Ballengée⁶ (fig. B) révèle des trouées vides et transparentes dans un réseau trophique normalement interconnecté. Cent cinquante bocaux assemblés en une pyramide spectaculaire figurent une partie de la chaîne alimentaire maritime, dont le spectateur est le maillon final. Les espèces prises dans le formol côtoient des contenants laissés vides ici et là pour celles disparues ou en voie de l'être. Le dispositif est efficace : le

³ Amélie Labourdette, *Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres*, 09 Novembre 2022 - 09 Décembre 2022, Galerie Michel Journiac, Paris (fig. A).

⁴ Les forêts photographiées sont majoritairement celles de Fontainebleau.

⁵ Technique d'impression encore peu répandue, elle consiste en un mélange d'encre et de pigment de charbon. Ce dispositif permet d'étendre le spectre des gris sur sept niveaux d'intensité, à défaut des trois habituels.

⁶ Brandon Ballengée, *Prélude to the Collapse of the North Atlantic*, 2013, installation (bocaux en verre, faune aquatique, formol), dimensions variables, Domaine de Chamarande (fig. B).

L'œuvre fut présentée au Domaine de Chamarande lors de la rétrospective *Augure d'innocence* en 2013. Elle est inspirée par le travail *Deepwater Horizon* initié à partir de la marée noire qui avait eu lieu dans le Golf du Mexique en 2010.

vide est criant, et on ne peut l'ignorer, quand bien même nous serions ignorants sur le sujet des réseaux trophiques. Soulignons que seuls 5% de la biodiversité maritime est représentée ici. Une telle quantité de manques dans une si petite proportion ne peut qu'alarmer. D'autant que les poissons et crustacés fraîchement cueillis et conservés sont un contrepoint saisissant quand ils siègent à côté d'un récipient inhabité. Leur tour viendra-t-il prochainement ?

A rebours de cette fatalité, d'autres artistes luttent pour ressusciter des espaces de nature originelle. La démarche, si elle fait rêver, reste utopique. Alan Sonfist appelle ainsi « nature vierge » la réserve qu'il crée au centre d'une forêt⁷. Entouré de graviers et d'une clôture, cette zone définit d'après la physionomie d'un faucon pèlerin est plantée de multiples espèces végétales qui étaient présentes autrefois sur ce territoire, à l'instar du volatile qui lui donne sa forme. *Monument au faucon perdu* (fig. C) est ainsi un hommage à cette faune et cette flore disparues. Toutefois, pour un travail qui souhaite préserver un morceau de nature, nous faisons face à plusieurs incohérences. D'une part, l'artiste fait un choix de quelque 350 plantes différentes, qui situe la réfection à un stade défini d'évolution. Ces plantes n'existaient pas quelques millénaires auparavant. Qui peut donc définir la véritable virginité de la nature ? Est-il logique que ce soit l'Homme lui-même qui définisse cet espace temps à reconstituer ? D'autre part, l'artiste a barricadé sa forteresse dans un souci de protection de son œuvre, à défaut de l'environnement. Grillage, gravats et mur de terre sont là pour empêcher la souillure. En effet, un écosystème héberge, par nature, des petits animaux tels les lapins et autres rongeurs. Ces derniers, suivant l'ordre logique des choses, se nourrissent de plantes, baies, insectes et graines. En les maintenant à distance, n'est-ce pas établir une contradiction ? Les natures dites «vierges» ne sont-elles pas censées abriter une multitude de vies ? Alan Sonfist a oublié que toute œuvre, dans son origine, se situe dans un état intermédiaire, à la fois «dans le devenir et le déclin.⁸» Introduit par Gilles Tiberghien, cette notion de changement constant s'applique d'autant plus aux œuvres du land art, qui font débats dans leur restauration⁹. On peut également objecter que l'introduction de nouveaux végétaux absents de la flore actuel risquerait d'engendrer une hypertrophie de certaines espèces, les oiseaux se passant largement de l'autorisation du monde de l'art contemporain pour survoler les barrières et répandre dans les espaces environnants les graines et autres spores qu'ils auront ramassés. Cette œuvre dite de land art, qui se prévaut d'être une ode à la nature sauvage opprimée, est en réalité la reconstitution à échelle 1 d'une écologie passée et caduc au service de l'art. Le

⁷ Alan Sonfist, *Monument au faucon perdu*, 2003, Land art - Installation in situ, 440 x 280 cm, Allemagne, Rhénanie-du-Nord-Westphalie, Bad Berleburg, forêt de Wittgenstein (fig. C).

⁸ Walter Benjamin, *L'origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, 43-44 pp.

⁹ Gilles A. Tiberghien, *Restaurer les œuvres dans la nature*, Paris, INHA, coll. "Dits", 2021.

monument, qui est le titre donné à l'œuvre, se définit comme un «[o]uvrage d'architecture ou de sculpture édifié pour transmettre à la postérité le souvenir d'une personne ou d'un événement.¹⁰» Or, l'espèce humaine est la seule à enterrer ses morts et à ériger des structures funéraires. La Nature n'a pas besoin de monument. L'artiste sacralise une parcelle de forêt reproduite artificiellement en vue de commémorer une époque révolue. Cette mise sous cloche trouve son public non pas auprès d'une Mère Nature flattée par tant d'attentions à son égard, mais auprès des Hommes eux-mêmes : le faucon n'est en effet visible que depuis le ciel. Nouvelle attraction touristique en perspective pour la ville qui l'héberge, ce qui signifie un trafic accru d'engins volants à fortes émissions de carbone. Cette œuvre a décidément tout pour plaire.

La démarche tronquée de vouloir recréer un environnement originel atteste bien de cette vérité : il n'y a plus de véritable nature au sens originel du terme. C'est l'application des principes même de la flèche du temps telle que définie par Etienne Klein dans l'ouvrage *Temps de la nature, nature du temps*. Pour imaginer son action, reposons-nous sur la très célèbre comptine pour enfant autour du personnage d'Humpty Dumpty (fig. D), un œuf géant doué de parole et doté de bras et de jambes. Tandis qu'un beau jour il était perché sur un muret, il perdit malencontreusement l'équilibre et éclata en mille morceaux au sol. Le roi du pays ramena tous les spécialistes qu'il pouvait, mais le mal était fait : reconstituer l'œuf comme à l'origine était impossible. Humpty Dumpty incarne de cette manière «le fait que certains systèmes physiques évoluent de façon irréversible.¹¹» La flèche du temps est de fait «la manifestation du devenir¹²», ce qui implique d'accepter l'évolution. Ma pratique de la cendre me permet de faire l'expérience de cette transformation constante et de son caractère définitif. Son usage a débuté avec l'œuvre *Mémoire à court terme* (ill. 02), où il est question d'une faillite du passé. Celui-ci vit en effet assez mal le transport vers le temps présent. Suivant une logique scientifique de l'expérience et de l'apprentissage par le faire, j'ai moi-même creusé dans les strates de ma propre filiation pour en étudier le passage jusqu'à moi. J'ai ainsi écrit avec de la cendre de bois un texte issu d'un héritage familial. L'installation s'étend sur l'ensemble de l'espace d'exposition, avec suffisamment d'écart entre les lignes pour marcher au cœur du dispositif. Dans la démarche de retranscription et d'écriture en cendre, j'ai recensé les informations et calculé les pertes. Le texte est peu lisible et nous relègue quelques

¹⁰ Acception du terme «Monument» d'après le Centre National de Ressources textuelles et Lexicales (CNRTL).

¹¹ Etienne Klein, «Qu'est-ce que représente la "flèche du temps" ?» dans *Temps de la nature, nature du temps*, sous la direction de Christophe Bouton et Philippe Huneman, Paris, CNRS, 2018, 171 p.

¹² *Ibidem*

malheureux mots qui, hors du contexte d'écriture, semblent naufragés. L'effort de marche nécessaire pour atteindre le début de la narration - car il en est bel et bien une dans cette succession de vagues brumeuses - ne donne pas satisfaction : des parcelles de phrases sont effacées par les pas maladroits des visiteurs, et le début du texte est tout aussi illisible que sa fin. Peine perdue, il faut revenir sur ses pas. Le spectateur devient un équilibriste qui, pareil au voyageur dans le temps, tente de ne pas déformer le cours de l'histoire par un geste malencontreux. Je me trompe sûrement quand j'avance une absence totale de satisfaction dans cette œuvre : le croustillant des scories sous la semelle des chaussures est une consolation plastique. Ces petits morceaux de charbons qui parsèment l'installation ne sont pas innocents. Ils sont d'ailleurs accompagnés de débris de métal d'une taille similaire, tordus par le feu de la transformation physique. Ces minuscules îlots de solidité relative sont la métonymie d'une ruine plus grande. L'Histoire contient nombre de grandes destructions. Le récit épistolaire singulier que j'ai tracé dans la cendre n'a finalement aucune valeur ici, brouillé par le transport jusqu'à notre réalité. Il n'est qu'une forme propice à recevoir la mémoire de chacun. Forme en ruine soit dit en passant. La mémoire passe et trépasse. Les souvenirs ont une date de péremption. S'ils ne se recouvrent pas de la couche duveteuse caractéristique de la moisissure, ils ont toutefois leur propre système de dégradation. Ils commencent par se troubler, puis s'éventent, avant que l'on y repère des lacunes. Ce phénomène est aisément observable dans l'œuvre. Le spectateur en retrait voit ainsi se succéder les passages dans la poussière. La déformation s'accroît au fur et à mesure que cette mémoire est visitée. Cela n'est pas sans rappeler la tradition de la mémoire orale qui se transforme tout le long de sa transmission. Jusqu'à disparaître peu à peu. La mémoire exposée est détruite par celle qui s'inscrit par dessus, celle du temps présent de l'exposition. Si la destruction paraît à première vue brutale et pathétique, elle est toutefois essentielle. Hegel, dans son *Introduction à l'Esthétique*¹³, nous rappelle ainsi que pour faire sien un élément extérieur, l'Homme a besoin d'y mettre sa marque. Détruire l'œuvre, c'est donc l'assimiler et la digérer. Sa disparition est une part du processus. Palimpseste de la conjugaison des temps, ma mémoire familiale se dissout de manière irrémédiable dans notre réalité pour permettre l'écriture d'une autre.

La démarche - très citadine - de vouloir partir des villes pour retourner au plus proche contact de cette Nature est donc une vue de l'esprit, une utopie. Fini les Jardins du Paradou¹⁴. Déjà présente au XIXe siècle, ce fantasme de la luxuriance végétale et animale n'a cessé de se

¹³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique. 1 - Introduction à l'esthétique*, [traduction de S. Jankélévitch], Paris, Aubier-Montaigne, 1964.

¹⁴ Emile Zola et Philippe Hamon, *La faute de l'abbé Mouret*, Paris, Fasquelle, coll. « Le livre de poche », n° 69, 1985.

perpétuer dans l'imaginaire collectif. En cause, cette obstination dans la quête du mythique Eden perdu il y a bien longtemps et la glorification de la période préhistorique des Hommes quand ils vivaient alors en harmonie avec leur environnement. Harmonie toute imaginaire quand on se fie aux ressources scientifiques : *Sapiens*¹⁵ est en réalité le cauchemar de son propre écosystème. Son épandage au travers des territoires il y a 200 000 ans avant notre époque révèle une forte propension à la colonisation et à l'annihilation des espèces aux alentours. L'extinction des grands mammifères ? L'hypertrophie des plantes céréalières ? Les forêts incendiées pour devenir clairières ? L'Homo Sapiens peut se targuer d'être la cause d'un nombre record de changements depuis ses quelques millénaires d'existence. Nous fantasmons l'Homme et son lien à la Nature, sans rien en savoir. Les manifestations à l'égard d'un retour à la friche originelle concorde ainsi avec l'accélération de la modernisation des sociétés du XIXe. Refuser cette modernité serait, selon Baudelaire, renier le présent. L'écueil réside, finalement, dans l'idée que l'harmonie serait plus grande entre l'Homme et la Nature plutôt qu'entre l'Homme et son milieu naturel. Il faut pourtant reconnaître que la Nature en tant que «monde physique avec ses aspects divers, mers, montagnes, bois, champs, rivières, par opposition aux villes¹⁶» n'est plus le milieu propre de l'Homme. Ce dernier évolue dans les villes et non plus dans les forêts. Dulce Pinzon le détourne avec ironie lorsqu'elle présente *Nostalgia* issu de la série *Historias del Paradiso*¹⁷ (fig. E). On y voit un couple de jeunes et fringants touristes s'embrasser amoureuxment dans un cadre idyllique de Nature - champêtre à souhait - sans s'apercevoir qu'ils sont le sujet d'un observatoire, celui d'animaux. Il s'agit plus exactement de leurs représentations, sorties du contexte naturel et dispersées dans la salle d'exposition. Véritable paragone plastique, le spectateur fait partie d'un ensemble pour le moins comique : en tant qu'êtres humains, ils regardent des animaux qui observent d'autres êtres humains vivre. Le titre de la série évoque un paradis, mais dans celui-ci, les Hommes ont pris l'entièreté de la place, et la faune devient spectateur de cet art de vivre, en-dehors¹⁸. On ne peut qu'être surpris de voir un chevreuil dans une institution culturelle, même un faux. Mais on ne s'étonne guère de voir des Hommes modernes dans la Nature. Ils dénotent pourtant de la même manière avec leurs anachronismes spatiaux : couleurs criardes, textures

¹⁵ Yuval Noah Harari et Pierre-Emmanuel Dauzat, *Sapiens: une brève histoire de l'humanité*, Paris, Albin Michel, 2015.

¹⁶ Acception du terme «Nature» dans sa définition d'après le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL).

¹⁷ Dulce Pinzon, *Nostalgia*, série *Historias del Paradiso*, 2011, installation, dimensions variables (fig. E).

¹⁸ Scénographie pour le moins humoristique que de placer en intérieur les animaux qui ne craignent ni le vent ni le froid et en extérieur, les fragiles êtres humains si prompts à attraper une insolation ou une angine.

étrangères, matières plastiques. Cette migration humaine intempestive vers des coins de verdure est un prétendu «retour aux sources», mais cela ne vaut que si la source est inchangée.

Peut-être est-il temps de reconsidérer l'appellation de milieu naturel.

Comme le souligne si justement Robert Smithson, il est un «impossible retour à la nature¹⁹» qui rend unimaginable tout rebroussement en arrière vers l'âge de pierre maintenant que notre société s'est autant développée vers l'avant. Il s'agit dorénavant de reprendre possession d'un environnement délaissé et d'une écologie méconnue, celle du monde urbain. De fait, «la ville de New York est elle-même naturelle comme le Grand Canyon. Nous devons développer un sens de la nature différent; nous devons développer une dialectique de la nature qui inclut l'Homme²⁰...» suggère Smithson.

¹⁹ «Le Land art de Smithson n'est pas le prolongement du «back to nature» de Thoreau - Smithson insiste sur "l'impossible retour à la nature".»
Jean-Pierre Cricri et Céline Flécheux (éd.), *Robert Smithson : mémoire et entropie*. [2013], Dijon, Éditions Les Presses du réel, 2018, 63 p.

²⁰ Robert Smithson, *Robert Smithson : The Collected Writings*, Jack Flam, Berkeley, University of California Press, 1996.

b) Ecologie de l'urbain (Quand)

Si s'ancrer dans le monde urbain est devenu un impératif, il revient également d'en définir la temporalité, la ville étant la source de multiples mutations. On ne saurait parler de cet espace sans évoquer Baudelaire. L'écrivain a en effet vu émerger le modèle de notre société actuelle, le monde moderne. Le temps moderne se définit certes comme «le transitoire, le fugitif, le contingent²¹», mais c'est également une époque durant laquelle naît une foi toute nouvelle en la science, la technologie et les grands récits utopiques à mesure que grandit le mépris pour le passé et sa minimisation à une étape historique seulement annonciatrice de la grandeur moderne à venir. Nous conservons aujourd'hui encore en héritage de cette ère la nette tendance à la domination et l'exploitation de la nature à des fins humaines comme souligné ultérieurement, ainsi que la volonté d'une prise en charge de l'humanité par elle-même. Si rien ne semblait pouvoir arrêter cette belle ère de progrès, la Seconde Guerre mondiale et les abominations commises ont mis un frein brutal à l'idéal moderne. Fini les métarécits et la croyance aveugle qu'ils suscitent, Lyotard théorise le postmoderne au lendemain du conflit. Le passé est désormais reconnu depuis le présent, geste nécessaire pour conserver la mémoire historique et empêcher la reproduction de pareils atrocités.

Pourtant, la courbe du temps ne s'est pas figée dans cet état postmoderne. En cause, la théorisation par Robert Smithson d'une a-temporalité lorsqu'il constate que «[r]épétition et sérialité parcourent constamment les édifices de cette période-paradigme²².» Comme il l'explique, nombre d'architectures monumentales s'inspirent des édifices de «chaque période majeure : égyptienne, maya, inca, aztèque, druidique, indienne, etc», réinvestissant finalement l'esthétique de ce qu'il appelle les «prémices» des civilisations. De là cette forme de «cercle sans fin» qui rend toute conception du temps caduque et fictionnelle²³. Le cercle est une figure dynamique qui se retrouve d'ailleurs dans de nombreuses cultures, notamment grâce à la figure animale de l'ouroboros, ce serpent qui se mord la queue et qui tient une place importante dans ma recherche. Cette représentation soutient de fait toute la dynamique de mon travail plastique qui s'ancre dans des références datées de l'imaginaire collectif, et se

²¹ Charles Baudelaire et Jérôme Solal, *Le peintre de la vie moderne*, Paris, Mille et une nuits, coll. «Mille et une nuits », n° 567, 2010.

²² Robert Smithson, «Ultramoderne», *Arts Magazine*, septembre-octobre 1967 dans Robert Smithson, *Robert Smithson: une rétrospective: le paysage entropique, 1960-1973: 22 avril-13 juin 1993, IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valence [et] 17 juin-28 août 1994, Palais des beaux-arts, Bruxelles [et] 23 septembre-11 décembre 1994, MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille, Marseille* : [Paris, MAC : Musées de Marseille ; Réunion des musées nationaux : Diffusion, Seuil, 1993, 177 p. Le texte original est publié en 1967 mais désigne les architectures des années trente.

²³ «Parce qu'il admet que le temps n'est qu'une "fiction", l'ultraïsme sait que toute *croyance* est sans fondement, et accepte ainsi l'absence de fondement avec un scepticisme mesuré.» *Ibidem*, 179 p.

concrétise d'ailleurs en une œuvre éponyme à part entière. Loin d'être une simple illustration, cette réalisation en adhésif thermoplastique a plusieurs niveaux de lecture (ill. 03).

Elle se constitue d'un arc de cercle incurvé, à l'aspect d'une coquille évidée, à la couleur blanche et aux reflets laiteux. Si la surface est lisse et brillante, l'intérieur de l'arc de cercle, terni, est marqué par des traces noires à intervalles irréguliers qui forment un motif géométrique. La carapace est posée à même le sol.

Le constat semble inéluctable : le serpent a quitté sa peau. Si Robert Smithson élabore que «[r]ien n'est nouveau, rien n'est vieux non plus²⁴», il s'avère qu'ici le temps a abandonné toute forme rationnelle, nous laissant seulement avec cette mue qui cristallise nos esquisses pour déterminer la temporalité de la création. Je pourrai m'étendre plus encore sur la théorisation qui est faite du temps aujourd'hui, mais cela ne serait pas nécessairement pertinent. En effet, si Nicolas Bourriaud propose le terme d'altermodernité pour évoquer l'hétérochronie qui semble définir notre société actuelle, cette compréhension est à mettre en perspective du ressenti actuel. Le temps fuit. Or, Nicolas Bourriaud explique l'altermodernité comme «une expérience positive de la désorientation, à travers un art qui explore toutes les dimensions du présent, traçant des lignes dans toutes les directions du temps et de l'espace²⁵.» L'auteur évoque le présent, dans ses multivers, mais jamais au-delà. S'il voit juste quand il constate dans l'art contemporain un «retour vers le passé [qui] joue un rôle qui échoyait naguère à la science-fiction²⁶», cela se fait dans le but de «comprendre le présent²⁷». Je souhaiterais pour ma part explorer non pas le présent, mais l'interstice infime qui se situe au précipice du présent et à la pointe du futur : le contemporain *à venir*. Le terme même de contemporain fait débat, souvent considéré comme un débarras vaste et flou. Pour ma part, je le comprends d'après l'explication qu'en propose Gregory Chatonsky, à savoir d'un Présent présent à lui-même²⁸.

Présent²

Le contemporain se situe donc dans une temporalité actuelle, tellement actuelle et immédiate qu'elle «vous tape sur l'épaule²⁹» pour rejouer avec vous ce qui la constitue. Paul Klee nous

²⁴ *Ibidem*

²⁵ Nicolas Bourriaud, *Hétérochronies*, Zurich Dijon, JRP-Ringier les Presses du réel, coll.« Formes et trajets », 2018, 178 p.

²⁶ Nicolas Bourriaud et Catherine Millet, *Nicolas Bourriaud*, Paris, Art press, coll.« Les grands entretiens d'artpress », n° 26, 2015, 55 p.

²⁷ *Ibidem*

²⁸ Gregory Chatonsky, « Esthétique, réalisme et ontologie dans l'espace latent », *Interface*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, conférence du 05 Octobre 2022.

²⁹ Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, Paris, Gallimard, coll.« Collection Folio », n° 234, 1993, 85 p.

met cependant en garde : «Définir isolément le présent, c'est le tuer³⁰», d'où la nécessité de définir «dans le passé et dans le futur, précisons largement, dans une perspective multilatérale³¹», geste essentiel souligné par Nicolas Bourriaud.

Clarifions un instant ma démarche. Si elle fait résonance à la science-fiction, elle en reste pour autant détachée, effleurant à peine le futur et se souciant peu des avancées technologiques et scientifiques, marqueurs du genre³². Elle ne se situe pas pour autant dans le passé. Ma pratique s'appuie sur une esthétique des objets du passé telle que conservée dans l'imaginaire collectif tout en préservant l'écart, l'art ayant à mon sens la nécessité de s'inscrire dans son temps s'il veut perdurer au-delà. A titre d'exemple, *Totems* est une œuvre qui s'inspire des représentations tribales des cultures amérindienne et néo-zélandaise pour figurer un nouveau corpus de formes tirées de la numérotation occidentale si présente dans le système marchand, dans une matière tout à fait actuelle qu'est la palette en bois de transport de marchandises et les barres en métal filetées (ill. 4)

L'ensemble se constitue ainsi de cinq totems dont la plasticité inspirée des sculptures tribales et la scénographie sur un socle gris rappellent les collections des musées à vocation ethnologique. J'y reprends l'esthétique du visage en 6-4-2³³ que je développe avec des nouvelles séries de chiffres afin de former une armée de nombres. Cinq tronçons de planches de palettes de format identique sont découpés selon ces assemblages de chiffres. Ils surmontent des fer à béton eux-mêmes plantés dans des cubes de palettes dont le marquage EPAL est encore visible. Dressés dans des axes différents bien que toujours à la verticale, ces totems portent la marque du travail artisanal, provocation dans une société moderne industrialisée.

Le geste traditionnel du travail de la main, désuet, résonne avec la vacuité du passé transporté lors de l'expérience précédente³⁴. Ni futur, ni passé, mais à quelle temporalité alors se vouer ? Le bon sens pratique désigne en toute logique le présent et par là même le contemporain. Pour autant, on ne peut dire de ma pratique qu'elle s'ancre totalement dans le présent. Il y plane comme une légère absence, un «trop tard» raté de justesse. *Ouroboros* ne

³⁰ Paul Klee et Pierre-Henri Gonthier, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 2017, 54 p.

³¹ *Ibidem*

³² «Genre littéraire et cinématographique décrivant des situations et des événements appartenant à un avenir plus ou moins proche et à un univers imaginé en exploitant ou en extrapolant les données contemporaines et les développements envisageables des sciences et des techniques.»

Acception du terme «Science-fiction» d'après le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL).

³³ Assemblage récurrent dans la pédagogie à destination des enfants qui propose d'inscrire à la verticale en les accolant les chiffres 6, 4 et 2, la ligne finissant le tracé du deux servant à relier dans une courbe vers la gauche, l'extrémité qui débute l'écriture du six.

³⁴ Voir à ce propos l'œuvre *Mémoire à court terme*, citée 9 p.

raconte pas seulement l'histoire d'un serpent qui se mord la queue. La peau est le témoin d'une situation antérieure (ill. 03.b). Il nous est possible de considérer cette époque révolue car son reliquat est présent(é) dans notre actualité. Et le vide que l'on observe n'est autre que la présence manquée, l'arrivée tardive du spectateur qui constate le reste. De la peau comme contenant, d'agent chimique ou de carton, s'est évadé un contenu qui déjà est en fuite, et qui par son absence sous-tend le futur d'un usage dont nous sommes ignorants. Ma recherche s'élabore à partir de cette temporalité *de devenir*. Échapper à la temporalité, c'est échapper à la mortification. Le serpent a sauté par la fenêtre historique pour accéder au contemporain de demain qui n'existe pas encore tout à fait. Ce faisant, l'acte artistique tente la cristallisation de la mutation constante. Il s'agit finalement de rendre par la plastique la crise temporelle de notre société qui est autant à la poursuite du temps que le temps à ses trousses. Allons-nous être rattrapés par le serpent trop gourmand ?

Ce serait l'acte final du processus entropique. Cette inversion de la spirale smithsonienne est :

[L]a conséquence des sociétés occidentales dévolues au progrès. Elle constitue presque leur moteur dialectique - une dialectique négative [...] qui lie nécessairement l'ordre au désordre, puisque la production constante d'énergie présuppose l'usage des forces et des hommes les produisant, autrement dit leur consommation, leur épuisement à terme.³⁵

Du sens de la spirale résulte ainsi «une question de vie ou de mort, et la décision dépend de la petite flèche.³⁶» Il s'agit à ce niveau de survie de comprendre de quoi le temps est fait pour tenter de s'en saisir.

Lorsque défilent les informations au bulletin radio, les images catastrophiques et les témoignages dramatiques au journal, on ne peut que conclure à une lourdeur du présent. Pas une minute sans que l'on nous vende l'assurance-vie qui nous sauvera, l'iphone qui cryogénisera nos souvenirs, le flyers du parti politique en rogne. Tous les soirs s'affichent les nouvelles de la journée : mort, catastrophe naturelle, catastrophe humaine surtout, dépravation de la jeunesse. Tous les matins la sérénade continue, dans les transports étouffants, dans les bouchons infinis, dans la pesanteur d'un quotidien asphyxiant. Lourdeur, avez-vous dit ? Tout ceci n'est qu'une question de point de vue. Le temps n'a jamais été aussi fugace. Dans le souci de le capturer, on photographie inlassablement famille, amis, et nous-même.

³⁵ Olivier Schefer, *Sur Robert Smithson: variations dialectiques*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Collection Palimpsestes », 2021, 189 p.

³⁶ Paul Klee et Pierre-Henri Gonthier, *Théorie de l'art moderne, op. cit.*, 127 p.

Nécrophilie obsessionnelle si on se fonde sur la théorie d'Héraclite, d'après qui nous ne mettrons jamais les pieds deux fois dans la même rivière. Le temps présent défile trop vite à notre échelle humaine. Tous ces instants, celui-là même qui passe - vient déjà de passer - trop tard - sont révolus. Yuval Norah Harari souligne que ce temps a commencé d'accélérer depuis la diversité des moyens de communication³⁷. Si autrefois il était d'usage de s'envoyer des lettres manuscrites, la dépense de temps, d'énergie, et du timbre poste nécessaires réduisait le recours à ce média au strict essentiel. La révolution technologique a permis la multiplication des messages et donc l'accélération de la communication; ce qui engendre une plus grande quantité de tâches accomplies, et le temps qui devait être gagné est à toujours perdu. Notre consommation du temps aujourd'hui est telle qu'elle incite à son étude depuis le centre névralgique du phénomène, la ville. C'est en tout cas ma démarche, et je m'appuie sur le statut de l'anthropologue selon Tim Ingold³⁸ pour guider ma recherche. Il prône l'immersion au cœur même du sujet d'étude pour en être le meilleur rapporteur grâce à l'acte du faire. Le choix du carton n'est par conséquent pas anodin dans ma pratique : il est le reliquat de tout un circuit de consommation et d'échanges. L'utiliser comme support d'expérimentation, c'est creuser à même la matière du XXIe siècle. C'est ainsi que l'artiste devient le témoin de son époque. C'est une constante que ce passage au stade de l'immersion / appropriation du milieu. De nombreux artistes ont de cette façon archivé et statufié un *esprit* de leur temps. Raoul Hausmann est l'un d'entre eux avec sa *Tête mécanique* de 1919 (fig. F), sculpture en forme de tête, constituée principalement en bois et composée d'éléments et matières hétéroclites. On retrouve un mètre de couturière, une timbale, un écrin à bijoux et ainsi de suite pour figurer lignes du visage et oreilles.

Je voulais dévoiler l'esprit de notre temps, esprit de chacun dans son état rudimentaire.³⁹

Dans ce cas précis, il est question d'une critique de la mécanisation de la société et de la réduction des individus à une masse chiffrée, stigmatisés d'une Première mondiale meurtrière et traumatisante. Cette volonté de conservation se retrouve aussi dans l'art contemporain. Duo à rebours de la spectacularisation constante que subit l'art, Peter Fischli (1952 -) et David Weiss (1946 - 2012), nés à Zurich (Suisse) forment à eux deux Fischli / Weiss. Cette

³⁷ Yuval Norah Harari, *Sapiens : une brève histoire de l'humanité*, op. cit.

³⁸ Tim Ingold, Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa, *Faire: anthropologie, archéologie, art et architecture*, op. cit., 22 p. : «L'anthropologue est donc celui qui étudie avec celles et ceux qui forment l'objet de son étude. Et il étudie avec eux dans l'espoir d'apprendre d'eux.»

³⁹ Raoul Hausmann, « L'esprit du temps, 1919 », Catalogue de rétrospective, Stockholm, Moderna Museet, 1967 (fig. F).

signature est devenue une marque de fabrique dans la réappropriation d'un commun dévalué. Usant et abusant de tout l'ordinaire possible, les artistes proposent une vision réaménagée du réel, parfois fantasmatique, d'autrefois critique, mais toujours empreinte de philosophie, qui questionne le rapport des Hommes à leur environnement. Ils réalisent à ce propos un volumineux ouvrage en 1990 qui a pour principal qualité d'être déceptif. Intitulé *Airports* (fig. G), l'objet compile des photographies prises dans divers aéroports par les deux artistes. Il ne se passe strictement rien sur ces images capturées au gré des balades dans les structures aéroportuaires. Les avions sont au sol, les passagers invisibles ou absents. Les seules présences humaines remarquables sont les rares silhouettes des agents techniques aux visages brouillés par la distance focale. Ces scènes sont l'expression la plus pure d'une banalité écrasante. D'ailleurs, comme le souligne John Waters, «il est impossible d'imaginer une raison quelconque de reproduire [ces photos] sous quelque forme que ce soit.⁴⁰» Et pourtant, c'est un livre entier qui leur est dédié. Les deux artistes ont saisi la plus grande banalité, imprimée sur papier glacé. Aucun élan de surprise côté spectateur, si ce n'est de se surprendre à s'ennuyer. Cet ouvrage n'est rien de plus qu'un concentré d'ordinaire. Il fait d'ailleurs figure d'archive à plus d'un titre. Il nous rappelle que «[s]eule la fin d'un temps permet d'énoncer ce qui l'a fait vivre, comme s'il lui fallait mourir pour devenir un livre.⁴¹» Au-delà du geste humoristique de consigner ces images, de la première lecture déceptive et de l'ennui satisfait au deuxième regard, est-ce donc un moyen d'anticiper une fin prochaine que de s'évertuer à consigner avec un souci de fidélité les moindres scènes du commun ? Cette fin supputée trouve une réminiscence dans *Racines*. Les tentatives de préservation du végétal sont multiples et ancestrales. Celle de l'*Oshibana* est une technique de fleurs et végétaux pressés développée au Japon dès le XVI^e siècle qui peut être comparée aux herbiers occidentaux, à ceci près que les plantes sont ensuite assemblées dans le but de former des compositions esthétiques. Cette technique de conservation est reprise par l'artiste Joël Harder qui y associe le travail du cuir. Son terrain de recherche est celui d'une forêt ardéchoise en disparition qui est un lieu de drague homosexuel. Durant plusieurs mois d'immersion, approche anthropologique par excellence, au sein de la communauté qui use de cette forêt malgré les interdictions municipales, l'artiste recense la flore, les débris et les attitudes de cet éco-système. Sans jamais prendre le parti des usagers ou de la mairie, l'artiste fait le recueil

⁴⁰ John Waters dans Peter Fischli, David Weiss, Musée d'art moderne de la ville de Paris et Tate Modern (Gallery) (éd.), *Fischli, Weiss: fleurs & questions: une rétrospective*, Paris, Paris musées, 2007, 34 p.

⁴¹ Michel de Certeau, Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol, *L'Invention du quotidien*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 [i.e. Dix/dix-huit] », n° 1363-1364, 1980, 286 p.

d'un état de cette forêt dans l'usage qui en est fait. Il collecte ainsi végétation et déchets. Joël Harder conçoit par la suite ses tableaux. La plante est ici pressée puis recouverte sous une fine pellicule de cuir d'agneau, dont la porosité permet l'évacuation de l'humidité et la préservation du végétal. Durant l'exposition *pARTages* à l'occasion des quinze ans de l'association Artaïs⁴², l'artiste présente trois végétaux emprisonnés qui sont ensuite succédé par une curieuse nature morte. En réitérant le principe de la compression japonaise, l'artiste emprisonne cette fois non pas une plante mais les déchets qui constituent la flore artificielle de la forêt. Préservatif, pièces de monnaie ou clés dispersés entre les branchages et les grains de la terre se distinguent sous la peau animale. Si cette forêt archivée de la sorte est destinée à disparaître⁴³, il ne faut pas pour autant tomber dans la nostalgie. Joël Harder lui préfère le concept de *Nagori*, terminaison également japonaise qui renvoie à la capture d'un espace-temps spécifique par le langage des sens. Grâce à un spiritueux produit à partir des plantes de la forêt⁴⁴ et aux branches de chêne blanc⁴⁵ suspendues au-dessus de l'installation, l'artiste nous immerge au cœur de l'archive (fig. H). La documentation sensorielle nous rend effective cette forêt de manière durable, sans aucune mélancolie. On notera ici l'itération de la suspension des végétaux selon une ancienne pratique tant de diffusion de l'odeur que de préservation qui fait sens avec *Racines*.

A défaut de pouvoir nous rendre la sensorialité de la ville, Marc Dion, pour sa part, entretient un fragment d'une rue parisienne dans ce qui se rapproche d'un terrarium grandeur nature⁴⁶ (fig. I). Pigeons, corbeaux et pie empaillés se côtoient autour d'un conteneur à déchets débordant de matières. Les sacs poubelles égarés tout autour parfument le décor de cet environnement plus vrai que nature. Le diorama capture ainsi en volume un espace-temps du quotidien à échelle humaine, dans sa plus pure matérialité. Cette fixité de nos reliquats disputés par quelques volatiles en équilibre est une nature morte pour le moins troublante. Le spectateur fait ainsi face à son propre dépôt, rendu visible par le geste artistique, quand il serait passé à côté sans sourciller dans un autre contexte. Ce système de réinvestissement, que

⁴² *pARTages*, exposition collective, 12 Octobre 2022 - 22 Octobre 2022, Paris, Artaïs.

⁴³ D'après les dires de l'artiste, la forêt aurait été récupérée par la municipalité au cours du mois de Février 2023.

⁴⁴ Joël Harder, *Esprit de Ripisylve*, 2022, fontaine à absinthe et spiritueux conçu avec le soutien d'Artaïs (fig. H).

⁴⁵ Branchages récupérés dans le bois de Boulogne, autre lieu connu pour être un endroit de fréquentations.

⁴⁶ Mark Dion, *Paris Streetscape*, 2017, Diorama (Fer, bois, animaux empaillés et divers matériaux), 190 x 150 x 250 cm, collection privée (fig. I).

je m'applique à pratiquer, fait sens dans la tentative désespérément humaine d'inverser «l'entropie par le recyclage des déchets.⁴⁷»

c) Nature résidu (Combien)

L'être humain a accéléré son propre débit de vie, au point que le consensus général s'accorde sur son incroyable vitesse. Et s'en désole. Il émerge de cet ensemble une certaine superficialité. L'Homme, aux abois, se concentre sur sa personne, son monde. Gregory Chatonsky souligne à ce propos notre tendance humaine à produire démesurément quand le sentiment d'une fin - laquelle ? - se fait sentir⁴⁸. Tant et si bien que si des fouilles archéologiques sont faites de notre histoire dans sa globalité, nous retrouverons bien plus d'articles du dernier de notre temps que des précédents accumulés. Les accumulations d'Arman en sont de parfaits exemples, puisqu'au lendemain du conflit majeur qu'est la Seconde Guerre mondiale il présente, dans des boîtes vitrées, quantités d'un seul objet qui témoigne d'une excessivité de production⁴⁹ (fig. J) - justement au point de l'amoncellement⁵⁰.

Ancrer son temps dans la matière. Si la démarche semble vaine, elle constitue toutefois le cœur même de mon travail plastique. Et pour cause. La matière, sortie des usines, est déjà digérée. Les objets ont en effet un usage connu, un sens limpide. Je prélève dans ce système de production le dépôt. L'invisible. Carton, palette et métal sont les nouveaux supports et médiums de mon expression artistique en tant que purs produits de la modernité et de l'industrie. Ils sont pourtant aussi les moins regardés du fait de leur cantonnement au rôle d'emballage/ support/ soutien des produits et structures. Pour autant, il serait abusif de les considérer comme des rebuts étant donné qu'ils ne sont pas encore au stade du déchet. Le déchet, dans sa définition, est une «altération en volume», un «dégât». Or c'est mon geste qui leur apporte la dégradation. Je mets en scène leur altération, car lors de leur collecte, ces médiums, s'ils sont usagés, ne sont pas pour autant endommagés au point d'être réduit au statut du déchet qui inspire le dégoût. Finalement, il s'avère que la place qu'ils occupent est

⁴⁷ Robert Smithson, «L'entropie rendue visible, entretien avec Alison Sky», dans *Robert Smithson: une rétrospective: le paysage entropique, 1960-1973 : 22 avril-13 juin 1993, IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valence [et] 17 juin-28 août 1994, Palais des beaux-arts, Bruxelles [et] 23 septembre-11 décembre 1994, MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille, Marseille*, op. cit., 216 p.

⁴⁸ Gregory Chatonsky, «Esthétique, réalisme et ontologie dans l'espace latent», op. cit.

⁴⁹ Arman, *Home, Sweet Home*, 1960, masque à gaz, Musée National d'art Moderne, Centre Pompidou, Paris (fig. J).

⁵⁰ Les crises politiques et sociales sont souvent propices au développement des systèmes de fabrication. Les Première et Seconde Guerre mondiale ont ainsi engendré une énorme quantité de production et cela se vérifie aussi à l'étranger. Au Liban, durant la guerre civile qui éclate en 1975 et perdure jusqu'en 1990, la plupart des commerces sont fermés ou abandonnés à l'exception des serruriers qui font les copies des clés des habitants. Ces derniers se les échangeaient pour trouver refuge chez les uns et les autres en cas de bombardements.

assez particulière, à savoir celle d'articles de l'ordinaire, qui les empêchent de rejoindre le détritit plus bas que terre.

Ils portent les marques d'un usage et je les recycle avant leur altération naturelle dans une mythification absurde. Ces strates de matière s'accumulent et alourdissent le temps d'un contenu ésotérique inutile et dense, car insondable. A l'image du médium d'*Ouroboros*, esthétique mais impossible à reconnaître, j'enduis le temps évanescant de notre société hyperactive d'un solvant lourd et vitreux. Il s'écoule de part et d'autre de la roue du temps qui se mord la queue, et chaque goutte s'accroche à lui, tombe lentement, avant de se figer dans la forme de sa pesanteur. Donner une consistance au temps, c'est peut-être en cela que consiste l'ennui, traité par le duo suisse Fischli/Weiss. Après avoir excellé dans le domaine avec *Airports*, ils en offrent un nouveau genre avec *Blumen* en 1998⁵¹. L'œuvre consiste en la projection de photographies prises par les deux artistes au gré de leurs balades dans les champs. Pour esthétiser plus encore ce bouquet, ils se sont échangés les pellicules de leurs appareils une fois celles-ci terminées pour les utiliser à nouveau et obtenir ces doubles expositions d'images florales (fig. K). Le diaporama qui défile doit être, à première vue, très agréable mais comme précédemment, rien n'est à attendre d'une compilation de fleurs banales en tout point. Et c'est même là le point névralgique de la démarche artistique des artistes. Il ne faut rien attendre, rien espérer. Simplement se contenter de ce supplément d'ennui gracieusement offert. «En fait, il n'y a rien de plus plat que des images de fleurs - mais aussi rien de plus beau qu'un jardin fleuri⁵²». Les deux artistes jouent du paradoxe entre «provocation et décoration⁵³» qu'entraîne cette œuvre, fruit du hasard puisque les doubles expositions sont surtout dûes à la chance. De ces fleurs gentiment usées par l'habitude du regard, Vincent Pécoil perçoit un «trouble car le produit de l'art et de l'artisanat qui le prend pour modèle sont censés être extraordinaires⁵⁴». Le spectacle que propose le duo est invariable de celui de la vie courante. Celui des cartons aussi. On les voit joncher les trottoirs de manière hebdomadaire, jour de sortie des poubelles jaunes. C'est une couleur bien voyante pour un reste si ordinaire. Ni gris, ni brun, mais d'une couleur café, diluée par trop d'eau. C'est d'ailleurs la pluie qui s'occupe généralement de terminer cette besogne, émiettant le

⁵¹ Peter Fischli et David Weiss, *Blumen*, 1998, série de doubles expositions (fig. K).

⁵² Deutsche Börse Photography Foundation, *Peter Fischli / David Weiss*, consulté le 04/12/2022. URL : <https://www.deutscheboersephotographyfoundation.org/de/sammeln/kuenstler/peter-fischli-david-weiss.php>

⁵³ Deutsche Börse Photography Foundation, *Peter Fischli / David Weiss*, consulté le 04/12/2022. URL : <https://www.deutscheboersephotographyfoundation.org/de/sammeln/kuenstler/peter-fischli-david-weiss.php>

⁵⁴ Vincent Pecoil dans Peter Fischli, David Weiss, Musée d'art moderne de la ville de Paris et Tate Modern (Gallery) (éd.), *Fischli, Weiss: fleurs & questions: une rétrospective*, op. cit., 290 p.

carton étendu dans le caniveau, jusqu'à sa dissolution dans les centrales de recyclage. Contrepoint a priori bien fade à côté de *Blumen*, le carton se révèle pourtant surprenant lors de sa conversion en œuvre plastique. Si les fleurs sont de jolis assemblages par nature, leur transport sous la dénomination d'art ne développe pas leur potentiel divertissant au-delà de la simple satisfaction visuelle de voir du *beau* au sens populaire du terme, c'est-à-dire quelque chose d'agréable à la vue. Le carton, lui, procède différemment. Il suggère, dès la fin de son usage en tant que contenant, un certain dégoût. Le premier réflexe est d'ailleurs de le jeter, une fois que l'objet qu'il protège en est extrait. Son registre est celui de l'objet usagé, résidu d'une activité défini par Christy Lange comme «éternellement en décomposition, mais sans jamais se putréfier⁵⁵». Attardons-nous un instant sur cet étrange paradoxe. Il faut reconnaître qu'à partir de la seconde où le carton est destiné à être jeté malgré son état correct, il entre malgré lui dans la case du déchet comme «immondic[e]⁵⁶». Or, Mary Douglas souligne un lien intrinsèque entre répugnance et système d'ordonnement. «[La saleté] suppose, d'une part, l'existence d'un ensemble de relations ordonnées et, d'autre part, le bouleversement de cet ordre.⁵⁷» Une boîte sans contenu est vide. Une boîte qui n'a plus de contenu est inutile ; elle devient donc un élément de désordre dans la mécanique des échanges. Tout cela n'est qu'une question de conjugaison des temps encore une fois. Toutefois, malgré la monstration qui vient d'être faite, je ne tiens pas pour déchet le carton récolté qui figure dans mon travail plastique pour la simple raison qu'il ne comporte jamais de putréfaction naturelle mais seulement les marques de faisandage que je lui applique. Et s'il devait être retenu comme tel, ce serait uniquement dans le sens d'un élément producteur de confusion dans la logique matérielle de notre société, évoquée plus haut.

La transposition du carton usagé dans le sacro-saint carré blanc de l'art contemporain, à la propreté clinique, semble donc au premier abord impensable. Le carton, accroché au mur, élevé à nos yeux, devrait être risible, tant sa matière est pauvre. Pourtant, il se dégage une

⁵⁵ Christy Lange dans Peter Fischli, David Weiss, Musée d'art moderne de la ville de Paris et Tate Modern (Gallery) (éd.), *Fischli, Weiss: fleurs & questions: une rétrospective, op. cit.*, 140 p.

⁵⁶ Acception du terme «déchet» par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL).

⁵⁷ Mary Douglas, *De la souillure: essai sur les notions de pollution et de tabou*, traduit par Anne Guérin, Paris, La Découverte, 2001, 55 p. dans Ann Reynolds, *Robert Smithson: du New Jersey au Yucatán, leçons d'ailleurs*, traduit par Anaël. Lejeune et traduit par Olivier Mignon, Bruxelles, (SIC), 2014, 317 p.

pesanteur face à la série *Anthropie*. Les cartons, fermés pour la version d'*Anthropie n°3* (ill. 05), dernière en date, gardent clos le secret de leur contenu, si tant est qu'il y en est un.

Trois cartons identiques, formés en boîte, sont fixés par la tranche au mur, leurs façades et leurs dos étant situés respectivement à gauche et à droite de la tranche qui nous fait face. Élevés à hauteur de nos yeux, ils sont accrochés sur le même axe, et écartés à raison d'une quarantaine de centimètres les uns des autres. Des lacérations, des arrachements et des taches d'humidité sont visibles sur la surface des trois cartons. Sur deux d'entre eux du café en poudre a été ajouté. On peut distinguer le mot «Think» sur la face avant des cartons.

Leur installation au mur, au nombre restreint de trois, les sacralise. Les lacérations qu'ils comportent, si elles manifestent la violence d'un système de production industrialisé, sont également le résultat du contact avec le carton. De cette confrontation agressive naît la certitude de l'existence, tant du médium habituellement répudié que de celui qui le travaille. Il en ressort «quelque chose de plus primordial; [...] d'un ordre rituel archaïque⁵⁸», discours que Smithson étaye à propos des figures de Michel-Ange. Si les Hommes se soumettent volontiers à la religion du numérique, aussi impénétrable que les voies divines, il n'est, dans la théorie, pas de limite pour invoquer une nouvelle mythologie. Dans celle que je propose, les Hommes en sont toutefois absents. Cartons, agents chimiques et autres cendres sont la métonymie de l'activité humaine dont ils résultent. Peut-on dans ce cas réellement parler d'absence ? Claude Lévi-Strauss suggère une dissolution de l'homme dans *La Pensée Sauvage*, terme sur lequel Olivier Schefer revient plus explicitement :

La dissolution en question [...] n'appelle pas la destruction de l'homme, elle est à prendre au sens chimique d'une solution d'un élément solide dans un liquide, entraînant la modification des molécules du premier terme. Il s'agit de rabattre les prétentions de l'ego social sartrien de *La Critique de la raison dialectique* pour réarticuler la culture à la nature et considérer les liens des hommes primitifs avec le monde naturel, dans un rapport plus respectueux des espèces vivantes.⁵⁹

Cette réarticulation des Hommes avec leur milieu fait résonance avec la géopathie, néologisme du philosophe et anthropologue Bruno Latour. Cette attitude d'empathie avec la faune et la flore ne se résume pas à faire preuve de compassion mais nécessite de «comprendre leur mécanisme, de les intégrer et de les reproduire dans le but d'adapter notre

⁵⁸ Robert Smithson, «Ce que dévoie réellement la sculpture de Michel-Ange», dans *Robert Smithson: une rétrospective: le paysage entropique, 1960-1973 : 22 avril-13 juin 1993, IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valence [et] 17 juin-28 août 1994, Palais des beaux-arts, Bruxelles [et] 23 septembre-11 décembre 1994, MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille, Marseille*, op. cit., 168 p.

⁵⁹ Olivier Schefer, *Sur Robert Smithson: variations dialectiques*, op. cit., 215 p.

mode de vie à l'échelle de notre planète.⁶⁰» La géopathie est d'ailleurs installée par Jérôme Poret au cœur d'une exposition éponyme puisqu'intitulée *Géopathie des neiges*. L'artiste y met en valeur la figure de la guêpe, insecte autosuffisant avec qui il tente de créer un dialogue (fig. L). Ce faisant, il tente d'appliquer en pratique la thérolinguistique, «science fantaisiste inventée par l'auteure américaine Ursula K. Le Guin, [qui] consiste en à la discipline de comprendre les récits des animaux et de la nature, terme repris par la philosophe Vinciane Despret dans *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipations*.⁶¹» On retiendra notamment *Slow Stridulation*, une installation destinée à «mimer le chuintement des pattes et des mandibules qui s'activent, par le frôlement d'une bande magnétique contre un micro⁶²», dispositif peut-être en prévision d'entamer une communication avec les guêpes une fois la belle saison revenue (fig. L.b). A nouveau, l'être humain a été évacué de cette exposition. On note une certaine tendance dans la création contemporaine à l'évacuation régulière - mais pas systématique - de la figure humaine. Ou plutôt, pour reprendre les termes d'Olivier Schefer, une dilution de l'Homme. Marguerite Humeau réalise cette liquéfaction chimique du sujet humain lors de son exposition personnelle *FOXP2* au Palais de Tokyo en 2016⁶³. Questionnant la reproduction artificielle des émotions et états d'âme qui nous sont à priori propres, elle met en scène des éléphants en polystyrène blanc, chacun dans la découverte d'une sensibilité nouvelle grâce à des systèmes de pompes et de transfusion mécanique au sein de ces structures au physique des éléphantidés. L'ensemble des œuvres est disposé sur une moquette à poil ras dont la couleur rose tendre évoque la chair. Il faut dire que le nom de ce large tapis est assez évocateur : *Body without soul, Liquid Human* (fig. M). Si les éléphants se voient accorder un supplément d'âme, la nôtre a été évacuée, réduisant l'Homme à une liste de composants. La moquette a ainsi été teintée avec le contenu physiologique de l'espèce humaine reproduit artificiellement : «65% oxygène, 18% carbone, 10% hydrogène, 3% nitrogène, 1,5% calcium, 1% phosphore [...]»⁶⁴, quelques pincées de potassium, de sodium et autres substances parfament l'assemblage, auquel s'ajoute «un pigment pourpre extrait du datura, plante toxique dont le fruit serait le fruit défendu de la Genèse.⁶⁵» Cette idée de Paradis n'est pas sans rappeler celle mentionnée plus haut dans la série de Dulce Pinzon. Il semble que

⁶⁰ Amélie Boulin, «Jérôme Poret - Géopathie des neiges» dans *ARTAÏS*, revue n°30, Mars - Octobre 2023, 14-15 pp.

⁶¹ *Ibidem*

⁶² *Ibidem*

⁶³ Marguerite Humeau, *FOXP2*, 26.06 - 11.09. 2016, Paris, Palais de Tokyo (fig. M).

FOXP2, avant d'être un titre, est le nom scientifique pour le gène proprement humain qui permet la parole.

⁶⁴ Rebecca Lamarche-Vadel et al., *Marguerite Humeau: FOXP2: Palais de Tokyo, 23.06-11.09 2016, Nottingham Contemporary, 15.10 2016-08.01 2017*, cat.exp. Paris, Palais de Tokyo, 2016, 31 p.

⁶⁵ *Ibidem*, 6 p.

l'Homme est définitivement de trop. Pour pallier ce problème, le corps humain a, de fait, littéralement été dissous dans *FOXP2*. Pour autant, malgré la transformation des corps, «on ne peut s'échapper de la matière⁶⁶» comme le souligne Robert Smithson, lui-même estimant sa propre œuvre «impure» et «encrassée de matière». Il est un juste parallèle à faire avec Gustave Courbet dont les peintures sont presque le transfert d'une nature brutalement jetée sur la toile. J'use moi-même de la matière comme d'une métonymie, usant de la forme aussi bien que du contenu fragmentaire «qui a le pouvoir d'être à lui seul le "signe" de la réalité entière⁶⁷». C'est ainsi que fonctionne l'œuvre *La résonance des sols*⁶⁸ d'Estèla Alliaud, œuvre à laquelle j'ai eu l'honneur de participer dans la mise en place. Durant dix jours, il a été question de retirer la tapisserie de l'étage inférieur à celui du lieu d'exposition, dont la structure architecturale était identique, pour ensuite exposer ces fragments sur le sol du lieu d'exposition en respectant leurs emplacements d'origine - pans entiers de tapisseries plus ou moins dégradés dont la rigidité visuelle suppose que le plastique a été maints fois cuit par le soleil puis imbibé par l'humidité des murs. Posés à même le béton du sol, ces frêles vestiges d'une activité industrielle antérieure renvoient à l'agitation d'un usage des lieux (fig. N). Témoins silencieux, ces pans sont aussi peu regardés que peuvent l'être les restes de la production industrielle. Ils sont devenus malgré eux un élément usé par le regard de l'habitude dans des locaux professionnels. Si Estèla Alliaud se concentre exclusivement sur la qualité de la matière⁶⁹, j'opte pour ma part sur l'absurdité que peut revêtir la sélection de mes médiums.

Quoi de plus cynique que de représenter sept milliards d'individus avec les matières les plus invisibilisées ? L'absurdité réside dans le choix des médiums et leur transposition à hauteur de l'art, comme Fischli et Weiss qui se jouent des normes dans leur œuvre *Stilleben : Gegenstände vom Floss*, réalisée de 1982 à 1983 (fig. O.a). Le ready-made, déjà fait ? Qu'importe ! Ils décident de sculpter avec précision des objets du quotidien dans de la mousse polyuréthane. Pourquoi présenter l'objet même, quand on peut exposer sa figuration ? A rebours des logiques édictées, les deux artistes présentent non seulement des objets communs, mais dans un matériau trivial qui plus est ! C'est prendre l'art à son propre jeu. D'autant que la démarche n'est pas seulement ironique. Il y a un sérieux dans l'itération de cette pratique

⁶⁶ Robert Smithson, «Fragments d'une interview avec P. P. [Patsy] Norvell» [1969], dans *Robert Smithson : The Collected Writings*, Jack Flam, Berkeley, University of California Press, 1996, 194 p. dans Olivier Schefer, *Sur Robert Smithson: variations dialectiques*, op. cit., 56 p.

⁶⁷ Jean-Christophe Bailly et Kurt Schwitters, *Kurt Schwitters*, Paris, Hazan, 1993, 73 p.

⁶⁸ Estèla Alliaud, *La résonance des sols*, 17 Mars 2023, exposition personnelle, Poush, Aubervilliers (fig. N).

⁶⁹ Le terme de «qualité» n'est pas à comprendre au sens de valeur luxueuse mais plutôt comme le caractère plastique de chaque matière que l'artiste décele du regard, érigeant cette dernière au rang de médium dès lors qu'elle lui a trouvé un potentiel.

que les artistes ont poursuivi toute leur carrière, en témoigne l'exposition à Glenstone d'un ensemble d'objets presque trente ans après la première monstration (fig. O.b). Un sérieux et un souci du détail. La ressemblance des articles avec leur copie est parfois troublante. Quand il s'agit d'une banale plaisanterie, il est d'usage, habituellement, de ne pas se donner autant de mal. Le duo aime voir grand. C'est ce qu'il fait en 1981 avec ses sculptures en argile intitulées *Plötzlich diese Übersicht* [Soudain, cette vue d'ensemble], au nombre de deux cent cinquante dans leur totalité (fig. O1). Il s'agit de sculptures de petits formats, représentant des situations du quotidien, des éléments de la vie courante ou encore mettant en scène des vérités générales. Elles sont minutieusement sculptées, avec le souci du meilleur jeu de mots, de la meilleure pédagogie et surtout avec cette trace maladroite de la main qui modèle, récurrence presque touchante. Au-delà de la référence enfantine, c'est surtout un retour au source que suggère l'œuvre, quand la glaise était notre seule médium d'expression. Serait-ce la version tridimensionnelle des grottes de Lascaux ? Ces représentations humoristiques d'aspects du quotidien sont en tout cas les parfaits vestiges de notre siècle. Et comme il serait plaisant qu'elles soient découvertes et consignées ainsi, artefacts ésotériques d'une civilisation disparue ! D'un point de vue purement physique, la terre est d'ailleurs l'élément le plus pérenne : le bois brûle, la pierre casse, le marbre se fend et le verre se brise. L'argile crue, elle, s'adapte, réceptionne, s'écrase, se meut⁷⁰. Estèla Alliaud en fait l'expérience lorsqu'elle envoie comme œuvre à l'occasion de l'exposition *Multiple x Multiple* à la Galerie Journiac⁷¹ un pain d'argile par colis postal⁷². Si ce format postal était une des conditions imposées, l'artiste en a surtout fait le prétexte pour l'étude de la matière. Les coups, les chocs et les repos modèlent ce bloc à la forme initialement géométrique. L'argile blanche, marquée subtilement en surface du gaufrage du carton mais dont la légère courbe indique le poids de sa propre pesanteur, se dresse à son arrivée comme une butée, immergée dans le white cube qui le reçoit, blanchissant au fur et à mesure de son séchage durant le temps de l'exposition. De même que pour le duo d'artistes, l'argile d'Estèla Alliaud est la métonymie d'une suite en devenir. Fischli et Weiss, derrière leur ingénuité apparente, ont-ils prévu cette pérennité de l'argile ?

⁷⁰ Certains pourront objecter que l'argile crue, une fois sèche, devient aussi dure que la pierre dont elle prend également l'aspect destructible. A ceux-là je répondrai que l'argile crue, même à ce stade, peut se recycler lorsqu'on lui prescrit une humidification et un pétrissage particulier, la transformant en barbotine, sorte de colle composée d'argile et d'eau, ou en pain d'argile après décantation, pétrissage et évaporation de l'excédent d'humidité.

⁷¹ Galerie Michel Journiac, *Multiple x Multiple*, du 13 Septembre au 22 Octobre 2022.

⁷² Estèla Alliaud, *Sans titre*, 2022, céramique, dimensions variables.

Quelle que puissent être leurs réelles intentions, toujours est-il que ces sculptures sont pérennes comme monuments. Il semble d'ailleurs que l'art ne sache faire autre chose que monument puisque «[l]e moment historique déterminé, sur un territoire donné⁷³» lors de la création de l'œuvre d'art identifie cette dernière «comme un monument historique». Et cela se vérifie. *Mémoire à court terme* est un monument, ne serait-ce que par ses dimensions. Il en va de même pour ses itérations malgré les tailles plus réduites de l'installation, dans la mesure où le contenu tracé dans la cendre nous est daté, mémoriel et antérieur. Par ce simple fait, il y a commémoration. C'est faire une mise en abîme du moment historique grâce au monument qui, par son érection physique, est lui aussi un moment historique. On ne saurait parler au demeurant de monument sans évoquer à ce propos le «Merzbau (“construction / édifice Merz”) [qui] érige le reste, le fragment, l'usure, dans une fonction esthétique et commémorative.⁷⁴» L'édifice original est constitué au lendemain de la Première Guerre mondiale⁷⁵ par Kurt Schwitters, avec comme premier titre celui assez explicite de *Cathédrale de la misère érotique* (fig. P). Si son composant principal est le déchet récolté, il n'est pas question ici d'une répugnance. Le réemploi du déchet comme élément de désordre au lendemain de la guerre, c'est usé du désordre comme moteur de construction, à l'image du Phénix : «[...] il s'enflamme de ses propres feux ; il renaît de ses propres cendres. Il nous faudra tenter de vivre ce double miracle, nous qui ne croyons plus à ce que nous imaginons.⁷⁶» Le reliquat semble, dans cette temporalité aux accents entropiques que nous connaissons aujourd'hui, relever du prochain matériau de construction. Oeuvrer, n'est-ce pas un synonyme de bâtir ? Et cela nécessite de la matière. Celle du carton est propice à édifier. *Anthropie n°1* (ill. 06) fait ainsi acte de monumentalisme, à la fois pour sa longueur et son contenu, les deux participant à une forme de narrativité de la même manière que la tapisserie de Bayeux (fig. Q). Cet ouvrage conçu au XI^e siècle relate la conquête de l'Angleterre par

⁷³ Cesare Brandi, *Les deux voies de la critique*, trad. Paul Philippot, Bruxelles, Marc Vokar, 1989, 39 p. dans Gilles A. Tiberghien, *Restaurer les œuvres dans la nature*, op. cit., 16 p.

⁷⁴ Michel Makarius, *Ruines: représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Nouvelle éd., Paris, Flammarion, coll.« Champs », 2011, 239 p.

⁷⁵ Il y eut plusieurs versions du Merzbau. La première - l'original- réalisée au début des années 1920, était constituée de colonnes, auxquelles étaient jointes des sortes de cavernes que les amis artistes de Kurt Schwitters étaient invités à investir avec leurs œuvres. L'œuvre fut détruite dans sa totalité en 1943 lors des bombardements allemands. L'artiste tenta par la suite de réaliser de nouvelles constructions *Merz* dans les différents lieux où il habita. Cette destruction lors de la Seconde Guerre mondiale est assez saisissante quand on étudie le commentaire que fait Kurt Schwitters de son œuvre : «Nous étions un peuple tombé dans la misère. On peut aussi créer en utilisant des ordures, et c'est ce que je fis en collant et clouant. J'appelai cela Merz, mais c'était ma prière au sortir victorieux de la guerre, car une fois de plus la paix avait à nouveau triomphé» dans Henri Behar, « SCHWITTERS KURT - (1887-1948) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 21 mars 2023. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/kurt-schwitters/>.

⁷⁶ Gaston Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016, 62 p.

Guillaume II. Les figures de soldats et de chevaux se pressent sur la partie centrale tandis que s'accumulent animaux fantastiques et cadavres dans les frises décoratives qui ornent les extérieurs de la tapisserie. Ici la figuration est au service de la narration.

A défaut de présenter des personnages de chair et d'os, je propose comme caractère principal le carton, dont les multiples altérations révèlent la consistance intérieure. Les lacérations et autres arrachements qu'il comporte sont autant de blessures de guerre qui témoignent d'une activité violente, celle de notre système de production et d'échanges. Quelques lettrages en effet subsistent, renvoyant d'un expéditeur vers un destinataire. Ce type de figuration⁷⁷ a été pratiqué par Lucio Fontana dont les déchirures ou les impacts de balles font encore forte impression aujourd'hui (fig. R). Raymonds Hains et Jacques Villeglé, eux, s'en remettent à la foule pour constituer ce répertoire de traces et de formes tout aussi narratif, non pas d'une conquête territoriale cette fois-ci⁷⁸, mais d'un espace-temps beaucoup plus réduit et focalisé : les rues parisiennes de 1949. *Ach Alma Manetro*⁷⁹, voici les fragments de mots que l'on peut encore lire sur cette fresque constituée d'affiches lacérées récupérées et délocalisées de la rue vers le milieu de l'art (fig. S.a). Les deux artistes ont délibérément fait référence à la tapisserie de Bayeux avec cette œuvre qui en est un *ersatz*. Cette dynamique de référencement à un passé culturel à travers des éléments contemporains se retrouve aussi dans *Tapis maillot* de 1959 (fig. S.b), passée par le statut de tapis avant d'accéder à l'affichage mural.

Ce réinvestissement des esthétiques passées et des matières présentes n'est pas sans rappeler le recyclage, fer de lance de nos politiques qui tentent d'endiguer le phénomène entropique explicité antérieurement. Il faut reconnaître que le passé prend une place considérable, et qu'il est une constance de l'être humain à se déterminer d'après lui. Dans ce nouveau rapport à la Nature et à l'urbain, il s'agit de gérer aussi bien un héritage de pensées culturelles qu'un ratio d'encombrement matériel. Anne Marlangeon l'explique très bien au travers de son travail cathartique de tri⁸⁰. Chargée de vider la maison familiale, elle développe toute une pratique de recyclage tant de l'objet que de la souvenance qu'il induit dans un

⁷⁷ N'y a-t-il pas figuration dès lors qu'il y a forme ?

⁷⁸ Cette affirmation n'est pas tout à fait exacte : la lacération ou le graffiti permet de faire sien en apposant sa trace, d'où la réminiscence de la conquête. Cette notion a déjà été traitée précédemment, avec la mention de *L'Introduction à l'esthétique* d'Hegel dans le chapitre « Surproduire le présent », voir 10 p.

⁷⁹ Raymonds Hains et Jacques Villeglé, *Ach Alma Manetro*, Février 1949, Affiches lacérées collées sur papier marouflé sur toile, 58 x 256 cm, Centre Pompidou, Paris (fig. S.a).

⁸⁰ Anne Marlangeon, « Ecologie du souvenir : objets, gestes et mots, les narrations de la mémoire », Mémoire de Master Arts plastiques, Création et plasticités contemporaines, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2019.

travail plastique qui oscille entre appropriation et mise à distance de l'héritage et de l'histoire personnelle.

J'ai, pour ma part, sublimé la quantité matérielle du passé au sens chimique du terme, par sa conversion en particules de cendres. *Mémoire à court terme* est une mise en abîme de la péremption du passé. Il n'est pas question ici de parler de sa faillite ; nous avons vu avec Nicolas Bourriaud et Robert Smithson qu'il y a une dépendance vis-à-vis du passé comme élément de fondation. La péremption suggère simplement que la matière du passé se détériore naturellement, et qu'il perd en consistance – et non pas en espace. Un passé peut être encombrant et perdre en qualité physique. De là cette idée de consistance. Dans *Mémoire compressée*, j'applique en pratique le processus de la compression numérique à la matière du passé transportée au présent, dont nous avons pu constater la perte de qualité⁸¹. A ceci près que l'action est ici irréversible, au contraire du dossier numérique que l'on peut extraire de son format. Ce .ZIP réel est une installation évolutive dont la configuration se calque sur la première itération. Sur l'ensemble de l'espace d'exposition est répandu un fin tapis de cendres, sur lequel est tracé, en tout sens, des fragments de correspondances épistolaires issues d'un héritage filial (fig. 07). Les écrits se chevauchent, comme le résultat d'un palimpseste trop impatient pour recouvrir ses premières traces. Par la suite, et pendant tout le temps de l'exposition, je viens balayer peu à peu la cendre à diverses extrémités de l'installation. Cette dernière accède à sa forme finie et définitive lorsque toutes les particules de cendres sont réunies en un seul et unique amas. Le passé a été compressé. C'est une suite physique logique à l'examen de son altération dans l'étendue de ses proportions d'exposition⁸². Il est désormais compilé et archivé.

Nous ne saurions poursuivre sur la thématique du temps sans évoquer Christian Boltanski, dont le centre Pompidou a exposé une rétrospective intitulée *Faire son temps*, locution qui figure, dans le langage populaire, un tomber de rideau. Ce dernier salut est lisible dans les œuvres présentées, notamment l'archivage de ses propres données qu'effectue

⁸¹ *Mémoire à court terme* fait l'état des lieux de cette matière en ruine devenue illisible. Voir 9 p.

⁸² Voir *Mémoire à court terme* (ill. 02) et *Mémoire compressée* (ill. 07).

l'artiste⁸³ (fig. T.a) ou bien celles d'inconnus, pour certaines dans des boîtes en fer blanc⁸⁴ (fig. T.b). Comme dans *Anthropie n°3*, l'artiste propose un contenant sans évoquer le contenu. Une photographie collée sur chaque suggère que la boîte recèle ou appartient à la personne de l'image. Mais cela n'est qu'une hypothèse, impossible à vérifier car rendu intouchable par son statut d'oeuvre, joug de l'art contemporain. Le spectateur doit donc s'en remettre à la vérité proposée par l'artiste. Cruel jeu que celui-ci, quand on connaît la propension de l'esprit humain à vouloir comprendre, d'autant plus quand il reconnaît les constituants de l'installation, ici les boîtes en ferraille, anthologie de la possession humaine.

⁸³ Christian Boltanski, *La Vie impossible de C. B.*, 2021, bois grillage métallique, tubes fluorescents, fils électriques, papier, photographies, 150 x 87 x 12 cm (chaque élément), Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris (fig. T.a).

«J'ai décidé de m'atteler au projet qui me tient à coeur depuis longtemps : se conserver tout entier, garder une trace de tous les instants de notre vie, de tous les objets qui nous ont côtoyés, de tout ce que nous avons dit et de ce qui a été dit autour de nous, voilà mon but», Bernard Blistène et Christian Boltanski (éd.), *Christian Boltanski, faire son temps*, Paris, Centre Pompidou, 2019, 95-96 pp.

⁸⁴ Christian Boltanski, *Réserve : Les Suisses morts*, 1991, boîtes en métal, photographies noir et blanc, 12 x 23 x 21,3 cm (chaque boîte); 6 x 4 cm (chaque photo), Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Generalitat Valenciana (fig. T.b).

II. Chamanisme de cuisine

a) Transmuer l'ordinaire (Quoi)

Pratique au possible, la boîte en fer blanc recueille, selon les périodes, biscuits faits maison, mots secrets, ou liasses de billets. Toutes les familles en possèdent, de quelque forme que ce soit. Certains objets figurent ainsi une universalité. Partir du commun et y injecter de l'ésotérisme, c'est ce qui semble être une récurrence dans l'art contemporain. Le franchissement de la matière pauvre dans le carré d'or – dans le carré blanc – provoque bien plus que des réactions chimiques ; elles sont d'ordre métaphysique. Il semble d'ailleurs qu'il y ait une latence dans tout objet, pourvu que l'on sache la révéler ; et à dire vrai, c'est dans le plus commun et le plus trivial des domaines que s'active cette latence, celui de l'ordre domestique.

Caché du public, le domestique est un lieu sacré car intime, et parce qu'il dissimule ce qu'il contient, il devient un espace de projection des croyances. La mythologie, par essence, fait de même puisqu'elle mythifie, mystifie, obscurcit. Ce jeu d'enfant, cacher pour susciter l'intérêt, est le moteur de tout développement puisqu'il engage une attitude d'exploration et donc de découverte. Dans *Racines*, le spectateur doit, de lui-même comprendre ce que recèle d'ésotérique l'anatomie de l'arbre suspendue pareille aux fleurs séchées, processus de conservation très récurrent et très ancien, pratiqué aussi bien par les particuliers que par les herboristes. Les imaginaires collectifs ont souvent assimilé ces derniers à la sorcellerie parce qu'étrange pour celui qui ne connaît pas les propriétés des plantes. Les queues de lézards et autres pattes d'araignées dans les grimoires sont d'ailleurs des noms codés pour désigner certains végétaux, semant le trouble chez les non-initiés (fig. U). La ficelle blanche de cuisine utilisée pour la suspension est l'infime élément qui fait basculer la composition dans une sorte de chamanisme. Ce mince cordage est le déclencheur du mythe, car il fait le lien avec la cuisine, lieu des mixtures et des breuvages mystérieux dans les contes et légendes. Si la taille des racines est tout à fait conventionnelle, l'usage de la ficelle vient créer le déséquilibre. Comment savoir si les plantes ont grandi ou si nous avons rétréci ? A quelle étrange potion peut servir un si gros bouquet ? Face à une situation qui dépasse nos connaissances, il est d'usage, comme le souligne André Chastel, de « partir des gestes comme des repères expressifs les plus utilisables et d'essayer à partir de là l'argument de la composition.⁸⁵» Si l'auteur applique cela à la peinture, cela vaut aussi pour la sculpture. A défaut de voir les gestes, on en a les résultats. Ici, l'esprit du spectateur s'attarde sur la dimension des racines, à la force nécessaire pour leur soulèvement, à la ficelle qu'il a fallu enrouler, donc aux

⁸⁵ André Chastel, *Le geste dans l'art*, Paris, Liana Levi, 2013, 14 p.

manipulations. Il peut en imaginer l'expérience étant donné que ce sont des gestes rudimentaires du savoir-faire humain : contenir, nouer, porter. Sarah El Idrissi, lauréate avec six autres étudiants de la 8e édition du Prix Michel Journiac, fait d'ailleurs état de cette capacité toute humaine de savoir nouer les fibres en présentant *Le sol chargé de lamentations*⁸⁶, installation caractérisée par une suspension de tissus en forme de cabane (fig. V), comportant des bobines de tissu conçues comme des artefacts et une corde lestée de noeuds - geste originel⁸⁷. André Chastel suggère à ce propos qu'il nous faut considérer « l'effet physiognomonique, essentiellement fondé sur les gestes, comme une seconde perspective, une perspective psychique, psychophysiologique, si l'on veut, dont nous devons explorer les modalités.⁸⁸» A quelle fin sont donc réalisées ces actions ? Quel rite est invoqué dans *Racines* ? La mise en scène - car il est réellement question de cela ici - vient intensifier encore la scénographie de la composition, avec un éclairage en contre-plongé assez agressif qui découpe des formes spectrales dans les branchages et sur les murs environnants, pareilles à la caverne de Platon. Les nœuds mentionnés précédemment sont, dans certains cas, associés à une charge de pensée, comme dans un chapelet. Les gestes rudimentaires, peut-être grâce à cette primauté qui les caractérise, sont une matière favorable pour instiller de l'ésotérisme dans la dimension du commun. C'est en tout cas un apanage de la sculpture que de pouvoir se targuer d'être si proche de la matière et donc de son origine car rares sont les intermédiaires entre la main de l'artiste et le médium à convertir. Pas de pinceau, ni de crayon, mais la main de chair. On peut raisonnablement poser l'hypothèse suivante selon laquelle cette proximité de la chair humaine avec son médium donne une dimension supplémentaire - presque magique - à l'œuvre. C'est en tout cas un déterminant commun aux trois exemples nommés : la cuisine est par essence intimiste, les dimensions des racines confrontent le spectateur à une texture souterraine qui les toise à échelle humaine et les tissus hypertrophiés de Sarah El Idrissi contiennent dans leurs torsions la manipulation manuelle.

Cette manipulation se retrouve dans le vêtement. Ce dernier est au contact de l'être sous deux rapports : lors de son bâti et lors de son usage. Filwa Nazer retrouve ici Sarah El Idrissi quand elle confectionne la série *Five women*⁸⁹, qui sont 5 patrons hypertrophiés de robes en tissu suspendus dans l'espace (fig. W). Le gigantisme de l'installation sacralise ces

⁸⁶ Sarah El Idrissi, *Le sol chargé des lamentations*, 2021, installation (tissu, cordes), Galerie Michel Journiac, Paris (fig. V).

⁸⁷ L'artiste donne à voir ici une construction architecturale abstraite à partir de tissus en suspension, qui oscillent entre évanescence liée au caractère fluide des pans de textiles et pesanteur de la matière dans l'espace qui s'échoue sur le sol.

⁸⁸ André Chastel, *Le geste dans l'art*, op. cit., 17 p.

⁸⁹ Filwa Nazer, série *Five women*, H.A, 2021, sculptures (coton calicot, tulle de nylon, interligne de nylon, cordon de passepoil, sangle de coton), dimensions variables, Biennale de Lyon, 2022 (fig. W).

doublures de robes en coton, habituellement invisibles, et dévoile une féminité monumentale, qui nous enclos dans les textiles de son intimité. Accrochés aux doublures s'ajoutent de fines ceintures du même tissu comme autant de ficelles à porter de main que l'on souhaite attraper. La dimension spectaculaire des robes, si elle instaure une distance respectueuse, n'effraie pas. Ces robes sont avant tout des artefacts de l'intimité dans des matières accueillant le corps. A l'image du drap de feutre de Joseph Beuys, elles sont rassurantes. A l'opposé de ce confort, la sculpture se confronte bien souvent aux matières tenaces, abruptes ou physiquement incompatibles avec le corps.

Des artistes qui usent du monde de l'ordinaire dans leur travail plastique, nous pourrions tout à fait citer Rachel Whiteread dont les *Embankment* font l'empreinte du vide - en plein - des boîtes en carton⁹⁰ à usage quotidien (fig. X). Cette installation tout à fait hors norme se constitue d'environ 1400 volumes blancs empilés qui sont les moulages des intérieurs de boîtes en carton et de rangement. Si les adjectifs de pureté et de minimalisme sont souvent cités pour décrire l'œuvre de l'artiste, le récit qui en est à l'origine donne au contraire une dimension intimiste à l'ensemble. En effet, l'artiste aurait débuté cette série en trouvant un carton vide dans le grenier de la maison de sa mère qu'elle vidait à la suite de son décès. Etape universelle s'il en est que celle de s'acquitter de la tâche fastidieuse du tri des objets accumulés, lourds du souvenir de leur précédent propriétaire⁹¹. Dans ce qui ressemble aux vestiges d'un temple de la mémoire émerge ce «paradoxe [des] ruines domestiques [qui est] de nous donner le sentiment de la vie plus que ne le ferait une maison habitée.⁹²» L'œuvre trouve son origine dans l'ordinaire de la vie humaine. Si celle-ci se rapproche plus de «la ruine antique» et de «sa pureté chimique de pierre blanche⁹³», Diane Scott souligne toutefois une nette tendance de la ruine contemporaine à agglomérer «toutes matières et tous objets : béton, écaillures, métal, verre, papier - tout y passe [...]»⁹⁴. Et au-delà même de la matière, n'est plus compris comme ruine seulement un «[e]ffondrement partiel ou total d'une construction ou d'un ensemble d'édifices à la suite d'une dégradation naturelle, d'une destruction volontaire ou accidentelle⁹⁵», mais englobe désormais «de façon exclusive ou conjointe, l'usé, le cassé ou le dépassé.⁹⁶» De cette manière, l'objet comme produit est

⁹⁰ Rachel Whiteread, *Embankment*, 2005, ensemble de sculptures en polystyrène blanc, Turbine Hall (octobre 2005 – avril 2006), Tate Modern, Londres (fig. X).

⁹¹ Anne Marlangeon, « Ecologie du souvenir : objets, gestes et mots, les narrations de la mémoire », *op. cit.*

⁹² Diane Scott, *Ruine: invention d'un objet critique*, Paris, Les prairies ordinaires, 2019, 33 p.

⁹³ *Ibidem*, 41 p.

⁹⁴ *Ibidem*

⁹⁵ Acception du terme "Ruine" d'après le CNRTL.

⁹⁶ *Ibidem*, 140 p.

«d’emblée monument⁹⁷» dans la mesure où cette défaillance programmée - au choix technique ou esthétique - lui est inhérente «dès son commencement». Tel est le fonctionnement de notre système de consommation. Il est possible de mettre en parallèle du travail de Rachel Whiteread, la performance *Patrimoine immobilier* dont la constitution physique est approuvée, à une échelle bien moindre évidemment.

L’œuvre suit le protocole suivant : Les cartons sont pliés pour former un pilier de boîtes contre un mur. Ils sont ensuite dépliés et l’opération est recommencée quelques mètres plus loin. La performance s’achève lorsque la tour est érigée au centre de l’espace, sans mur pour la soutenir (fig. 08). Ce travail tourne en dérision l’immobilier, un secteur d’investissement très prisé. Réduire la pierre à du carton, c’est questionner tout un système économique et culturelle. De fait, le pilier ne soutient rien dans cette performance, et il a même du mal à se soutenir lui-même quand il n’est pas adossé contre un mur. Chancelant, le moindre courant d’air peut le faire s’effondrer, paradoxal pour un élément architectural censé braver le temps. D’autant que les volumes cubiques supposent dans notre esprit un certain poids naturel, idée préconçue en contraste absolu avec la nature de ceux déployés par Rachel Whiteread, en polystyrène, et ceux en carton, dont la principale caractéristique est la légèreté. Si l’objectif de l’artiste est d’ériger une structure solide en accumulant une quantité considérable de ces volumes blancs, le mien est tout à fait inverse puisque je réduis cette cariatide de carton à elle-même : elle n’est reliée à aucun édifice puisque sa finalité est d’être érigée en solitaire, dans l’espace d’exposition. Son inutilité architecturale rejoint celle de sa matière : les boîtes en carton, empilées, ne seraient pas en mesure de soutenir quoique ce soit de plus lourd qu’elles-mêmes, d’autant que leur équilibre est précaire. Cette Tour de Babel, qui détourne les ouvrages humains en minces feuilles contrecollées, a pour vocation de stationner dans l’espace jusqu’à la fin de l’exposition, laps de temps suffisant pour qu’advienne sa chute naturelle, si chute il y a. Le spectateur participe pleinement de cette attente, il y joue même le rôle principal. Tournant autour de la structure, se figeant au moindre mouvement, il accorde un supplément d’attention à une composition de cartons. Cet empilement suggère par métonymie l’ensemble de la production industrielle dont il est issu. On notera la redondance du terme «FRITES» imprimé sur les faces latérales de chaque boîte qui ajoute à l’absurdité de cet assemblage.

Robert Smithson a bien entendu théorisé sur ces «piles de marchandises soigneusement entassées [qui suscitent] chez les artistes une conscience nouvelle du fade et de

⁹⁷ *Ibidem*, 154 p.

l'insipide.⁹⁸» Ce sont celles des hypermarchés. Les deux adjectifs cités rejoignent tout à fait la tentative de théorisation de la couleur du carton que nous avons menée toute à l'heure. Insignifiant, c'est ainsi que l'on définit le café trop dilué. Le carton et le polystyrène sont des matières inertes qui ne se putréfient jamais⁹⁹ et dont se dégage un certain néant, le degré zéro. Robert Smithson en traite à propos de Robert Morris qui «a rétabli la notion d'immortalité en l'acceptant comme une donnée de vacuité», ce qui donne à son travail «une impression d'immense immobilité¹⁰⁰» (fig. Y). Notre société est «faite de structure et de surfaces frappées de nullité¹⁰¹» qui ne suscite aucune émotion mais qui, par voie de conséquence, accède à cette immortalité ésotérique dont nous autres humains sommes en quête constante. Gyan Panchal en joue lorsqu'il récupère les débris d'objets manufacturés dont la couleur chimique est à elle seule la métaphore d'une origine industrielle¹⁰². *L'éclot*, réalisé à partir du fragment d'un jouet pour enfant, se donne pour une sorte de figure d'un vert psychédélique, oscillant entre fantôme, otarie et poisson selon le regardeur (fig. Z). Aucune des propositions précédentes n'est évidemment juste, et l'objet fragmenté révèle des formes mystérieuses contenues en puissance.

Notre production nous survit, à tel point que nous ne savons plus comment nous en débarrasser et qu'il nous faut trouver un nouveau procédé alchimique pour la convertir : le recyclage. Réitérons-nous le mythe du Golem ? Michel de Certeau souligne la défaillance du croire dans notre époque. «Pour rattraper ces croyances qui s'en vont et se perdent, les entreprises se mettent de leur côté à fabriquer des simulacres de crédibilité.¹⁰³» Ma pratique s'inscrit dans cette dynamique d'*ersatz* en miroir de notre réalité. La sculpture engendre une forme qui «se propage dans l'imaginaire, ou plutôt nous la considérons comme une sorte de fissure, par laquelle nous pouvons faire entrer dans un règne incertain [...] une foule d'images

⁹⁸ Robert Smithson, «L'entropie et les nouveaux monuments» dans Robert Smithson, *Robert Smithson: une rétrospective: le paysage entropique, 1960-1973: 22 avril-13 juin 1993, IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valence [et] 17 juin-28 août 1994, Palais des beaux-arts, Bruxelles [et] 23 septembre-11 décembre 1994, MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille, Marseille*, op. cit., 163 p.

⁹⁹ Christy Lange dans Peter Fischli, David Weiss, Musée d'art moderne de la ville de Paris et Tate Modern (Gallery) (éd.), *Fischli, Weiss: fleurs & questions: une rétrospective, Paris*, op. cit., 139 p.

¹⁰⁰ Robert Smithson, «L'entropie et les nouveaux monuments» in Robert Smithson, *Robert Smithson: une rétrospective: le paysage entropique, 1960-1973: 22 avril-13 juin 1993, IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valence [et] 17 juin-28 août 1994, Palais des beaux-arts, Bruxelles [et] 23 septembre-11 décembre 1994, MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille, Marseille*, op. cit., 163 p.

¹⁰¹ *Ibidem*, 163 p.

¹⁰² Gyan Panchal, *La Lettre*, 18 Février - 18 Mars 2022, Galerie Michel Journiac, Paris.

L'artiste y présentait trois œuvres : *La Lettre*, 2015-2019, épave, peinture, Galerie Marcelle Alix, Paris. *La Gestante*, 2022, siège auto enfant, objets décoratifs, résine, pigments, Galerie Marcelle Alix, Paris. *L'éclot*, 2022, Jouet, peinture, Galerie Marcelle Alix, Paris (fig. Z).

¹⁰³ Michel de Certeau, Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol, *L'Invention du quotidien*, op. cit., 263 p.

qui aspirent à naître.¹⁰⁴» Le duplicata que je produis résonne avec nos possessions réelles, doublon fictionnel établi d'après l'imaginaire collectif. *Totems, Ouroboros*, ou encore *Anthropie n°1* sont autant de pièces fondées sur des sources communes, respectivement représentations totémiques tribales, serpent légendaire et fresques en détérioration, mais évacuée de leur héritage historique. Stephan Balkenhol, quand il reproduit en bois des figures de la mythologie antique dont il évacue toute narration, crée cette latence, ce décalage propice à l'introduction de l'étrange¹⁰⁵ (fig. A1). Quant à Chafa Ghaddar, exposée récemment à la Biennale de Lyon, elle réactive également les pratiques et usages historiques, ici de la peinture de fresque, mais en la délocalisant sur un support mouvant qui, tour à tour, se retrouve au mur ou au sol¹⁰⁶, disgrâce suprême pour cet art de la fresque censé figurer en bonne place dans les demeures (fig. B1). Mais c'est justement grâce à la délocalisation que se produit le phénomène mythologique.

Le résidu que j'emploie devient objet d'art par sa transformation et accède ainsi à l'aura dont Walter Benjamin fait l'étude dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*¹⁰⁷. D'autre part, on ne saurait avancer l'argument de l'imaginaire collectif sans mentionner Aby Warburg qui mit en place l'atlas mnémosyne, célèbre ouvrage qui condense toutes les itérations des formules plastiques artistiques : le geste d'un index, la torsion d'une cheville sont autant d'héritage issu et réinjecté inconsciemment, participant de fait à la corrélation mystique entre les chefs d'oeuvres. Nous digressons cependant, et il nous faut revenir au sujet qui nous retient. L'art est à rapprocher de la religion, et par association à la croyance et la mythologie, en ce qu'il a le pouvoir de convertir et de mystifier. L'objet devient alors le réceptacle puisque c'est le rôle de l'artefact de recueillir la croyance. On peut à juste titre faire le lien avec *Anthropie n°2* (ill. 09) dont le sous-titre est *Reliquaire de carton*. Du reliquaire au reliquat, il n'y a qu'un pas. L'analogie peut prêter à sourire mais elle est pourtant sensée. Les reliquaires abritent les fragments d'une figure mythique, le reliquat est un résidu. En faire la plaque de pétris d'une nouvelle mythologie semble donc tout indiqué. Et Diane Scott de constater que «dans la ruine contemporaine, il y a de l'objet et du quotidien à foison¹⁰⁸.» Un nœud borroméen semble donc se dessiner, reliant le résidu, l'ordinaire et la

¹⁰⁴ Henri Focillon, *Vie des formes suivi de Éloge de la main*, Nouvelle éd., Paris, PUF, coll.« Quadrige », 2012, 6 p.

¹⁰⁵ Stephan Balkenhol, *Persée tenant la Tête de Méduse*, 2018, bois de Wawa peint, 380 x 120 x 61 cm, Thaddaeus Ropac Paris Marais.

¹⁰⁶ Chafa Ghaddar, *Slighting*, 2022, peinture, commande à l'occasion de la 16e édition de la Biennale de Lyon, Musée Lugdunum, Lyon (fig. B1).

¹⁰⁷ Walter Benjamin, Frédéric Joly et Antoine de Baecque, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot & Rivages, coll.« Petite bibliothèque Payot », n° 936, 2013.

¹⁰⁸ Diane Scott, *Ruine: invention d'un objet critique*, op. cit., 41 p.

mythologie. Le philosophe Alain certifie d'ailleurs que la mythologie est depuis toujours et aujourd'hui encore au cœur de notre société. Exit les divinités et les nymphes :

Les forces naturelles sont ici [le milieu urbain] remplacées par le veilleur de nuit, le boucher, le plombier, le magistrat, l'avocat, le capitaine, le prêtre. Où l'on retrouve les enchanteurs des contes, mais mieux connus et dépouillés presque de tout mystère par le régime mercantile, qui attache un prix déterminé à toute chose et à toute action¹⁰⁹.

Pour activer cette magie de l'apparition artistique, il faut une figure elle-même inatteignable, imprégnée de ce génie artistique qui ne répond à aucune règle.

¹⁰⁹ Alain et Georges Bénézé, *Les arts et les dieux*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 129, 1989, 1144-1145 pp. On notera l'évacuation du mystère mentionnée par l'auteur qui corrobore l'hypothèse avancée plus haut d'une aseptisation de notre société fondée sur la connaissance et qui justifie, de fait, l'épaisseur mythologique que je tente de mettre en place. La notion mercantile évoquée est une cause de ce phénomène directement lié à la numérisation et l'informatisation, non pas au sens numérique mais celui informatif et numéraire.

b) L'artiste alchimiste (Qui)

La figuration de l'artiste dans cette nouvelle fiction se traduit sous les traits du chamane. Ce personnage, moins traité en occident que celui de la sorcière, est par conséquent moins sujet aux carcans de l'imaginaire collectif. Le chamane est la figure éclairée dépositaire d'un savoir singulier. Considérer l'artiste comme tel, c'est lui reconnaître une certaine clairvoyance, ou du moins, un regard désaxé.

En concevant des mythologies sur le fragment temporel que représente le contemporain à venir, j'investis une temporalité extrêmement proche mais aussi très imprécise, d'où son potentiel : elle permet une liberté d'action dans le registre de la fiction, discipline qui prend appui sur la réalité pour exploiter un imaginaire. Il s'agit, à ce stade, de comprendre comment s'articule la mythologie que je propose. A rebours des récits oraux, j'ancre mes mythes, comme vu précédemment, dans la matière résiduelle de notre actualité. Ce faire est assez inhabituel dans la constitution des mythes, de tout temps contés ou joués. Le philosophe Alain, dans *Les Arts et les dieux*, théorise effectivement une suprématie de la parole dans la naissance de la mythologie, et notre société toute entière est encore fondée sur ces principes mythologiques sans en avoir conscience. La latence mythologique abordée toute à l'heure n'est pas le fruit d'une fantaisie naïve mais une réalité sociale : le mythe fait partie de notre système, et ce depuis l'enfance où le babillage est très employé. A tel point que «l'enfant apprend d'abord cette étrange science qui est toute d'incantation, et d'incantations efficaces¹¹⁰» car il peut obtenir ce qu'il désire grâce à celle-ci. L'auteur va jusqu'à comparer la force du discours infantile à celle «des sorciers faiseurs de pluie et autre lune nouvelle¹¹¹» faisant écho à ma recherche. Le mystère est au fondement de toute mythologie puisque par essence, il s'agit de donner une cause aux phénomènes, cause bien souvent divine et donc hermétique à toute étude.

Tous ces noms ont un pouvoir magique, comme je l'ai expliqué ; ainsi la magie est naturellement la première connaissance pour tous, sans compter qu'elle est la plus aimée, puisqu'elle représente un pouvoir sur de puissants serviteurs¹¹².

Fischli et Weiss s'en donnent à cœur joie quand ils se refusent à tout commentaire de leurs œuvres, laissant le public perplexe devant l'attitude à adopter. L'artiste, détenteur du

¹¹⁰ *Ibidem*, 1106 p.

¹¹¹ *Ibidem*

¹¹² *Ibidem*, 1108 p.

Les puissants serviteurs sont ici tous les membres du cercle familial ou éducatif qui répondent aux besoins de l'enfant et à ses désirs : manger, boire, câliner.

faire, possède un statut privilégié puisqu'il est celui qui actionne la machine à faire apparaître l'art, chamane intercédant entre les forces mystiques du génie artistique et le spectateur. C'est que la « connaissance positive » telle que définie par Alain, autrement dit « un ensemble d'explorations directes et familières [...] que chacun conquiert par le travail de ses mains¹¹³ » est la clé de cette posture de clairvoyance de l'artiste. Le duo d'artistes suisses prône d'ailleurs le fait main. *Surrli*¹¹⁴ en est un parfait exemple (fig. C1). Ce diaporama compile des photographies à pose longue ayant pour motif un jouet en kit initialement destiné à faire tourner des ampoules, ici réhabilité en une sorte de toupie lumineuse. La pose longue fixe les lignes dessinées par les jeux des lumières. Il en résulte une série de visuels très attirants pour l'œil dont l'esthétisme, une fois considéré, laisse place à un intérêt pour la machine bricolée. Le processus d'acheminement du jouet industriel jusqu'à sa conversion en un mécanisme producteur de jolies images devient l'œuvre elle-même.

Cette tension vue à plusieurs reprises est un fil rouge dans l'œuvre de Fischli / Weiss qui confronte le sérieux du monde de l'art à l'insignifiance de l'ordinaire, la densité réflexive et la passivité satisfaite, par le seul geste de l'art. Ce n'est pas un hasard si toutes leurs productions relèvent du champ du bricolage : n'importe qui est en mesure de les reproduire ; seulement, qui en aurait l'envie ?¹¹⁵ L'œuvre d'art, de manière générale, est captivante car elle est une apparition soudaine. Nous n'en voyons presque jamais l'élaboration qui risquerait de lui faire perdre son aura mystique. En cela l'art et la religion sont « l'envers et l'endroit d'une même étoffe. Les religions comme les arts offrent souvent des énigmes¹¹⁶ ». Il est une importance de la croyance dans les deux domaines, puisque les réalisations de leurs démiurges respectifs sont aussi impénétrables les unes que les autres. De là arrive la figure libératrice de l'artiste qui agit comme le traducteur d'une métaphysique qui nous échappe.

Plusieurs artistes jouent ainsi de ce statut particulier. Nommons parmi eux Anselm Kiefer et son œuvre *Athamor*¹¹⁷ (fig. D1) qui représente la cour d'honneur de la chancellerie du Reich à Berlin. Dans une gamme de gris anthracite, l'artiste transforme le lieu en une salle obscure, dégradée, dont la ruine est certaine. La matière est omniprésente, menaçant de déborder du tableau. On note dans le titre une référence directe à l'athanor, ce four particulier

¹¹³ *Ibidem*, 1114 p.

¹¹⁴ Peter Fischli et David Weiss, *Surrli*, 1989, série de photographies à pose longue (fig. C1).

¹¹⁵ C'est ce qui distingue l'art de l'artisanat et du simple bricolage dominical. L'art ne sert pas un besoin utilitaire comme le ferait la réparation d'un pied de table ; l'art est un bricolage à visé inutile, inutilement utile parce qu'il ne sert rien sinon lui-même. Son détournement mercantile est une marque qui entache cette visée utopique.

¹¹⁶ Alain et Georges Bénézé, *Les arts et les dieux*, *op. cit.*, 1148 p.

¹¹⁷ Anselm Kiefer, *Athamor*, 1983-1984, huile, acrylique, émulsion, gomme laque et paille sur photographie marouflée sur toile, 380 x 2250 cm, Museum of art, Toledo (fig. D1).

utilisé notamment pour les opérations alchimiques¹¹⁸. L'emploi de cette référence est à mettre en parallèle de la faillite de l'idéologie nazi. Ce fourneau d'alchimie est certes un objet physique, mais il est aussi compris comme un four philosophique car l'un des buts méconnus de cette discipline est l'élévation tant de la matière que de celui qui y travaille. De sorte que l'artiste propose le feu alchimique et transcendantal pour purifier le monde de la politique nazie, notamment par la destruction de ses symboles de pouvoir¹¹⁹.

Si Anselm Kiefer prend pour appui une légende ancrée dans l'imaginaire collectif, Joseph Beuys crée la sienne propre à partir du récit de sa survie. Pilote de chasse, son avion est abattu, et il s'écrase en Crimée. Souffrant, c'est une tribu locale qui le recueille et le soigne en l'enroulant dans un tissu en feutre, badigeonné de graisse et nourri de miel. Quel crédit accorder à ces propos ? Nul ne le sait vraiment. Mais une fois revenu en occident, l'artiste s'emploie à combiner ces matières premières¹²⁰ (fig. E1) notamment le feutre et la graisse pour les associer à divers éléments de mobiliers¹²¹ (fig. F1).

La référence à des matériaux pauvres de manière systématique constitue pareillement ma méthode de travail. Le recours aux matériaux propres à l'ordinaire de consommation, comme le café ou le détergent, ancre plus encore l'œuvre dans ce chamanisme domestique évoqué précédemment, poursuivant cette même logique fictionnelle caractéristique de la pratique de Beuys. Chaque matière est travaillée séparément, presque de manière sérielle puisque chaque nouvelle œuvre est une itération qui vient compléter celle antérieure. *Anthropie n°3* est ainsi la troisième version du travail sur carton, chaque variante intégrant une spécificité, une intrigue supplémentaire dans le déroulé de l'histoire qu'elle suppose. Cette œuvre, dans sa configuration, rappelle d'ailleurs les *Stacks* [Piles] de Donald Judd¹²² (fig. G1.a). Ces *Specific objects* sont des parallélépipèdes conçus à partir de matériaux industriels : plexiglas, métal, filin en acier... Ils sont identiques les uns aux autres et exposés en colonne au mur, avec un écart entre chaque équivalent à la hauteur du polyèdre. L'expérience que propose Donald Judd est très éloignée de ma recherche dans la mesure où il

¹¹⁸ Entre autres, la très célèbre conversion du plomb en or.

¹¹⁹ Le régime hitlérien fait l'apologie du Surhomme, dont la condition physique et mentale doit porter les valeurs du nazisme. L'artiste fait un pied de nez à cet idéal en revenant à l'alchimie, science parmi les plus anciennes, pour en tirer ce mythe du dépassement de la condition humaine par la transcendance.

¹²⁰ Joseph Beuys, *The Sled* [le traîneau], 1969, sculpture (traîneau en bois, feutre, sangles, lampe de poche, cire et cordon), 35,2 x 90,5 x 34,5 cm, Museum of Modern Art, New York (fig. E1).

¹²¹ Joseph Beuys, *Infiltration homogen für Konzertflügel* [Infiltration homogène pour piano à queue], 1966, sculpture (piano, feutre, tissu), 100 x 152 x 240 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris (Fig. F1).

¹²² Donald Judd, *Stack*, 1972, sculpture (acier inoxydable, plexiglas rouge), 483 x 102 x 79 cm (chaque élément : 23 x 102 x 79 cm), Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris (fig. G1.a).

propose avant tout une approche empirique de la perception au cours de laquelle «le spectateur prend conscience de l'importance de sa position dans l'espace par rapport à l'objet qu'il contemple¹²³». C'est donc une relation purement physique puisque «la pile illustre l'un des principes fondateurs de l'esthétique minimaliste : l'absence de composition [et] un protocole d'élaboration qui se contente de répéter¹²⁴». Cela n'empêche pas Robert Smithson d'en réaliser une interprétation plus lyrique quand il décrit les «boîtes cristallographiques standards» de Donald Judd, et leurs «surfaçages variés, allant du rose saturnien à des bleus et des verts de texture rugueuse : l'alchimie de l'an 2000.¹²⁵» La conversion de la perspective sous le prisme du plexiglas coloré¹²⁶ est ici l'œuvre d'un artefact de main d'homme.

Cette latence dans le produit manufacturé industriel se confirme avec l'usage que je fais des cartons : leur mise en scène – et en perspective murale – vient semer le trouble dans l'appréciation qu'en a d'ordinaire le spectateur. Leur sacralisation par l'acte artistique leur donne le statut d'artefacts, mais voués à quel rite ? Pour le savoir, encore faudrait-il assister à l'action en fuite que le public ne cesse de manquer. Les boîtes ont subi de multiples lacérations, pratique récurrente en art avec comme figure de proue Lucio Fontana¹²⁷ (fig. R) et dans les premières tribus où les scarifications étaient l'équivalent du tatouage, enrichis de la symbolique de l'époque et de la question décorative. Les œuvres sont marquées d'un sceau spécifique, celui du travail irrégulier de la main. On peut à ce propos citer l'ouvrage d'aiguilles *De torchons et de serviettes* de Maha Yammine¹²⁸, une artiste d'origine libanaise qui vit et travaille à Rouen. L'artiste a récupéré auprès de proches du Liban et d'inconnus en France des torchons de cuisine abîmés sur lesquels elle est venue apposer des gestes de valeurs, ceux de la broderie, en dentelle ou en crochet (fig. H1). Le reliquat du torchon de

¹²³ Michel Gauthier, «Donald Judd - *Stack [Pile]* - 1962» dans *Collection art contemporain - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, sous la direction de Sophie Duplaix, Paris, Centre Pompidou, 2007.

¹²⁴ *Ibidem*

¹²⁵ Robert Smithson, «l'entropie et les nouveaux monuments» dans Robert Smithson, *Robert Smithson. Une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973: 22 avril-13 juin 1993, IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valence [et] 17 juin-28 août 1994, Palais des beaux-arts, Bruxelles [et] 23 septembre-11 décembre 1994, MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille, Marseille*, op. cit., 166 p.

¹²⁶ Donald Judd, *Sans titre*, 1965, sculpture (plexiglas fluorescent rose orangé, inox, câbles en acier), 51 x 122 x 86,2 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris (fig. G1.b).

¹²⁷ Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attese (T.104)* [Concept spatial, Attentes], 1958, peinture (peinture vinylique sur toile, incisions), 125 x 100,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris (fig. R).

L'artiste attribue d'ailleurs au geste de la lacération «[...] une expression philosophique, un acte de foi dans l'infini, une affirmation de spiritualité» (Interview de Lucio Fontana, revue *Vanità*, 1962 et dans Jean-Paul Ameline et Johan Popelard, «Lucio Fontana - *Concetto spaziale, Attese (T.104)* (Concept spatial, Attentes) - 1958» dans *Collection art moderne - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, sous la direction de Brigitte Leal, Paris, Centre Pompidou, 2007.)

¹²⁸ Maha Yammine, *De torchons et de serviettes*, 2021, torchons de cuisine usagés brodés (fig. H1).

cuisine se voit ainsi attribuer les distinctions habituellement réservées aux serviettes. C'est le décalage entre le support trivial et le geste de soin qui crée la dissonance et introduit un caractère étrange. Les travaux d'aiguilles sont d'ailleurs depuis toujours rattachés aux femmes, qui, dès lors qu'elles investissent ces occupations domestiques dans un cadre dissonant, sont rapidement associées à la sorcellerie. A titre d'exemple, Aurore, dans *La Belle au Bois dormant*, se pique le doigt au fuseau d'un rouet ensorcelé par Maléfique. Tant d'autres objets auraient pu être choisis, mais c'est celui du rouet domestique qui a été retenu car la familiarité qu'il suscite empêche la méfiance. D'autre part, les torchons de Maha Yammine sont exposés tendus sur un fil, donc hors d'usage¹²⁹. Le spectateur est invité à voir dans ses déchirures raccommodées une histoire collective de transmission filiale et les récits intimes d'un usage quotidien. Les travaux d'aiguilles sur ces serviettes sont autant un exercice de reprisage que celui d'un tissage social des relations¹³⁰. La familiarité devient un médium à part entière puisque tout transport du commun hors contexte engendre une étrangeté. Le soigneux raccommodage manuel - la notion de la main est ici essentielle - par l'artiste ancre l'œuvre dans une dimension rituelle et ésotérique. La transposition de la cendre ou des cartons dans des espaces dissonants engendrent le même effet. Avec pour caractéristique principale de déstabiliser le spectateur.

Bruce Nauman est un habitué du phénomène, puisqu'il va jusqu'à archiver ses travaux domestiques avec des clichés photographiques qui convertissent l'activité de bricolage en œuvre d'art. *Setting a good corner (Allegory and Metaphor)*¹³¹ (fig. 11) introduit ainsi «*that a good fence cannot be built or maintained without a good corner*¹³²». Savoir-faire d'une importance capitale. Il est assez plaisant de constater l'écart entre l'artiste, qui construit sa clôture sur sa propriété de Las Madres Ranch au Nouveau Mexique, et le public auquel est montré la vidéo, citadins dont la propriété se résume à un jardinet déjà enclos. Ce qui est familier pour Bruce Nauman ne l'est pas à nos yeux qui voyons là un étrange spectacle : toujours ce fameux décalage qui rend exotique ce qui sort de notre sphère des habitudes. On peut citer à ce propos le *Court traité du paysage* d'Alain Roger qui étaye ainsi qu'il n'y a que les personnes venues de la ville pour s'enthousiasmer de la beauté du paysage agricole, car

¹²⁹ En allant à rebours de la logique d'usage des objets, Maha Yammine introduit un désordre similaire à celui des boîtes en carton de la série *Anthropie* évidées de leurs contenus.

¹³⁰ L'œuvre se poursuit encore aujourd'hui grâce à l'engouement qu'elle suscite. Des spectateurs, sensibles au discours de l'artiste, lui envoient leurs propres torchons de cuisine, augmentant l'œuvre.

¹³¹ Bruce Nauman, *Setting a Good Corner (Allegory and Metaphor)*, 1999, vidéo, 59 min et 18 sec, Tate Modern, Londres (fig. 11).

¹³² Tate, « "Setting a Good Corner (Allegory and Metaphor)", Bruce Nauman, 1999 », Tate, [consulté le 31. 03. 2023], URL : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/nauman-setting-a-good-corner-allegory-and-metaphor-ar00576>.

ceux qui y naissent et y travaillent n’y voit là qu’un pays. Il propose d’ «opposer, avec la prudence requise, le paysan et le *paysageant*, c’est-à-dire l’homme de la ville¹³³».

Déstabiliser le familier tient peut-être de la nécessité pour ne pas le tuer par le regard de l’indifférence. Les progrès technologiques qui faisaient rougir de fierté le XIXe siècle, ère d’explosion industrielle, ont perdu de leur panache pour nous autres contemporains. Il faut toutefois se rappeler l’enthousiasme qu’ils suscitent quand cette époque devient le berceau des innovations techniques du XIXe siècle. «Eau et gaz à tous les étages» sont énoncés fièrement, comme l’a si bien notifié Emile Zola dans le récit naturaliste qu’il rédige de l’emménagement d’Octave Mouret dans la capitale¹³⁴. Henri Meschonnic, quant à lui, souligne dans son ouvrage *Modernité Modernité* que «l’avion, la radio, les trains sont toujours modernes. Leur effet au début du siècle [...] ne l’est plus toujours.» Ils font désormais partie du décor fade qui encadre la banalité. De là ce constat de l’auteur : «Peut-être ce qu’a dit Apollinaire dans «La tête étoilée» s’est accompli :

*Crains qu’un jour un train ne t’émeuve
Plus*¹³⁵

Si Fischli et Weiss prennent le contre-pied de cette fatalité en compilant le motif même victime de la perte de sensibilité dans une esthétique agréable à l’œil¹³⁶, j’use pour ma part du mouvement de rejet instinctif que provoque la matière résiduelle, qu’elle soit cendre, carton évidé ou plastique vitreux, pour atteindre le spectateur. Je vais chercher jusque dans les entrailles du médium. Il est peu de personnes qui osent mettre leurs mains dans la matière¹³⁷, plus encore dans la matière absurde, celle du résidu.

¹³³ Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll.« Bibliothèque des sciences humaines », 1997, 27 p.

¹³⁴ Emile Zola et François Nourissier, *Pot-Bouille*, Nachdr., Paris, Fasquelle, coll.« Le Livre du poche texte intégral », n° 247, 1993.

¹³⁵ Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, *op. cit.*, 39 p.

¹³⁶ Peter Fischli et David Weiss, *Airports*, 1990, catalogue de photographies d’aéroports (fig. G).

¹³⁷ Voir Annexe. Exercice d’écriture «Où poser votre main - Soyez original», *Anthropologie - Ecriture de création*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 28 Mars 2021.

c) La résistance métaphysique (Comment)

La qualité de l'esprit humain réside dans sa propension à la curiosité et au désir de comprendre. Le fait est qu'il est confronté dans le cas de mon travail plastique, à une énigme obscure, parce qu'absurde.

L'absurdité suggère dans l'imaginaire collectif la plaisanterie dénuée de sens. Or il en est un de sens, comme vu précédemment : celui de l'entropie. Ce phénomène est exploité dans ma pratique comme support d'une fiction. Pour autant, cette forme fictionnelle n'enlève rien à la gravité du propos défendu. *Ouroboros*, et toutes les œuvres qui le précèdent et le suivent, impliquent un sérieux, tant au niveau de la création que de la réception. Il y a de mon côté un seuil minimum de conviction qui donne une crédibilité à l'œuvre finie. Et cet engagement influe sur la présentation de l'œuvre, qui ne se donne jamais comme une boutade potache, mais qui se veut le fragment sincère d'une mythologie étrangère : «[t]el est donc le jeu de l'imagination volontaire. Et il peut y avoir quelque chose de volontaire dans la recherche d'une chose redoutée, comme Montaigne dit que les enfants s'effraient d'un masque qu'ils ont eux-mêmes barbouillé.¹³⁸»

Il y a donc un investissement consciencieux de l'artiste, au niveau de la fabrication mais également dans la scénographie. Que ce soit pour le travail du carton, du bois de la cendre ou du plastique thermoformé, la mise en scène instaure toujours une gravité. Les *Totems* sont installés sur un socle, à la manière des présentations muséales ethnologiques dont la rigueur tranche avec le caractère artisanal des artefacts exposés. La cendre et le carton quant à eux sont servis par les surfaces immaculées du white cube qui les contient. Le procédé de la dissonance abordé antérieurement se vérifie une fois de plus. Il y a une probité de l'objet d'art, dont l'appellation suffit à certifier l'honnêteté et l'intégrité. Le duo suisse Fischli / Weiss en use tout au long de sa pratique mais plus particulièrement encore dans ses courts-métrages. *Der Rechte Weg*¹³⁹, produit en 1983 et tourné en Suisse, en est un qui présente l'évolution d'un rat et d'un panda à taille humaine, respectivement Peter Fischli et David Weiss, dans un environnement naturel, hostile et exempt d'humains (fig. J1.a). Ils ont à cœur de comprendre le monde qui les entoure et vont donc à la découverte de ce dernier dans une sorte de voyage philosophique à tendance parodique. Que ce soit le phénomène de l'éclair ou la création des stalactites, les deux compères trouvent des explications à ce qui les entoure. Ils s'affirment ainsi en connaisseurs d'un savoir inconnu dont ils sont convaincus et qu'ils enseignent en tout bien tout honneur au public qui les regarde. Ils en viennent de fait à se

¹³⁸ Alain et Georges Bénézé, *Les arts et les dieux*, op. cit., 1119 p.

¹³⁹ Peter Fischli et David Weiss, *Der Rechte Weg* [The Right Way], 1983, film (55') (fig. J1.a).

retrouver dans «un conflit comique opposant simulation artificielle et artisanat authentique¹⁴⁰» au même titre que les sculptures en polyuréthane de *Floss*. Dans ce film, il y a un fond de vérité non négligeable qui se trouve encadré par un fac-similé revendiqué comme tel. Il en va de même dans *Der geringste Widerstand*¹⁴¹ où on peut les entendre énoncer une définition de l'art moderne quelque peu réductrice mais avec un fond de véracité à travers les adjectifs *tasteful, harmony et rigorously decorative* (fig. J1.b). Animés d'une sincérité pure, les deux comparses pensent être en possession d'un raisonnement logique qui résonne étrangement, à la fois avéré et parodique. Le court-métrage possède toutefois un fondement philosophique qui n'est pas à dédaigner sous prétexte de la dérision; elle sert au contraire d'écrin à cette lueur de discernement. Dépositaires de ce savoir donc, ces deux figures atypiques se font les honnêtes porte-paroles de ce qu'ils ont appris, ou cru apprendre.

Pour autant, dans mon travail et celui du duo suisse, le public repère bientôt un cynisme sous-jacent aux couches de cartons altérées. Insidieuse, cette ironie apparaît quand le public tente de se saisir de l'œuvre, retardant sa compréhension, voire la contrant. Cette résistance «pneumatique» évoquée par François Piron est une nouvelle forme d'endurance des œuvres d'art qui ne luttent plus contre les institutions mais s'y glissent et viennent perturber de l'intérieur. Elles développent ainsi une solidité sémantique pour contrer «l'appréhension immédiate¹⁴²» de l'œuvre par le public, contrariant la logique de consommation liée au divertissement que représente l'art contemporain et les lieux qui l'expose. Cette contrariété peut notamment prendre la forme de l'œuvre éphémère. *Mémoire à court terme* a pour qualité principale d'évoluer selon l'altération qu'inflige la marche du spectateur. Si sa transformation nécessite un temps certain quand elle est de cette envergure¹⁴³, sa seconde itération pour l'exposition *Il y avait de la terre en eux*¹⁴⁴ (fig. K1) a révélé un tout autre constat. Un trafic conséquent de visiteurs a eu raison en quelques heures de l'installation qui avait été remaniée en petits îlots de texte répartis dans les 400m² du centre d'art, notamment au pied des encadrements de portes. La déception de la disparition dans les quelques heures suivant le vernissage a laissé place par la suite à une certaine satisfaction. Les visiteurs qui marchent sur

¹⁴⁰ Christy Lange, «Natures mortes : les objets du radeau» dans Peter Fischli, David Weiss, Musée d'art moderne de la ville de Paris, et Tate Modern (Gallery) (éd.), *Fischli, Weiss: fleurs & questions: une rétrospective*, op. cit., 139 p.

¹⁴¹ Peter Fischli et David Weiss, *Der geringste widerstand* [The Point of Least Resistance], 1980-1981, film (29') (fig. J1.b).

¹⁴² Rozenn Canévet et François Piron, « Entretien entre François Piron et Rozenn Canévet », *Marges*, 5-1, 2007, 99-111 p.

¹⁴³ L'œuvre a pour dimension le lieu d'exposition. Sa première réalisation s'est tenue dans un espace de près de cinq mètres de large par sept mètres de longueur.

¹⁴⁴ *Il y avait de la terre en eux*, exposition collective, 24 Septembre - 16 Octobre 2022, Centre d'art contemporain La Rivière Retrouvée, Aube (fig. K1).

l'installation de cendres sans la voir, constatent désespérés à la fin de leur visite qu'ils ont piétiné et effacé l'œuvre.¹⁴⁵ Le concept même de l'œuvre nuit à sa lisibilité. Le phénomène est jouissif pour l'artiste tout-puissant qui contrarie, selon ses humeurs, la réception. Cette dernière est retardée ou complexifiée depuis longtemps déjà si l'on se fie aux écrits du philosophe Alain. Il fonde ses théories d'après l'étude du rapport de l'enfant à la croyance, car c'est à ce moment de l'existence que les mécanismes se mettent en place. Revenir ou appliquer ces théories à une société dite adulte, c'est chercher à comprendre les réactions primaires et instinctives qui la guident.

En effet, l'attitude de découverte liée à la compréhension des savoirs est une action active, «un effort pour découvrir les choses à travers un nuage théologique, peu à peu changé et comme clarifié en un brouillard métaphysique.¹⁴⁶» Le parallèle que l'auteur effectue plus haut entre la religion et l'art se retrouve dans l'oscillation entre théologie et métaphysique. La mythologie qui était contenue jusque là dans la religion se voit libérée pour atteindre une autre forme plus vaste et plus floue, moins saisissable encore. Le voile persiste lors de l'appréhension des savoirs. La parole étant à la source du mythe, et le mythe au cœur de notre dispositif d'appréhension du monde, nous sommes contraints dans un système de croyance. L'artiste, en tant que figure démiurgique, surplombe légèrement le public car il crée lui-même un objet mythologique, au langage sémantique obscur tant qu'il n'est pas décodé. «Le récit se fait croire¹⁴⁷» dès lors qu'il est conté, en parole ou en image. *Ouroboros* est une mue de serpent à partir du moment où, en tant qu'artiste, je la conçois et construis ainsi. Et le spectateur aux mains ballantes de la rêver comme telle car «il ne [la] fait pas»¹⁴⁸.

Ce procédé d'apparition soudaine sert l'œuvre d'art. Nous en avons fait l'expérience à l'unanimité avec la première d'entre elles si je puis dire, il est question ici des Grottes de Lascaux. Nous savons encore bien peu de choses de cette période décisive dans l'émergence de l'humanité. C'est ce qui la rend si attrayante. *Lascaux ou la naissance de l'art* fait assez bien l'éloge de cette ère, séduisante parce que mystique. Les peintures murales figurent une

¹⁴⁵ La logique voudrait que l'œuvre reste telle quelle, un tas inégal de cendres à la couleur terreuse imprimé du motif des semelles qui l'ont traversé. Pour le bien de l'exposition, une exception a été faite et l'œuvre a été reconstituée afin que les autres visiteurs, absents lors du vernissage, puissent expérimenter la disparition. Autrement, le centre d'art aurait pu rester avec ces vestiges dès le premier jour d'exposition, démunie face à la fatalité qu'impose l'œuvre éphémère qui échappe à la réception.

¹⁴⁶ Alain et Georges Bénézé, *Les arts et les dieux*, op. cit., 1108 p.

¹⁴⁷ «Le récit se fait croire ; telle est la puissance des contes.»

Ibidem, 1113 p.

¹⁴⁸ «Il rêve ces choses, parce qu'il ne les fait pas. Tout est rêve pour celui qui ne travaille pas.» *Ibidem*, 1125-1126 pp. L'auteur confronte ici le croire, connaissance verbale et chimérique, à la connaissance positive, c'est-à-dire «un ensemble d'explorations directes et familières» (1114 p.) obtenu par le travail manuel.

culture qui nous échappe. Qu'importe les interprétations, soutiennent communément Georges Bataille et Yuval Noah Harari, elles ne sont pas vérifiables. Tout ce que nous pouvons retenir de ces fresques majestueuses, c'est leur inquiétante étrangeté. Ce concept freudien pose la chose suivante : notre connaissance d'un lieu ou d'une image se voit inquiétée, au sens propre, lorsque le contexte de visibilité est faussé. La porte de la chambre est à portée de main, mais dans le noir complet, son contact se fait attendre. Jusqu'au doute : où est la porte ? Ces peintures rupestres s'activent de la même manière. Nous reconnaissons les animaux dessinés avec un grand souci de détail. Mais ils ne sont pas de nous. Et personne n'est en mesure d'expliquer leur sens. Scène de chasse ? Représentation en vue d'un rituel ? Comment expliciter ce dont la mémoire ne nous est pas parvenue ? Ils nous sont étrangement proches, mais à toujours éloignés; porte tenue à distance par l'obscurité des millénaires. Une figure en particulier se détache dans «l'assemblée de cette existence sauvage»¹⁴⁹ des fresques (fig. L1). Baptisée licorne pour sa légère similitude avec l'animal fantastique¹⁵⁰, cette représentation est le punctum qui «se plaçant sur le plan des figures de majesté, est d'autant plus divine qu'elle est inintelligible, étrangère à tout.¹⁵¹» *Totem* exploite aussi ce schéma de distance puisque la représentation numéraire est ici détournée en figuration archétypale de type totémique. Ce faisant, les chiffres qui incarnent un quotidien mercantile ne sont plus reconnaissables par leurs principaux usagers¹⁵². Suivant cette dynamique, Clément Cogitore nous fait expérimenter cette résistance métaphysique dans sa vidéo *Morgestraich* réalisée pour la Biennale de Lyon de 2022¹⁵³. Il y déplace sur fond noir le cortège du carnaval de Bâle, composé de carnavaliers sur un plan noir qui marchent indéfiniment au rythme de leur fanfare, seulement éclairés de leurs lanternes (fig. M1).

Le processus de déplacement par dissonance, devenu le refrain de cette recherche, se concrétise ici pleinement. Sous couvert d'une étude dans un environnement neutre – ici symbolisée par un espace noir – le folklore du cortèges se dévoile sous un prisme presque rituel, renforcé notamment par la mélodie lancinante des tambours. La boucle vidéo imposée par l'artiste en crée une autre, temporelle cette fois-ci, en dehors de notre réalité. Si la

¹⁴⁹ Georges Bataille et Michel Surya, *Lascaux ou La naissance de l'art*, Strasbourg, l'Atelier contemporain, coll. « Studiolo », 2021, 103 p.

¹⁵⁰ Il est une constante chez l'Homme d'identifier et nommer les choses, absolument. Cette volonté de contrôle se voit déçue quand résiste ce morceau hermétique de notre naissance en tant qu'être social et culturel.

¹⁵¹ Georges Bataille et Michel Surya, *Lascaux ou La naissance de l'art*, op. cit., 103 p.

¹⁵² Le nom usager désigne le client quand l'adjectif usagé renvoie à l'état de détérioration de l'objet de consommation. La similitude ne laisse pas indifférent. Sommes-nous également l'adjectif d'une société qui nous use pareillement que nous le faisons de nos objets de consommation ?

¹⁵³ Clément Cogitore, *Morgestraich*, 2022, Vidéo 4K, couleur, stéréo, 4'10", commande à l'occasion de la 16e édition de la Biennale de Lyon (fig. M1).

popularité du carnaval de Bâle est d'autorité publique, celui présenté laisse perplexe. En formation tortue, ce cortège mystique ne se laisse pas appréhender.

Cette remise en perspective des événements connus a pour objectif principal de provoquer le regard lassé du public. Les enfants y arrivent à merveille quand ils nous communiquent leur perception totalement subjective. Appuyons-nous un instant sur leurs dessins. Soucieux de rendre la version la plus exacte de ce qu'ils voient, les enfants n'hésitent pas à ajouter quatre pattes au cheval de profil, car leur but est de prouver qu'ils ont compris de quoi était fait l'animal, d'où la nécessité de le figurer dans son entièreté et non pas d'effectuer un exercice de perspective. Cette constance à vouloir démontrer une connaissance du monde est comparable à celle de l'artiste, d'ailleurs bien souvent considéré comme un grand enfant. La divergence des regards alimente encore la distance avec le spectateur qui est confronté, à partir du XIXe siècle, non plus seulement à celui des artistes mais à celui également de l'art spirite.

Il se définit comme un courant, apparu au milieu du XIXe siècle aux Etats-Unis et peu après en France, qui fait se rejoindre la photographie et la peinture, à des fins principalement médiumniques. La photographie spirite se targue ainsi de pouvoir révéler la présence de vos ancêtres à vos côtés grâce aux procédés de prise de vue photographiques, et principalement de celui insidieux du photomontage. La peinture spirite, si elle implique la communication avec un au-delà et une transmission en direct de son expression plastique, est restée particulièrement connue pour les trois noms suivants qui constituent une branche de la peinture spirite en France, de la fin du XIXe siècle au XXe siècle : Augustin Lesage, Victor Simon et Fleury-Joseph Crépin¹⁵⁴. Leurs points communs résident dans la réception d'une voix intérieure, à consonance divine, qui exhorte à la réalisation d'œuvres picturales dans le but d'atteindre une paix universelle. Ces trois artistes sont des figures isolées sans que quiconque ne se manifeste après eux avec les mêmes aptitudes. Les œuvres obtenues contribuent à augmenter le mystère qui les entoure. Souvent constituées d'une infinité de détails, leurs dimensions peuvent parfois atteindre plusieurs mètres sur lesquels se réalise une synesthésie culturelle de symboles indiens, asiatiques, ou orientaux sans que jamais leurs auteurs ne mettent les pieds sur ces continents ou ne soient en connaissance de leurs esthétiques respectives (fig. N1). C'est un tout nouveau répertoire symbolique qui est mis en place, sans que la clé ne nous en soit donnée. La question de la véracité de ces épisodes artistiques est régulièrement sujet à débat : quel crédit accorder à ce récit ? De la même

¹⁵⁴ *Esprit es-tu là ? Les peintres et les voix de l'au-delà*, Paris, Musée Maillol, 10 Juin - 01 Novembre 2020.

manière que pour Joseph Beuys, nul ne le sait vraiment. En revendiquant a contrario un caractère volontairement fictionnel de mon travail plastique, j'ai, pour ma part, expérimenté une approche de synesthésie culturelle après étude de différents motifs d'origines diverses. Intitulée *Quai Branly sur palette*, cette œuvre est une palette de bois de la marque EPAL récupérée et installée debout, sur laquelle est taillée l'ensemble du répertoire graphique accumulé, confondant les origines et les époques des symboles invoqués qui se recourent dans la temporalité de l'histoire graphique (ill. 10). A titre d'exemple, il est un sigle de connexion dont le mélange de lettres runiques désigne Harald Blâtand dit Harald à la Dent bleue, chef viking dont le nom traduit donne Bluetooth¹⁵⁵. Ce n'est qu'un exemple parmi tant d'autres, qui suffit à relayer l'idée de l'interconnexion qui existe entre les symboliques humaines.

Je l'ai également investi dans l'installation *Fiction de vestiges*. La cendre qui la compose est disposée d'après l'esthétique spécifique aux ruines gallo-romaines (fig. 11). A intervalles irréguliers sont dressés dans la cendre des piliers en métal d'environ une vingtaine de centimètres de hauteur, gravés de symboles du registre évoqué précédemment : tags, signalétique, formes géométriques. Un des piliers est sciemment posé à l'horizontal sur le sol. Lors de la présentation de cette œuvre, l'aspect hiéroglyphique du motif des piliers a été soulevé, ainsi que la similitude de leur installation avec un cimetière funéraire, d'une origine inconnue. De quelle civilisation sont-ils issus ? A quelles fins sont-ils dressés ainsi ? Autant d'interrogations qui restent en suspens. Nous évoquons tout à l'heure une mythologie étrangère¹⁵⁶; étrangère, ou juste imperceptible jusqu'alors, car «[l']art ne reproduit pas le visible ; il rend visible.¹⁵⁷» Le fait est que dans cette *Fiction de vestiges*, les piliers ressemblent étrangement aux structures qui habituellement se plantent dans le béton des constructions. Le spectateur attentif notera aussi la similitude des gravures avec les symboles de notre époque. Ces mêmes symboles impliquent une forme de croyance. Cela se vérifie avec l'informatique, le sport ou encore la voiture automobile assimilée à la cathédrale de l'an XX par Roland Barthes¹⁵⁸. Notre société, sous couvert de se rendre plus pratique, a encadré

¹⁵⁵ Derwell Queffelec, « À l'origine du bluetooth : un roi viking du Xe siècle », *France Culture*, 28 avril 2021,

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/a-l-origine-du-bluetooth-un-roi-viking-du-xe-siecle-5401080>.

¹⁵⁶ Voir sous-chapitre sur la résistance métaphysique

¹⁵⁷ Paul Klee et Pierre-Henri Gonthier, *Théorie de l'art moderne*, *op. cit.*, 34 p.

¹⁵⁸ Roland Barthes, *Mythologies*, Nachdr., Paris, Éd. du Seuil, coll. « Collection Points Essais », n° 10, 2005.

l'intégralité de notre mode de vie par des codes et des symboliques de productivité, et cette «rationalisation de la ville entraîne sa mythification¹⁵⁹» comme le souligne Michel de Certeau.

III. Excaver le mythe

a) *Deus ex machina*

Le mystère, on y revient. C'est un mystère tout en bricolage. Si *Ouroboros* séduit par l'étrange matière qui le constitue, un spectateur vigilant verra dans la courbe de cette peau de serpent chimique les marques, non pas d'écailles mais celles reconnaissables d'un pneu. Loin de détruire toute la poésie de l'œuvre, la révélation peut au contraire servir le propos.

Pareil au *deus ex machina* du théâtre classique, le visiteur voit se révéler toute la supercherie - toute la fiction - dans le dispositif de mise en scène. Pas d'incarnation divine tractée par poulie ici mais un bricolage artistique qui, s'il ne se donne pas au premier coup d'œil, ne se cache pas pour autant. *Totems* affiche clairement la marque de la palette EPAL sur l'un des blocs en bois dans lequel se plante le fer à béton qui soutient le visage numéraire. Est-ce que cela nuit à l'œuvre ? Pour ce faire, il aurait fallu que les sculptures se veulent pour des originaux tribaux, ce qu'elles n'ont jamais prétendu être. Cette marque industrielle donne un supplément de sens et de densité à cette composition qui se revendique comme un simulacre d'artefact. Imprimée au fer rouge, elle certifie d'ailleurs une authenticité. De l'objet palette en premier lieu, et du simulacre dans un second temps. Certifier l'absurde.

Plötzlich diese Übersicht (fig. O1) le réalise par son format monumental dont les 250 sculptures de petits formats, lorsqu'elles sont toutes réunies, suffisent à justifier l'œuvre. Ces figurines d'argile attestent l'authenticité du fait main, ici et maintenant, qui vaut comme valeur de vérité. Il n'est pas raison de se demander si ce sont les artistes ou non qui ont réellement effectué les œuvres. La trace de leurs mains est lisible dans l'imperfection volontaire du rendu, dans ce bricolage d'Homo faber. Tacita Dean évoque jusqu'au «dispositif [...] fait maison, *hausgemacht*, comme ce à quoi une œuvre d'art devrait parfois ressembler, mais ce qui est rarement le cas : conçue et réalisée sur place.¹⁶⁰» Aujourd'hui l'artiste est souvent dépassé par les procédés qu'il emploie : imprimante 3D, structure en polymère sortie d'usine, logiciel d'intelligence artificielle encodé par des ingénieurs... Le dispositif de Fischli et Weiss, lui, ne laisse aucun doute. Le factice et le simulis sont la marque de fabrique du duo, qui allient formes ordinaires et matières communes. Cette complémentarité est au service

¹⁵⁹ Michel de Certeau, Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol, *L'Invention du quotidien*, op. cit., 144 p.

¹⁶⁰ Tacita Dean dans Peter Fischli, David Weiss, Musée d'art moderne de la ville de Paris et Tate Modern (Gallery) (éd.), *Fischli, Weiss: fleurs & questions: une rétrospective*, op. cit., 109 p.

d'une économie de moyens qu'évoque Alison M. Gingeras lorsqu'elle décrit une «posture antithétique [où] la simplicité de leur mode de production se comparerait davantage à la tradition anachronique des représentations théâtrales des “sons et lumières” - dont les effets spéciaux, pour modestes qu'ils soient, n'en demeurent pas moins source de spectacle». Les deux artistes bricolent un décor pour leurs représentations à haut potentiel de divertissement éphémère. Une fois la surprise passée, on s'enthousiasme surtout sur le fonctionnement de ces éléments détournés de leurs véritables buts.

Cela vaut pour *Kanalvideo*, une vidéo de 60 minutes qui présente une avancée dans ce qui ressemble à un dispositif hypnotique rythmé par des anneaux blancs à fréquence régulière (fig. P1). S'y ajoute des plans colorés ajoutés par les artistes eux-mêmes à divers endroits du film. Annoncée parfois comme «abstraite», cette vidéo engendrerait une attitude «méditative»¹⁶¹. Le discours artistique et culturelle fait ainsi l'éloge d'une vidéo des égouts suisses, visités une fois par an par les services d'entretien à l'aide d'une petite caméra afin d'en vérifier la structure. Cette vidéo récupérée par le duo d'artistes est «une chose extrêmement simple, empruntée à l'esthétique du quotidien [...] qui constitue la magie subtile qui très souvent imprègne l'art de Peter Fischli et David Weiss.¹⁶²» Encore une fois, il s'agit d'un changement de perspective : déplacer le bas vers le haut, monter le trivial jusqu'à nos yeux et établir le quotidien sous le titre d'art. On retient en définitive une implication physique visible dans la pratique artistique de Fischli et Weiss qui, si elle apparaît simple, nécessite une «débrouillardise d'amateur¹⁶³».

Le fait main est ainsi un procédé que je retrouve dans ma démarche artistique. La composition des cartons passe notamment par une étape d'imbibage de celui-ci au café, boisson domestique s'il en est, dont la couleur est depuis longtemps utilisée pour vieillir l'aspect du support choisi. Ce jeu d'enfant du faire-semblant donne une nouvelle crédibilité à la feuille blanche qui, une fois brunie, est digne d'une carte au trésor. Il en va de même pour le carton dont l'altération s'inspire directement de celle des fresques italiennes. Le

¹⁶¹ Robert Fleck dans Peter Fischli, David Weiss, Musée d'art moderne de la ville de Paris et Tate Modern (Gallery) (éd.), *Fischli, Weiss: fleurs & questions: une rétrospective, op. cit.*, 88 p. L'auteur assiste à la présentation de l'œuvre lors d'une conférence en Allemagne en 2004. Le conférencier en fait un éloge considérable, l'annonce comme inédite et riche des qualités décrites précédemment. La vidéo s'avère avoir été présentée 9 ans plus tôt à la Biennale de Venise en 1995. Sa nature, à savoir un enregistrement annuel pour l'entretien des canalisations, était d'ailleurs connue de la plupart des participants. Le fait à retenir de cette maladresse du conférencier est en réalité le potentiel artistique contenu dans la plus triviale des représentations, à savoir les égouts. De là ces notions de «magie subtile» et de «l'esthétique du quotidien» invoquées par l'auteur.

¹⁶² *Ibidem*

¹⁶³ Alison Gingeras M. dans Peter Fischli, David Weiss, Musée d'art moderne de la ville de Paris et Tate Modern (Gallery) (éd.), *Fischli, Weiss: fleurs & questions: une rétrospective, op. cit.*, 68 p.

délabrement s'y effectue par couches irrégulières, et le café colore d'auréoles ces strates de matière comme le feraient les infiltrations d'eau. Gratter, arracher et lacérer sont les verbes d'actions qui dominent la réalisation des *Anthropies*. Il est nécessaire de souligner que les cartons sont toujours en parfait état avant de subir les dégradations que je leur inflige. Je leur bricole le passif qu'ils n'ont pas encore, à coup de cutter et de mes ongles dans leurs chairs de papier. La notion de bricolage implique une dimension humaine. Cela en raison des gestes manuels qu'invoque la discipline - a rebours de la machinerie automatique industrielle - et de l'être humain y fait figure de mesure, non pas en tant que nombre d'or mais d'amplitude de travail. Est-èla Alliaud détermine ainsi l'envergure de ses pièces d'après celles de ses bras, donc de ses capacités physiques pour la réalisation, le transport et l'installation de l'œuvre.

Si le bricolage implique une dimension spécifique, il induit également une esthétique, récurrente dans la pratique artistique. Nommons à ce sujet Thomas Houseago dont l'exposition en 2011 au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris¹⁶⁴ hébergeait nombre d'œuvres dont les marques de fabrication sont visibles : coups de crayon et découpes de la scie circulaire sont ainsi des motifs inhérents à *Wood Skeleton I (Father)*¹⁶⁵ (fig. Q1). L'artiste traite de la figure humaine dans une dimension la plupart du temps monumentale. Étonnamment, cette figuration prend souvent pour motif le squelette, dans des matières inertes comme le bronze, le plâtre ou le bois. L'Homme ne semble présent que par bricolage interposé. Benjamin Sabatier, lui, ramène le domaine industriel à une échelle humaine¹⁶⁶. C'est David contre le Goliath de l'industrie. Les poutres et le sable à maçonner qui figurent habituellement en quantité gargantuesque dans les ouvrages industriels sont ici traités à l'unité et dans une envergure moindre. Le ciment, liquéfié puis séché dans son propre sac, ne se présente plus sous la dimension de la bétonnière mais plutôt comme un objet unique, lisse et soigné¹⁶⁷ (fig. R1). Les plis dans l'œuvre sont autant de détails esthétiques qui renvoient à l'article de valeur du coussin tapissier, donc à une conversion de la matière industrielle dans une forme d'artisanat. Ce lien à la matière ou au domaine du quotidien est un moyen efficace de retenir l'attention du public qui se projette mieux dans un environnement composé de

¹⁶⁴ *Almost human*, exposition rétrospective de Thomas Houseago, Paris, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 15 Mars - 14 Juillet 2019.

¹⁶⁵ Thomas Houseago, *Wood Skeleton I (Father)*, 2018, sculpture sur bois, dimensions inconnues, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris (fig. Q1).

¹⁶⁶ Le bricolage est une activité de plaisance réalisée le plus souvent lors des jours de repos du travailleur. Elle implique généralement un garage ou un atelier de petite taille, propice à de menus travaux. Dans le cas de Benjamin Sabatier, une tension se crée entre la notion de travail artistique qui induit un rendement souvent monumental des œuvres, la mise à l'échelle des matériaux industriels dans le contexte de l'atelier et la présence en filigrane du bricolage que suggère la main de l'artiste.

¹⁶⁷ Benjamin Sabatier, *Sans titre (028) - 1/9*, 2021, sculpture, béton et visserie, 26.5 x 25.5 x 9.5 cm (fig. R1).

références communes. De là d'ailleurs cette tendance à partir des gestes expressifs pour «susciter des réactions comparables à celles du vécu.¹⁶⁸» A ceci près que la comparaison avec le connu se voit limitée ou restreinte jusqu'à une certaine étendue. En cause, ce «statut de l'objet collectionné ou analysé, mis à distance, conservé, exposé, rapproché ou éloigné de certains autres en raison de traits particuliers obtenus par un exercice d'analyse.¹⁶⁹» Les dispositifs scénographiques des galeries et institutions culturelles vérifient cette hypothèse.

Comme démontré tout au long de cette recherche, le lieu d'exposition certifie la probité de l'œuvre d'art. C'est ainsi que le carton, le plastique ou la cendre - grâce à ce procédé métaphysique - deviennent d'authentiques œuvres d'art. Serait-ce là un principe alchimique propre à l'art contemporain ? Toujours est-il que la mise en condition de l'œuvre d'art contemporain l'éloigne de nous, frôlant déjà l'encaustique des musées ethnologiques. Destin tragique mais qui confère une dignité à l'objet artistique. Les masques-bidon de Romuald Hazoumè¹⁷⁰ qui sont par essence bidon au sens familier du terme, accèdent à l'authenticité double et dichotomique propre à l'œuvre réalisée d'après un objet de récupération (fig. S1). Il y a attestation du reliquat comme résidu récupéré et certification de sa conversion en objet d'art, ainsi que la validation de cet objet comme vrai.

Pour autant, malgré son usage récurrent depuis deux siècles, le résidu ne se confond jamais tout à fait avec l'objet d'art. Il s'agit plutôt d'une cohabitation, l'un et l'autre restant non-miscibles. La composition du reliquat est telle qu'elle ne saurait se confondre avec le bronze des statues ou le pigment des peintures à l'huile. Le reliquat est pétri des scories de son origine utilitaire, que rien ne saurait totalement effacer. Et c'est justement cette juxtaposition avec le domaine de l'art qui renforce le caractère pittoresque du résidu, absurde par nature. Si les œuvres d'art composées de résidus fonctionnent et existent en tant que telles, il est raisonnable de remettre en doute les grands principes physiques, car c'est un art creux qui se donne à voir. Les emballages cartons et autres peaux plastiques sont évidés, et pourtant contenant et contenus ne cessent de se rappeler l'un à l'autre, de tourner en rond, preuve irréfutable d'un fonctionnement. «Ca tourne rond» est un dicton populaire qui certifie l'avancée en l'absence de problème. Sauf qu'ici, nous tournons dans le vide. La force cinétique a perdu les pédales, et voilà que nous déraillons.

¹⁶⁸ André Chastel, *Le geste dans l'art*, op. cit., 17 p.

¹⁶⁹ Alain Schnapp, *La conquête du passé: aux origines de l'archéologie*, Paris, Carré, 1993, 12 p.

¹⁷⁰ Romuald Hazoumè, *Cocotamba*, 2017, sculpture, 26 x 32 x 22 cm, Galerie Magnin-A, Paris et Gagosian (fig. S1).

b) Philofiction

1. Le rire absurde.

La roue est qualifiée de forme de révolution, et suppose un équilibre à partir d'un centre de gravité médian. C'est pourquoi il est souvent question du rond pour incarner des métaphores essentielles à la construction des systèmes sociaux : le cycle de la vie, l'ouroboros, le calendrier aztèque, le soleil et la lune induisent ainsi une notion de pouvoir. Tourner rond suppose donc un ordre. Pourtant ici, le cercle de l'*Ouroboros* n'est pas clos.

Cela nous amène à introduire un nouveau rapport physique, celui du vide et du plein, dont les artistes Yves Klein et Arman ont déjà fait l'expérience dans deux expositions éponymes, respectivement *Le Vide* et *Le Plein* en 1958 et 1960 à la Galerie Iris Clert. Il y a une subtilité dans les notions de vide et de plein, l'une introduisant nécessairement l'autre. C'est parce qu'il y a du vide que c'est plein, et réciproquement. Le vide n'est pas seulement physique, il est aussi métaphysique. La vacuité de la matière résiduelle atteint son apogée dans l'absurdité de sa conversion en œuvre d'art. Ce contraste, vu précédemment, est en effet au service de ma démarche. Il faut savoir que l'art est le reflet de sa source et du contexte qui le produit. En proposant une fiction qui se donne comme telle, je produis une mythologie parallèle, remplaçant l'objet par le résidu, le réel par l'imaginaire et substituant l'héritage d'une société passée et présente par celle d'une société de devenir, bien évidemment fausse. J'extrapole ainsi le présent jusqu'à l'absurdité, pour atteindre le premier degré du réel. Ce faisant, je m'inspire directement de la philofiction, terme du journaliste et essayiste Ariel Kyrou pour évoquer une fiction qui ne se donne pas comme croyance mais comme support propice à développer une distance critique vis-à-vis du réel¹⁷¹. Le déraillement cité plus haut c'est donc pas une perte de contrôle comme le suggère ce langage de la mécanique mais bien un moyen de le récupérer grâce justement à cet accident orchestré de toute pièce. *Micromégas* de Voltaire ou encore *Vingt-Mille lieues sous les mers* de Jules Verne sont autant de propositions pour interroger notre société à partir d'un imaginaire. Ce dernier terme ne doit pas se restreindre à une connotation naïve puisqu'il détermine cette capacité humaine à s'échapper en esprit, ce à quoi les enfants arrivent très bien quand les adultes s'oublient dans les habitudes de la routine mortifère. L'Institut ACTE, en tant qu'organe de recherche, participe pleinement de cette dynamique grâce au travail des enseignants chercheurs. L'un des derniers colloques mis en place aborde d'ailleurs une thématique de circonstance : Et si la

¹⁷¹ Ariel Kyrou, «Dans les imaginaires du futur», *Interface*, Sorbonne, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2022.

consistance du monde ne nous était pas donnée ?¹⁷² Cette interrogation enjoint à renouveler son regard sur notre espace de vie et de réalité.

L'absurde est l'une des clés pour provoquer ce décalage de la pensée. Eugène Ionesco s'en est servi dans nombre de ses pièces, instillant subtilement les germes d'un regard critique¹⁷³. Pour ma part, j'exploite cela à travers l'usage du résidu comme médium principal de création. L'absurdité de mes travaux, notamment des *Anthropies* en carton, se rapproche d'ailleurs de ce «fond d'hilarité indifférente et d'humour inerte¹⁷⁴» que définit Smithson quand il étudie la sculpture de Michel-Ange. Décrite comme «grotesque» par le professeur Wind¹⁷⁵, elle contient en puissance sa propre fin. Ces corps musculeux figés dans leur *Terribilità* constituent «une atonie en voie de décomposition qui fait preuve d'une tristesse intérieure à travers une paresse profonde.¹⁷⁶» La physicalité des sculptures est développée à son paroxysme par l'artiste qui donne la mort en même temps que la naissance, suggérant «l'art funéraire de l'Égypte Antique ou du Mexique. Quelque chose qui fait penser au sacrifice humain imprègne ce monde artificiel.¹⁷⁷» Le déclin est annoncé par ces hautes figures, burlesques du trop plein humain et «située[s] à la limite d'un anéantissement imminent.¹⁷⁸» La vacuité absurde que je pratique trouve ainsi un ancrage dans l'humour inerte avancé par Smithson. Carton, cendres, plastiques et bois mort composent à eux-seuls une saynète macabre dont l'insolence vis-à-vis de notre société et du monde de l'art reste en filigrane. Ces résidus prêtent pourtant à sourire quand ils s'exposent.

Du sourire au rire il n'y a qu'un pas. Celui de Smithson est entropique, pareil à la flèche du temps. D'où le fait que le rire soit si mal considéré quand il se déploie. A noter que la réaction physique du rire se déclenche toujours involontairement. C'est donc un comportement instinctif, presque bestial lorsqu'il surprend son hôte pris alors d'un fou rire, appellation évoquant le déséquilibre. Ne dit-on pas au demeurant qu'il vaut mieux rire que pleurer face à une situation désastreuse ? C'est que le rire est autant un acte libérateur que

¹⁷² Institut ACTE, *Et si la consistance du monde ne nous était pas donnée ?*, colloque transversal, Ecole des Arts de la Sorbonne, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 01 et 02 Décembre 2022.

¹⁷³ Citons à ce propos *La cantatrice chauve* ou encore *Rhinocéros*, deux pièces de théâtre d'Eugène Ionesco respectivement conçues en 1950 et 1959.

¹⁷⁴ Robert Smithson, «Ce que dévoie réellement la sculpture de Michel-Ange» dans Robert Smithson, *Robert Smithson: une rétrospective: le paysage entropique, 1960-1973: 22 avril-13 juin 1993, IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valence [et] 17 juin-28 août 1994, Palais des beaux-arts, Bruxelles [et] 23 septembre-11 décembre 1994, MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille, Marseille*, op. cit., 169 p.

¹⁷⁵ «Le professeur Wind déclare : "On entend beaucoup parler de la sombre profondeur de Michel-Ange, mais bien peu de son humour macabre et de son goût du grotesque".»
Ibidem, 168 p.

¹⁷⁶ *Ibidem*

¹⁷⁷ *Ibidem*

¹⁷⁸ *Ibidem*

celui des sanglots. Il offre un exil, parfois définitif. Le philosophe Peter Sloterdijk a étudié cet absurde providentiel devenu nécessaire :

[L]a complexité de la forme du monde aujourd'hui, est telle, que sans la faculté de supporter l'absurde, il sera très difficile à vivre. Le désespoir, c'est cette faculté de supporter des choses incompatibles, c'est le renoncement à la cohérence.¹⁷⁹

Libérer implique de se soustraire à un carcan. En cela le rire est dangereux pour les formes de pouvoir. Le long-métrage *La vie est belle*, réalisé en 1997 par Roberto Benigni révèle ainsi la puissance de l'humour face à l'oppression qu'impose le système des camps nazis (fig. T1). Un père nommé Guido, déporté en camp de concentration avec son fils, provoque et entretient le rire de ce dernier pour lui masquer la réalité terrible de ce qui se joue. Le film se conclut, du reste, par une scène de destruction qui, si elle implique la mort du personnage principal Guido, permet également à son enfant de retrouver sa mère dont il était séparé. Le rire, dont l'absurdité est grandissante tout au long de l'histoire, atteint son apogée et explose en plein vol. L'enfant voit alors apparaître une toute autre réalité sous la poussière des gravats.

Tout système redoute ainsi «le rire cosmique inhérent au grotesque (grotto-cave) : les abysses.¹⁸⁰» Le rire gargantuesque mâche et dévore tout ce qui est à sa portée. Et de conclure que «la destruction [...] de la réalité finie ne peut se produire que parce que l'humour accède à «l'idée de l'infini» par en haut.¹⁸¹» Le théoricien décrit ici le phénomène naturel du portée de la voix, augmenté considérablement par le rire projeté. L'infini de sa répercussion dans le vide sans barrière de l'atmosphère permet son épandage salvateur, car la finalité du rire est entropique. Le recyclage du résidu l'est également. Il est question ici d'un cynisme en corrélation avec la vacuité de notre époque. Plusieurs artistes contemporains s'illustrent dans cette analyse de notre temporalité. Ugo Schiavi réalise pour la Biennale de Lyon *Grafted*

¹⁷⁹ « Peter Sloterdijk : «L'origine de la philosophie, c'est le mépris» : épisode 16 du podcast Cours particulier », *France Culture*, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/peter-sloterdijk-l-origine-de-la-philosophie-c-est-le-mepris-5305455>.

¹⁸⁰ Robert Smithson, «Ce que dévoie réellement la sculpture de Michel-Ange» dans *Robert Smithson: une rétrospective: le paysage entropique, 1960-1973: 22 avril-13 juin 1993, IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valence [et] 17 juin-28 août 1994, Palais des beaux-arts, Bruxelles [et] 23 septembre-11 décembre 1994, MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille, Marseille*, op. cit., 169 p.

¹⁸¹ Citation que Robert Smithson reprend du théoricien allemand Wolfgang Kayser *Ibidem*, 169 p.

*memory system*¹⁸² (fig. U1) qui consiste en une installation à l'intérieur de la grande halle de l'ancien Musée Guimet d'un dispositif de vivariums dans lesquels cohabitent plantes, écrans numériques et vestiges humains. S'élevant sur plusieurs mètres de hauteur, l'œuvre domine toute la nef du Musée, dont l'état d'abandon est un écrin providentiel pour cette éco-système organico-numérique qui joue la dystopie. Dans un tout autre registre plastique, Yang Yi propose *Uprooted 12 (les joueurs de mah-jong)* de la série *Uprooted*¹⁸³ (fig. V1) une photographie au moyen format retouchée numériquement qui donne à voir, dans un cadrage large, un village sous les eaux, dont les habitants, habillés de costume de plongée, jouent paisiblement au mah-jong ou poursuivent, indifférents, leurs occupations quotidiennes. Pour reprendre une très juste analyse de Gilles A. Tiberghien, l'œuvre de l'artiste est une fiction à «valeur cognitive, elle nous fait comprendre quelque chose de notre monde [...]. L'imaginaire ainsi glissé entre nous et le monde que nous percevons désamorce ce que nous considérons trop souvent comme une fatalité.¹⁸⁴»

Désamorcer. Le terme issu du lexique des armes paraît hyperbolique mais c'est bien de cela dont il est question avec le rire absurde. Proche du *witz*, il se donne presque comme une «boutade métaphysique, [...] au plus près de l'absolu inaccessible.¹⁸⁵» Il s'en différencie pourtant, car il y a du sublime dans le rire absurde, qui s'élève jusqu'à retomber, adoptant la «position de repli sur le particulier et le proche¹⁸⁶» de la blague. Le résidu ne s'éloigne jamais très longtemps de sa véritable nature, et c'est justement cette élasticité du médium qui sert la philofiction. Car la farce est toujours de courte durée.

Le but de la manœuvre est ainsi de proposer une fiction dont l'absurdité se révèle peu à peu, jusqu'à rendre visible les mécanismes de la machinerie, autrement dit «[l'ensemble] des appareils qui permettent d'effectuer, dans un théâtre, le déplacement des décors et les changements de scène [...]¹⁸⁷» La théâtralité est au cœur du dispositif. Il en va ainsi des *Totems* et des *Anthropies* qui sont exposés selon des scénographies stéréotypées. Anne et Patrick Poirier l'ont bien compris quand ils exposent *Domus Aurea* (fig. W1), suite de maquettes miniatures en fusain de la demeure éponyme du Roi Néron aujourd'hui écroulée et

¹⁸² Ugo Schiavi, *Grafted memory system*, 2022, Installation (acier, végétaux, insectes, vidéos en images de synthèse, fossiles, ossements, câbles électriques, LED horticoles, son), commande à l'occasion de la 16e Biennale de Lyon, ancien Musée Guimet, Lyon.

¹⁸³ Yang Yi, *Uprooted 12 (les joueurs de mah-jong)*, série *Uprooted*, 2007, photographie au moyen format retouchée numériquement, Galerie Dix9, Paris (fig. V1).

¹⁸⁴ Gilles A. Tiberghien, *Le paysage est une traversée*, Marseille, Parenthèses, coll.« Collection La nécessité du paysage », 2020, 153 p.

¹⁸⁵ Christophe Viart, Stephen Bann et Université de Haute Bretagne (éd.), *Le witz: figures de l'esprit et formes de l'art*, Bruxelles, Lettre volée, coll.« Collection Essais », 2002, 188 p.

¹⁸⁶ *Ibidem*

¹⁸⁷ Acception du terme «machinerie» d'après le CNRTL.

presque ensevelie sous terre. Dans le souci d'une spectacularisation, le gris anthracite du fusain est éclairé crûment par la lumière zénithale blanche des projecteurs, chaque sculpture émergeant de l'obscurité dans un halo lumineux. A cheval entre document historique et récit mythologique, ces sculptures tiennent plus de la ruine que de l'édification. Cette ambivalence de la ruine comme construction est un paradoxe qui ne cesse de soulever des réactions. D'autant que «les archéologues savent [...] que toute fouille est anéantissement, que le livre de la terre se détruit à mesure qu'on le feuillette et que seule la conservation permet de ralentir l'inévitable érosion du temps.¹⁸⁸» Le vestige est une destruction en action que l'on ne cesse de vouloir stopper. La philofiction révèle pourtant un caractère fondateur de la ruine entropique qui, si elle signifie la fin d'un état, implique aussi l'émergence d'un autre.

¹⁸⁸ Alain Schnapp, *La conquête du passé: aux origines de l'archéologie*, Paris, Carré, 1993, 18 p.

2. La ruine fertile

Oxymore s'il en est que cette formulation. C'est pourtant une réalité pragmatique. On en fait l'expérience avec *Gros-oeuvre* (ill. 12).

Cette installation se compose de trois colonnes de cendre, allant d'une dizaine à une trentaine de centimètres de hauteur, qui s'élèvent du sol où elles sont réparties en un triangle quelconque. L'une des colonnes est écroulée, sa structure exposée s'étirant en des blocs relativement réguliers qui donnent une idée assez précise de sa dimension première. Le dallage noir et lisse qui accueille cette oeuvre offre un contrepoint saisissant avec la matité de la cendre répandue dessus, participant à l'émergence du paysage désertique, «investi d'une fonction initiatique et purificatrice¹⁸⁹» par la Bible.

Nous avons déjà soutenu ce caractère purificateur de la cendre dans l'alchimie. La purification se réalise lors de la combustion, de même que l'on stérilise les outils chirurgicaux avant de travailler une plaie. La présence sous-jacente du feu est un gage de santé. Il est, du reste, d'usage de brûler les forêts pour alimenter les sols en minéraux.¹⁹⁰ Ce paysage de combustion absolu¹⁹¹ est donc «stérile, gris, désertique, informe, un pays [...] «sans histoire, sans art, sans parure,» *unstoried, artless, unenhanced*¹⁹²» à l'image de celui de l'Ouest Américain. Le public surplombe de fait l'oeuvre qui fait figure d'une maquette dystopique digne d'un film de science-fiction. Cette station verticale est un «fait anthropologique» qui participe de notre évolution puisque «[p]our agir sur un territoire, il faut pouvoir en décrire les limites, comprendre son relief¹⁹³». Ces élévations de cendres sont des antithèses sculpturales, lisses comme le béton dont elles rappellent la couleur, mais dont l'aspect poudreux sur le sommet révèle un inachèvement. Si «la poussière dit la destruction¹⁹⁴», c'est qu'elle désigne une «[m]atière du lointain - du vieilli, du passé, du moisi -, elle contamine notre espace présent, créant une sorte d'air résiduel. Une nappe d'impureté.¹⁹⁵» La cendre que j'utilise me permet ainsi de créer un simulacre d'altération, à l'image des *Delocazione*¹⁹⁶ (fig. X1) de

¹⁸⁹ Alain Roger, *Court traité du paysage, op. cit.*, 107 p.

¹⁹⁰ Pratique désastreuse sur le long terme mais d'une redoutable efficacité pour l'agriculture productiviste.

¹⁹¹ Il est capital de distinguer charbon et cendre. Le premier est une pièce de bois brûlé partiellement, tandis que la cendre est le résultat de la combustion totale et absolue du bois réduit en particules miscibles.

¹⁹² J. D. Hunt, «Le paysage américain est-il devenu non européen?», art. cité (43 p. n. 2) dans Alain Roger, *Court traité du paysage, op. cit.*, 61 p.

¹⁹³ Gilles A. Tiberghien, *Le paysage est une traversée, op. cit.*, 129 p.

¹⁹⁴ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu: air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001, 53 p.

¹⁹⁵ *Ibidem*, 56 p.

¹⁹⁶ Claudio Parmiggiani, *Delocazione*, 1998, Fumée et cendres sur toile, 310 x 280 cm, galleria christian Stein, Milan (fig. X1).

Claudio Parmiggiani qui, par «le temps bref et imprévisible d'un feu épais recrée, en quelques minutes seulement, l'effet que le temps long d'un vieillissement aurait créé en cinquante ans.¹⁹⁷» Cela est favorisé entre autres par l'usage du gris, de la suie pour Parmiggiani, de la cendre pour ma part. Le «*point gris*, point fatidique entre ce qui devient et ce qui meurt» représente le «chaos véritable» d'après Paul Klee¹⁹⁸ qui y associe par conséquent toute forme de commencement. Tout jardinier reconnaît ainsi l'utilité de la cendre¹⁹⁹ et son rôle bonifiant pour l'enrichissement de la terre en minéraux. Nous retrouvons à nouveau la logique de l'économie circulaire dans sa volonté de créer «des boucles de valeurs positives²⁰⁰» à travers la pratique du recyclage, celui-là même employé par notre société pour endiguer le phénomène entropique. A la différence près que je ne crée pas du viable mais du vestige. La cendre, compressée pour obtenir ces volumes, autorise à penser que le médium est apte à construire, toutefois la solidité des ouvrages est relative, en témoigne la chute mise en scène de l'un d'eux. La cendre se contient en puissance, possédant sa propre mort, mais aussi les braises de sa genèse. Pareille au Phénix, elle s'érige pour mieux se détruire, appliquant en pratique le cycle éternel de la vie. La ruine qu'implique la cendre devient finalement un creuset fertile. Pour citer une célèbre phrase de Lavoisier, «rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme». La repousse est prochaine. La repousse a même déjà commencé.

Faire ruine, n'est-ce pas créer ? Le verbe produire se définit comme le simple fait de «Fabriquer une substance, donner naissance à, provoquer un phénomène.²⁰¹» Détruire, c'est donc construire une expérience. Ce paradoxe se retrouve dans l'œuvre d'Anne-Valérie Gasc, *Les larmes du Prince. Vitrifaction* réalisée en 2019 dans la Grande halle du centre d'art des Tanneries à Amilly (fig. Y1). Elle consiste en une machine d'impression trois dimensions installée in-situ qui exécute, à l'aide du programme numérique *Héphaïstos II*, un dessin que l'artiste nomme «gribouillis». La machine d'impression, pour ériger le dessin en volume, déverse de manière ininterrompue un flux de microbilles en verre, dont les propriétés, de part leur physique sphérique, amènent à la production de «ruines spontanées» comme aime à les appeler Anne-Valérie Gasc. Pour finir, une vidéo a été réalisée pendant le processus de fabrication, dont les mouvements de la caméra s'émancipent de la trajectoire de la buse d'impression pour se concentrer sur le panorama dessiné. La ruine est ici à tous les niveaux :

¹⁹⁷ *Ibidem*, 64 p.

¹⁹⁸ Paul Klee et Pierre-Henri Gonthier, *Théorie de l'art moderne*, *op. cit.*, 56 p.

¹⁹⁹ Médium que nous avons défini précédemment comme le fruit d'un changement d'état violent, de la matière solide qu'est le bois en une poussière volatile et collante.

²⁰⁰ Citation issue du site de l'Institut National de l'Economie circulaire. Consulté le 04/01/2023. URL : <https://institut-economie-circulaire.fr/economie-circulaire/>

²⁰¹ Acception du terme «Produire» d'après le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL).

dans le «gribouillis», ce motif de la ruine en dessin ; dans la destruction automatique dès la tentative de fixation du modèle par l'imprimante 3D ; dans la vidéo qui amène à contempler l'étendue blanche et scintillante d'un amas, témoignage d'une faillite de la machine. Par le geste même de production de la ruine, il y a création. Gilles Deleuze souligne l'acte de résistance inhérent à l'art. Résister par le délabrement. Tel est la démarche d'Anne-Valérie Gasc qui, par l'usage des microbilles de verre, fait la critique d'une partie de l'architecture contemporaine toute de verre vêtue, à défaut d'être solide. Enfin, dans la version décontextualisée exposée à la Galerie Michel Journiac, l'artiste présente le livre d'artiste *Héphaïstos II*, éponyme du programme informatique associé à la buse d'impression, qui compile l'ensemble des écueils survenus durant la mise en place du projet. Le livre trouve une résonance dans une installation sonore qui récite ce journal de bord d'une voix robotique. C'est là une résistance tant au concept rigoriste de l'œuvre dite parfaite qu'à une esthétique de la fragilité plébiscitée dans l'architecture de certains bâtiments notamment culturels, censés protéger un legs artistique de plusieurs générations. Finalement, l'œuvre dans sa globalité fait office d'écologie puisqu'elle étudie les conditions d'existence de l'architecture contemporaine, vouée ici semble-t-il à la disparition. Il y a également une écologie de l'art en lui-même : le raté, cet ordinaire de l'artiste qui cherche, peut devenir œuvre, à partir du moment où il est recyclé dans un format propice à la mise en valeur de son sens.

Recycler l'art. Vaste programme. On en trouve les prémices dans la troisième itération du système des *Mémoire*, nommé *Mémoire compressée* (ill. 07). L'œuvre consiste en un tapis de cendres peu épais, aux dimensions de l'espace d'exposition, dans lequel sont tracés des paragraphes ou des fragments extraits de correspondances épistolaires issues d'un héritage filiale. Les phrases sont écrites les unes en travers des autres. La majorité du texte est illisible, bien que quelques mots se distinguent : *Angélique, Rebecques, Mon cher Modeste*. L'installation est évolutive : de manière progressive et sur l'intégralité du temps d'exposition, la cendre est amassée par balayage, et ce, de tous les côtés. Plus les jours passent, et plus le tapis se réduit, mangé de toutes parts. L'installation atteint son stade final lorsque l'entièreté de la cendre est regroupée en un ultime tas, qui compresse à jamais la correspondance qu'elle abritait en un unique volume. Cet unique amas est au fondement de l'œuvre suivante, *Gros-oeuvre*²⁰². L'effet Humpty Dumpty se retrouve dans tout le travail de la cendre qui contient par essence le changement. Volatile, elle ne se fixe jamais tout à fait, poursuivant les

²⁰² Déjà à cette occasion de nombreuses réflexions extérieures supposent l'impossibilité de la construction verticale à partir de cendres, doutes auxquels répond parfaitement Mark Twain dans la citation suivante : «Ils ne savaient pas que c'était impossible alors ils l'ont fait.»

chaussures du public qu'il l'a visité de ses poussières grises. J'use de la cendre comme Claudio Parmiggiani de la suie pour révéler «[...] une sorte d'*état des lieux* émergeant en négatif de la disparition des choses elles-mêmes.²⁰³»

Nous avons vu précédemment que la mythologie fictive mise en place a pour destinée d'être disséquée dans ses profondeurs. Cet exercice d'excavation du mythe oblige le spectateur à endosser le rôle d'explorateur. Face à la machinerie du mystère dépenaillée, l'expérience de la philofiction se met en place. En déconstruisant le regard raidi par l'habitude des carcans sociaux, l'œuvre autorise la réflexion critique. La ruine de notre réalité effective causée par le phénomène entropique n'est donc pas une fatalité mais le fruit d'un processus logique d'évolution.

²⁰³ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu: air, poussière, empreinte, hantise*, op. cit., 86-87 pp.

Conclusion

L'Homme se voit donc dans l'obligation de s'adapter à son nouvel environnement de vie, la ville. Celle-ci révèle un biotope conséquent de résidus engendrés par la société de production dont le réemploi comme médium permet, à défaut de sa conversion définitive, une élasticité de sa valeur qui oscille entre sa nature ordinaire et celle plus noble de l'objet d'art, au coeur d'un marché économique de spéculation. Spéculer le reste relève de l'absurde, notion au fondement de cette recherche. En effet, celui-ci n'est qu'une version extrapolée de notre réalité présente, soumettant au public le premier degré de l'univers dans lequel il évolue. Ce dispositif philosophique destiné à la réflexion critique prend forme au travers de la mythologie, organe au service des constructions sociales depuis tout temps. En développant la latence mythologique contenue dans le reliquat de notre quotidien, je mets en scène une fiction qui, si elle se veut crédible, n'engendre jamais la croyance aveugle du visiteur. Ce dernier est invité à découvrir la structure du mythe en se confrontant à l'épaisseur mythologique répandue sur notre temporalité contemporaine. Les reprises formelles de l'imaginaire collectif établissent un ancrage visuel avec le domaine commun. L'exploitation d'une esthétique propre au bricolage certifie de la sincérité des œuvres qui se donnent à voir, ou du moins de leur bonne foi. Pour autant, cette apparente simplicité dissimule la résistance métaphysique destinée à tester l'endurance du visiteur face à un répertoire sémantique étrangé parce que déplacé. L'immersion puis le recul de l'analyse nécessaire permettent de provoquer le regard critique. L'œuvre issue du résiduelle trahit un humour inerte contenu en puissance dans les médiums inanimés. Cette absurdité de la conversion métaphysique est la réflexion d'un art nourri par une société en proie à sa propre fin. Il n'est pas question de *fatum* pour autant. Pareil à l'enfant qui construit et détruit d'un mouvement de la main, l'entropie suppose une genèse prochaine. A défaut de proposer un avenir, mon travail plastique offre un jeu de l'imaginaire salvateur pour celui qui s'y perd.

Il semble que l'Homo sapiens ne soit plus d'actualité, remplacé par l'*Homo ludens* qui, par le jeu de l'art, révèle la vérité humaine, tel que théorisé par l'historien Johan Huizinga. Le jeu apparaît comme une ressource au désespoir avancé par Peter Sloterdijk. Par nature divertissant, le jeu amène cependant une réalité autre pour celui qui y joue, comme l'enfant s'immerge dans les propres fictions de son imagination. L'attitude du jeu renferme-t-elle le salut de l'humanité ? Présent par nature chez l'être humain, cette capacité bridée par l'âge adulte apparaît plus distinctement chez l'artiste, dont le rôle souvent minimisé par la société occidentale pourrait bientôt devenir prépondérant pour l'exil qu'il offre.

Bibliographie

OUVRAGES

Alain et Bénézé Georges, *Les arts et les dieux*, Paris, Gallimard, coll.« Bibliothèque de la Pléiade », n° 129, 1989.

Barthes Roland, *Mythologies*, Nachdr., Paris, Seuil, coll.« Collection Points Essais », n° 10, 2005.

Bataille Georges et Surya Michel, *Lascaux ou La naissance de l'art*, Strasbourg, l'Atelier contemporain, coll.« Studiolo », 2021.

Beaune Jean-Claude (éd.), *Le déchet, le rebut, le rien*, Seyssel, Champ Vallon, coll.« Collection Milieux », 1999.

Bergson Henri, *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, 93 éd., Paris, PUF, coll.« Quadrige », n° 29, 1982.

Bertrand Dorléac Laurence, *L'Ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art., 2005.

Blistène Bernard et Boltanski Christian (éd.), *Christian Boltanski, faire son temps*, Paris, Centre Pompidou, 2019.

Boltanski Christian et Blistène Bernard, *Boltanski: catalogue*, Paris, Centre Georges Pompidou, coll.« Contemporains », n° 5, 1984.

Boltanski Christian et Fleischer Alain, *Christian Boltanski*, Paris, IMEC éditeur : Artpress, coll.« Les grands entretiens d'Artpress », n° 13, 2014.

Bourriaud Nicolas, *Hétérochronies*, Zurich Dijon, JRP-Ringier les Presses du réel, coll.« Formes et trajets », 2018.

Bourriaud Nicolas et Millet Catherine, *Nicolas Bourriaud*, Paris, Art press, coll.« Les grands entretiens d'artpress », n° 26, 2015.

Bouton Christophe et Huneman Philippe, *Temps de la nature, nature du temps: études philosophiques sur le temps dans les sciences naturelles*, Paris, CNRS, 2018.

Certeau Michel de, Certeau Michel de, Giard Luce et Mayol Pierre, *L'Invention du quotidien*, Paris, Union générale d'éditions, coll.« 10/18 [i.e. Dix/dix-huit] », n° 1363-1364, 1980.

Chastel André, *Le geste dans l'art*, Paris, L. Levi, 2008.

Dagen Philippe, *Primitivismes, une invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019.

Debray Cécile, Labrusse Rémi, Stavrinaki Maria, et Centre Georges Pompidou (éd.), *Préhistoire: une énigme moderne*, Paris, Centre Pompidou, 2019.

Déléage Pierre, *Lettres mortes: essai d'anthropologie inversée*, Paris, Fayard, coll.« Histoire de la pensée », 2017.

Didi-Huberman Georges, *La ressemblance informe ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, 3e éd. revue, Corrigée et Augmentée., Paris, Macula, coll.« Vues », 2019.

Didi-Huberman Georges, *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, coll.« Paradoxe », 2008.

Didi-Huberman Georges, *Génie du non-lieu: air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001.

Didi-Huberman Georges, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, coll.« Collection "Critique" », 2000.

Douglas Mary, *De la souillure: essai sur les notions de pollution et de tabou*, traduit par Anne Guérin, Paris, La Découverte, 2001.

Durand Gilbert, *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, coll.« Hors collection », 1989.

Fischli Peter, Weiss David, Musée d'art moderne de la ville de Paris, et Tate Modern (Gallery) (éd.), *Fischli, Weiss: fleurs & questions: une rétrospective*, Paris, Paris musées, 2007.

Focillon Henri, *Vie des formes suivi de Éloge de la main*, Nouvelle éd., Paris, PUF, coll.« Quadrige », 2012.

Freud Sigmund, Lortholary Bernard et Leguil Clotilde, *Le malaise dans la civilisation*, Paris, Points, coll.« Points », n° 630, 2010.

Harari Yuval Noah et Dauzat Pierre-Emmanuel, *Sapiens: une brève histoire de l'humanité*, Paris, Albin Michel, 2015.

Ingold Tim, Gosselin Hervé et Afeissa Hicham-Stéphane, *Faire: anthropologie, archéologie, art et architecture*, Bellevaux, Dehors, 2017.

Klee Paul et Gonthier Pierre-Henri, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 2017.

Laks Déborah, *Des déchets pour mémoire: l'utilisation de matériaux de récupération par les nouveaux réalistes: 1955-1975*, Dijon, Presses du réel, coll.« Œuvres en sociétés », 2017.

Lamarche-Vadel Rebecca, Buigues Bernard, Safina Carl, Humeau Marguerite, Palais de Tokyo (Museum : Paris, France) et Nottingham Contemporary (Nottingham, England) (éd.), *Marguerite Humeau: FOXP2: Palais de Tokyo, 23.06-11.09 2016*, Nottingham Contemporary, 15.10 2016-08.01 2017, Paris, Palais de Tokyo, 2016.

Leroi-Gourhan André, *Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel, coll.« Sciences d'aujourd'hui », n° 1989, 1989.

Leroi-Gourhan André et Leroi-Gourhan André, *La mémoire et les rythmes*, Repr., Paris, Michel, coll.« Le geste et la parole », n° 2, 1998.

Lubac Céline, Lubac Marcel et Bonnet Éric, *Archives rêvées, mémoires de peintres*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll.« Esthétiques hors cadre », 2019.

Makarius Michel, *Ruines: représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Nouvelle éd., Paris, Flammarion, coll.« Champs », 2011.

Parreno Philippe, *Philippe Parreno*, Paris, Artpress, coll.« Les grands entretiens d'Artpress », n° 27, 2015.

Passeron René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, coll.« Collection d'esthétique », n° 49, 1989.

Proust Françoise, *L'histoire à contretemps: le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Cerf, coll.« Passages », 1994.

Ramade Bénédicte, *REHAB: l'art de re-faire*, Paris, Gallimard Fondation EDF Diversiterre, coll.« Découvertes Gallimard », 2010.

Reynolds Ann, *Robert Smithson: du New Jersey au Yucatán, leçons d'ailleurs*, traduit par Anaël. Lejeune et traduit par Olivier Mignon, Bruxelles, (SIC), 2014.

Roger Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll.« Bibliothèque des sciences humaines », 1997.

Schefer Olivier, *Sur Robert Smithson: variations dialectiques*, Bruxelles, La Lettre volée, coll.« Collection Palimpsestes », 2021.

Schnapp Alain, *La conquête du passé: aux origines de l'archéologie*, Paris, Carré, 1993.

Scott Diane, *Ruine: invention d'un objet critique*, Paris, Les prairies ordinaires, 2019.

Sloterdijk Peter et Mannoni Olivier, *Écumes: sphérologie plurielle*, Paris, Pluriel, coll.« Sphères », n° 3, 2013.

Smithson Robert, *Robert Smithson: une rétrospective: le paysage entropique, 1960-1973: 22 avril-13 juin 1993, IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valence [et] 17 juin-28 août 1994, Palais des beaux-arts, Bruxelles [et] 23 septembre-11 décembre 1994, MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille, Marseille* : [Paris, MAC : Musées de Marseille ; Réunion des musées nationaux : Diffusion, Seuil, 1993.

Stoichita Victor Ieronim, *L'instauration du tableau: métapeinture à l'aube des temps modernes*, 2nde éd. rev. et Corr., Genève, Droz, coll.« Titre courant », n° 16, 1999.

Tiberghien Gilles A., *Le paysage est une traversée*, Marseille, Parenthèses, coll.« Collection La nécessité du paysage », 2020.

Vergne Philippe et Raymond Yasmil, *Carl Andre, Sculpture as place, 1958-2010: exposition, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 18 octobre 2016-12 février 2017, New York Paris, Dia art foundation Musée d'art moderne de la Ville de Paris Paris-musées*, 2016.

Viard Christophe, Bann Stephen et Université de Haute Bretagne (éd.), *Le witz: figures de l'esprit et formes de l'art*, Bruxelles, Lettre volée, coll.« Collection Essais », 2002.

Warburg Aby, Koerner Joseph Leo, Saxl Fritz et Guidi Benedetta Cestelli, *Le rituel du serpent: récit d'un voyage en pays pueblo*, 2015.

Gakona., Paris, Palais de Tokyo, 2008.

Stephan Balkenhol, Paris, Dis voir, coll.« Collection dirigée par Danièle Rivière », 1997.

ARTICLES

Antoine Jean-Philippe, « Un moderne médiéval ? », *Critique*, 803-4, 2014, p. 369-383.

Barrès Patrick, « Pratiques du site, écologie du lieu », *Marges*, 14-1, 2012, p. 94-107.

Bianchi Pamela, « La solidification du vide de Rachel Whiteread : l'invisible se matérialise », *Marges. Revue d'art contemporain*, 18, 1 mai 2014, p. 38-50.

Breuil Marie-Hélène, « Replace or remake ? Considérations sur la notion de « remake » en conservation-restauration », *Marges*, 17-2, 2013, p. 115-122.

Canévet Rozenn et Piron François, « Entretien entre François Piron et Rozen Canévet », *Marges. Revue d'art contemporain*, 05, 15 juin 2007, p. 99-111.

Danzi Gaetano, « Échecs et art vers les dimensions supérieures », *Ligeia*, 169-172-1, 2019, p. 235-240.

Deleuze Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », *Le Monde diplomatique*, 1 août 2016, <https://www.monde-diplomatique.fr/mav/148/DELEUZE/56032>.

Glicenstein Jérôme, « Introduction : qu'est-ce qu'une expérience dans l'art ? », *Marges*, 24-1, 18 juin 2017, p. 10-14.

Grasso Laurent et Wahler Marc-Olivier, « Fantômes et spectres d'une réalité élastique », *Gakona*, 8, Printemps 2009, coll.« Palais/ ».

Leger Nina, « Misunderstandings et « Babels illusoires » : penser avec Mel Bochner et Robert Smithson », *Marges*, 22-1, 2 mai 2016, p. 36-49.

Marion Anaël, « L'immersion dans les ruines de Passaic : le rôle créateur de la fiction dans la perception des monuments », *Marges. Revue d'art contemporain*, 14, 1 juin 2012, p. 47-59.

Paul Serge, « Michael Heizer et les risques du sublime technologique », *Marges*, 14-1, 2012, p. 28-46.

Vial-Kayser Christine, « La marche comme méditation sur le paysage : le cas d'Andy Goldsworthy au Yorkshire Sculpture Park », *Marges*, 14-1, 2012, p. 79-93.

Zaffini Sylvain, « Athanor », *Cahiers de la Méditerranée*, 77, 15 décembre 2008, p. 309-316.
« Athanor », <http://emuseum.toledomuseum.org:8080/objects/55723/athanor>.

SITOGRAPHIE

Deleuze Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », Le Monde diplomatique, 1 août 2016, <https://www.monde-diplomatique.fr/mav/148/DELEUZE/56032>.

Mathet Marie-Thérèse, « Le réel chez Lacan à propos du réel chez Lacan », Rubriques, 2019, <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/ressources/litterature-psychanalyse/reel-chez-lacan>.

Tate, « 'Setting a Good Corner (Allegory and Metaphor)', Bruce Nauman, 1999 », Tate, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/nauman-setting-a-good-corner-allegory-and-metaphor-ar00576>.

« Les compositions de Thomas Houseago, sculpteur d'argiles et de cendres », LEFIGARO, 31 mars 2019, <https://www.lefigaro.fr/arts-expositions/les-compositions-de-thomas-houseago-sculpteur-d-argiles-et-de-cendres-20190331>.

« Anne et Patrick Poirier - Domus Aurea - Centre Pompidou », <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cqzXE6>.

« Athanor », <http://emuseum.toledomuseum.org:8080/objects/55723/athanor>.

« Clément Cogitore – Morgestraich, 2022 », Biennale de Lyon, <https://www.labiennaledelyon.com/fr/biennale/16e-biennale-dart-contemporain-2022/manifesto-of-fragility/clement-cogitore-morgestraich-2022>.

« Concetto spaziale, Attese (T.104) (Concept spatial, Attentes) », Centre Pompidou, <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cEeKA6>.

« Infiltration homogen für Konzertflügel (Infiltration homogène pour piano à queue) », Centre Pompidou, <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/crGy97>.

« Joseph Beuys. The Sled. 1969 | MoMA », The Museum of Modern Art, <https://www.moma.org/collection/works/81506>.

THESES ET MEMOIRES

Malherbe Anne, « L' épaisseur sensible : la matérialité dans l'art sur la scène parisienne entre 1944 et 1965 », Thèse doctorat. Art et archéologie. Histoire de l'art., Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2004.

Marlangeon Anne, « Ecologie du souvenir : objets, gestes et mots, les narrations de la mémoire », Mémoire de Master Arts plastiques, Création et plasticités contemporaines, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2019.

Paulhan Camille, « Du périssable dans l'art des années 1960-1970 », Thèse de doctorat. Histoire de l'art, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2014.

Sabatier Benjamin, « L'art à l'épreuve du travail. Entre représentations et processus : économie, politique, utopie », Thèse de Doctorat en Arts Plastiques, Paris 1, Paris, 2016.

CONFÉRENCES

Bourriaud Nicolas, *Penser le présent*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, conférence du 13 Janvier 2022, [en ligne], disponible sur :

<https://youtu.be/C4gUweOvYkw?list=PLhOP6SihnmAb3w7YooMtNk7l6o02Zm1v5>

Chatonsky Gregory, "Esthétique, réalisme et ontologie dans l'espace latent", *Interface*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, conférence du 05 Octobre 2022.

Deleuze Gilles, "Qu'est-ce que l'acte de création?", *Les Mardis de la Fondation FEMIS*, Fondation FEMIS, Paris, conférence du 18 Mai 1987, [en ligne], disponible sur :

<https://zintv.org/outil/quest-ce-que-lacte-de-creation-par-gilles-deleuze-1987/>

Kyrou Ariel, "Dans les imaginaires du futur", *Interface*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, conférence du 21 Septembre 2022.

Marcus Coates, *Chaire paysage : l'art à la rencontre du vivant*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, Paris, conférence du 16 Mars 2022, [en ligne], disponible sur :

<https://youtu.be/JCFk-C9BH1g?list=PLhOP6SihnmAb3w7YooMtNk7l6o02Zm1v5>

Penone Giuseppe et Busine Laurent, *Penser le présent*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, Paris, conférence du 24 Février 2022, [en ligne], disponible sur : <https://youtu.be/tsSQV3WLVrc?list=PLhOP6SihnmAb3w7YooMtNk7l6o02Zm1v5>

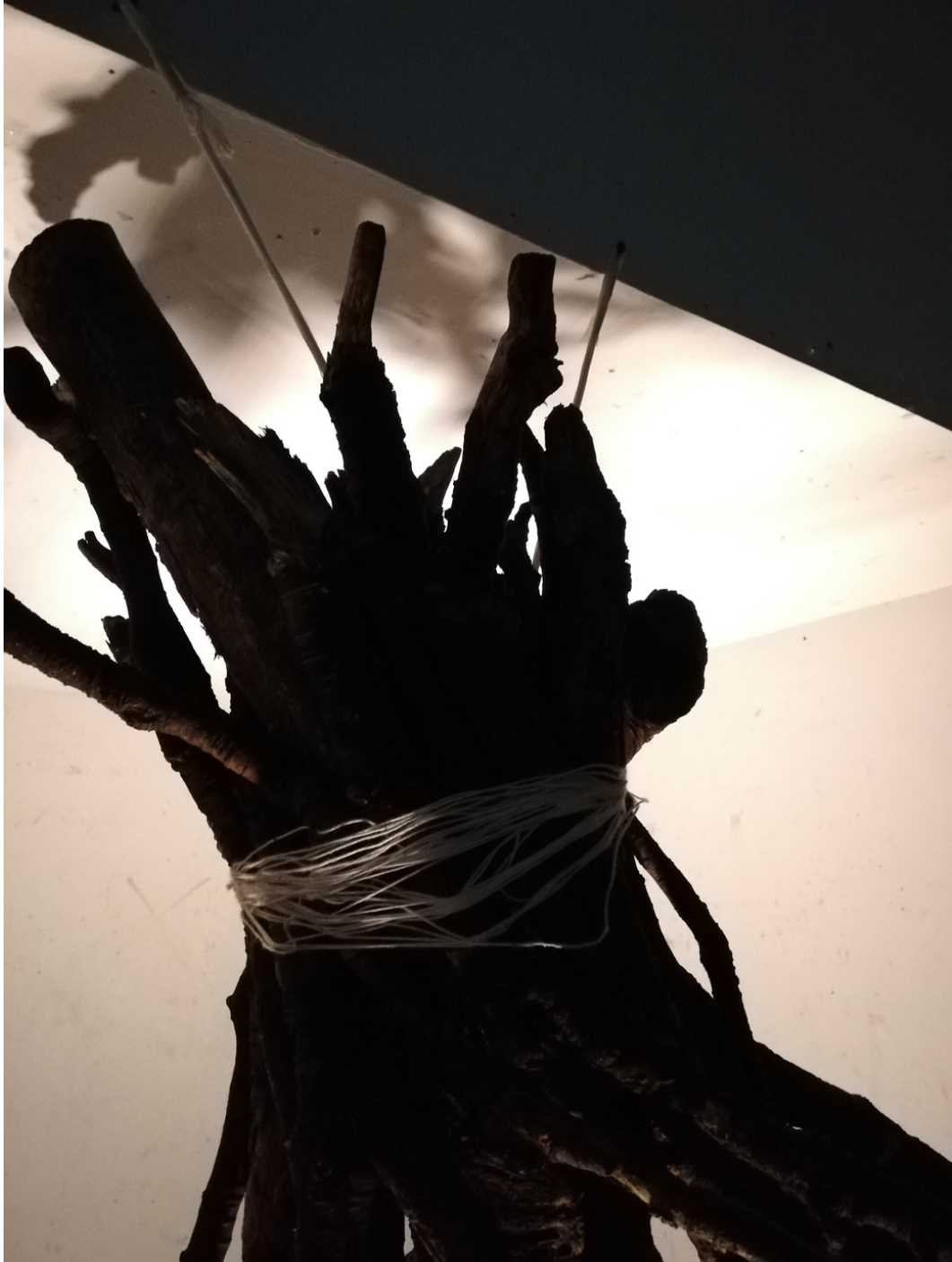
PODCAST

« Peter Sloterdijk : “L’origine de la philosophie, c’est le mépris” : épisode 16 du podcast Cours particulier », France Culture,
<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/peter-sloterdijk-l-origine-de-la-philosophie-c-est-le-mepris-5305455>.

Table des illustrations
Œuvres personnelles



01.a *Racines*, 2021, Installation (racines d'arbre, ficelle de cuisine, projecteur), 200 x 100 x 100 cm, 6 p.



01.b *Racines*, 2021, Installation (racines d'arbre, ficelle de cuisine, projecteur), 200 x 100 x 100 cm, 6 p.



01.c *Racines*, 2021, Installation (racines d'arbre, ficelle de cuisine, projecteur), 200 x 100 x 100 cm, 6 p.



02.a *Mémoire à court terme*, 2021, Installation (cendres), dimensions variables, 9 p.



02.b *Mémoire à court terme*, 2021, Installation (cendres), dimensions variables, 9 p.



02.c *Mémoire à court terme*, 2021, Installation (cendres), dimensions variables, 9 p.



03.a *Ouroboros*, 2022, adhésif thermoplastique, dimensions variables, 14 p.



03.b *Ouroboros*, 2022, adhésif thermoplastique, dimensions variables, 14 p.



04.a *Totems contemporains*, 2021, Sculpture (palette en bois EPAL, fer à béton, socle), 150 x 100 x 130 cm, 15 p.



04.b *Totems contemporains*, 2021, Sculpture (palette en bois EPAL, fer à béton, socle), 150 x 100 x 130 cm, 15 p.



05.a *Anthropie n°3*, créneaux de carton, 2022, ensemble de sculptures (carton, café, détergent), 38 x 08 x 33 cm (chacun), 22 p.



05.b *Anthropie n°3*, créneaux de carton, 2022, ensemble de sculptures (carton, café, détergent), 38 x 08 x 33 cm (chacun), 22 p.



06.a *Anthropie n°1*, 2021, Peinture (carton, café, détergent), 480,5 x 106 cm, 27 p.



06.b *Anthropie n°1*, 2021, Peinture (carton, café, détergent), 480,5 x 106 cm, 27 p.



06.c *Anthropie n°1*, 2021, Peinture (carton, café, détergent), 480,5 x 106 cm, 27 p.



07.a *Mémoire compressée*, 2021, Installation évolutive (cendres), environ 500 x 300 cm, dimensions variables, 29 et 61 pp.



07.b *Mémoire compressée*, 2021, Installation évolutive (cendres), environ 500 x 300 cm, dimensions variables, 29 et 61 pp.



08. *Patrimoine immobilier*, 2021, performance, 20', 34 p.



09.a *Anthropie n°2*, reliquaire de carton, 2022, peinture de carton (carton, café, détergent), 23 x 30,5 x 11 cm (boîte fermée), 36 p.



09.b *Anthropie n°2*, reliquaire de carton, 2022, peinture de carton (carton, café, détergent), 23 x 30,5 x 11 cm (boîte fermée), 36 p.



10.a *Quai Branly sur palette*, Décembre 2020, Sculpture (palette en bois type Europalette), 80 x 13,1 x 120 cm, 49 p.



10.b *Quai Branly sur palette*, Décembre 2020, Sculpture (palette en bois type Europalette), 80 x 13,1 x 120 cm, 49 p.



11.a *Fiction de vestiges*, 2021, Installation (cendres, métal), environ 1088 x 557 cm, dimensions variables, 49 p.



11.b *Fiction de vestiges*, 2021, Installation (cendres, métal), environ 1088 x 557 cm, dimensions variables, 49 p.



12.a *Gros œuvre*, 2022, installation (cendres), dimensions variables, 59 p.



12.b *Gros œuvre*, 2022, installation (cendres), dimensions variables, 59 p.

Table des illustrations
Références



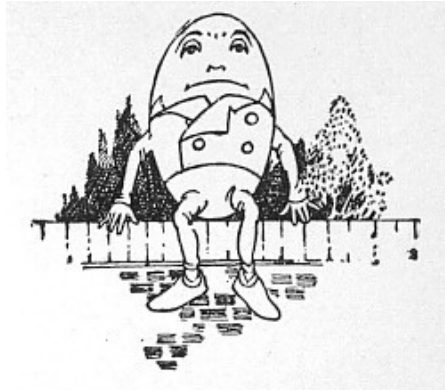
A. Amélie Labourdette, *Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres*, 08.11 - 09.12.23, Galerie Michel Journiac, Paris, 7p.



B. Brandon Ballengée, *Prélude to the collapse of North Atlantic*, 2013, installation (bocaux en verre, faune aquatique, formol), dimensions variables, Domaine de Chamarande, 7p.



C. Alan Sonfist, *Monument au faucon perdu*, 2003, Land art - Installation in situ, 440 x 280 cm, Allemagne, Rhénanie-du-Nord-Westphalie, Bad Berleburg, forêt de Wittgenstein, 8 p.



D. Illustration du personnage d'Humpty Dumpty dans la comptine éponyme, 9 p.



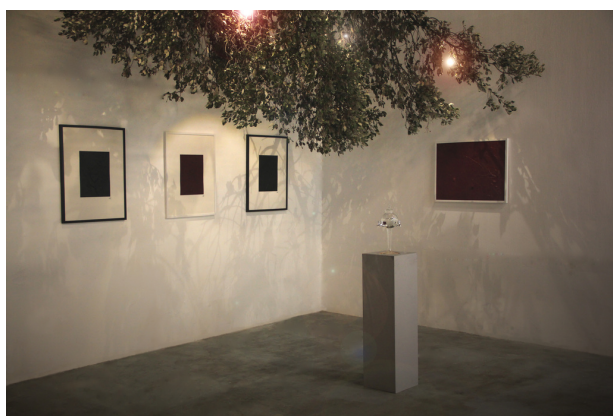
E. Dulce Pinzon, *Nostalgia*, série *Historias del Paradiso*, 2011, installation, dimensions variables, 11 p.



F. Raoul Hausmann, *Tête mécanique*, 1919, Musée National d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, 17 p.



G. Peter Fischli et David Weiss, *Airports*, 1990, catalogue de photographies, 18 p.



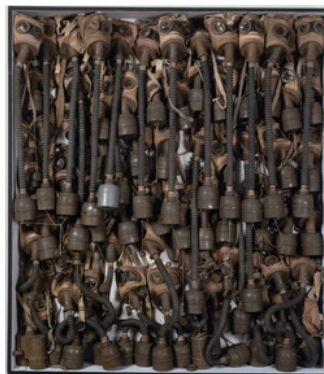
H.a Joël Harder, *Esprit de Ripisylve*, 2022, installation (oshibana sous cuir, branches de chêne blanc, spiritueux), réalisée avec le soutien d'Artaïs, 19 p.



H.b Joël Harder, *Esprit de Ripisylve*, 2022, spiritueux conçu artisanalement, réalisé avec le soutien d'Artaïs, 19 p.



I. Mark Dion, *Paris Streetscape*, 2017, Diorama (Fer, bois, animaux empaillés et divers matériaux), 190 x 150 x 250 cm, collection privée, 19 p.



J. Arman, *Home, Sweet Home*, 1960, boîte, masques à gaz, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, 20 p.



K. Peter Fischli et David Weiss, *Blumen*, 1998, série de doubles expositions, 21 p.



L.a Jérôme Poret, *Géopathie des neiges*, vue d'exposition, 26.01 - 18.03.23, Centre d'art Contemporain La Traverse, 23 p.



L.b Jérôme Poret, *Slow stridulation*, 2022, micro et bande de film pour son, Centre d'art Contemporain La Traverse, 24 p.



M. Marguerite Humeau, *FoxP2*, vue d'exposition, 15.10.16 - 08.01.17, Palais de Tokyo, Nottingham Contemporary, 24 p.



N. Estèla Alliaud, *La résonance des sols*, 17 Mars 2023, exposition personnelle, Poush, Aubervilliers, 25 p.



O.a Peter Fischli et David Weiss, *Stilleben : Gegenstände vom Floss*, 1982-1983, Ensemble de sculptures en mousse polyuréthane peinte, 25 p.



O.b Peter Fischli et David Weiss, *The Objects for Glenstone*, 2011, Ensemble de sculptures en mousse polyuréthane peinte, 25 p.



P. Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1920, sculpture monumentale, Hanovre (détruite en totalité), 27 p.



Q. Vue de la Tapisserie de Bayeux, 27 p.



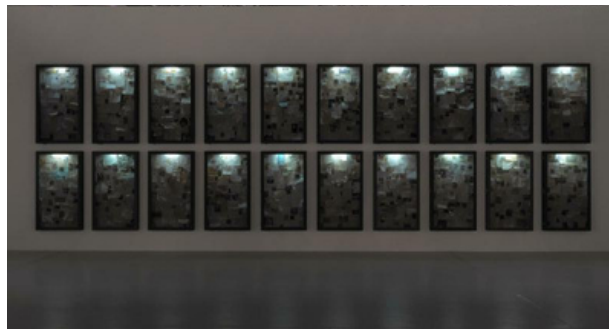
R. Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attese (T.104)* [Concept spatial, Attentes], 1958, peinture (peinture vinylique sur toile, incisions), 125 x 100,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 28 et 41 pp.



S.a Raymonds Hains et Jacques Villeglé, *Ach Alma Manetro*, Février 1949, Affiches lacérées collées sur papier marouflé sur toile, 58 x 256 cm, Centre Pompidou, Paris, 28 p.



S.b Jacques Villeglé, *Tapis Maillot*, 1959, Peinture, Affiches lacérées collées sur papier marouflé sur toile, 118 x 490 cm, Centre Pompidou, Paris, 28 p.



T.a Christian Boltanski, *La Vie impossible de C. B.*, 2021, bois grillage métallique, tubes fluorescents, fils électriques, papier, photographies, 150 x 87 x 12 cm (chaque élément), Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 29 p.



T.b Christian Boltanski, *Réserve : Les Suisses morts*, 1991, boîtes en métal, photographies noir et blanc, 12 x 23 x 21,3 cm (chaque boîte); 6 x 4 cm (chaque photo), Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Generalitat Valenciana, 29 p.



U. Plantes dénommées respectivement Queue de lézard et Pattes d'araignée, 31 p.



V. Sarah El Idrissi, *Le sol chargé de lamentations*, 2021, installation (tissu, corde), Galerie Michel Journiac, Paris, 32 p.



W. Filwa Nazer, série *Five women*, H.A, 2021, sculptures (coton calicot, tulle de nylon, interligne de nylon, cordon de passepoil, sangle de coton), dimensions variables, Biennale de Lyon, 2022, 32 p.



X. Rachel Whiteread, *Embankment*, 2005, ensemble de sculptures en polystyrène blanc, Turbine Hall (octobre 2005 - avril 2006), Tate Modern, Londres, 33 p.



Y. Robert Morris, *Wall Hanging*, (Pièce de feutre suspendu au mur), 1969 - 1970, installation (feutre découpé), 250 x 372 x 30 cm, Musée National d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, 35 p.



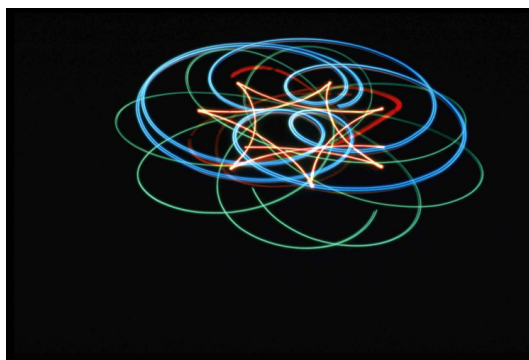
Z. Gyan Panchal, *L'écloot*, 2022, jouet, peinture, Galerie Marcelle Alix, Paris, 35 p.



A1. Stephan Balkenhol, *Persée Tenant la Tête de Méduse*, 2018, bois de Wawa peint, 380 x 120 x 61 cm, Thaddaeus Ropac Paris Marais, 36 p.



B1. Chafa Ghaddar, *Slighting*, 2022, peinture, commande à l'occasion de la 16e édition de la Biennale de Lyon, Musée Lugdunum, Lyon, 36 p.



C1. Peter Fischli et David Weiss, *Surrli*, 1989, série de photographies à pose longue, 39 p.



D1. Anselm Kiefer, *Athanasios*, 1983-1984, 2250 x 380 cm, peinture, Toledo Museum of Art, 39 p.



E1. Joseph Beuys, *The Sled [le traîneau]*, 1969, sculpture (traîneau en bois, feutre, sangles, lampe de poche, cire et cordon), 35,2 x 90,5 x 34,5 cm, Museum of Modern Art, New York, 40 p.



F1. Joseph Beuys, *Infiltration homogen für Konzertflügel [Infiltration homogène pour piano à queue]*, 1966, sculpture (piano, feutre, tissu), 100 x 152 x 240 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 40 p.



G1.a Donald Judd, *Stack*, 1972, sculpture (acier inoxydable, plexiglas rouge), 483 x 102 x 79 cm (chaque élément : 23 x 102 x 79 cm), Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 40 p.



G1.b Donald Judd, *Sans titre*, 1965, sculpture (plexiglas fluorescent rose orangé, inox, câbles en acier), 51 x 122 x 86,2 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 41 p.



H1. Maha Yammine, *De torchons et de serviettes*, 2021, torchons de cuisine usagés brodés, 41 p.



II. Bruce Nauman, *Setting a Good Corner (Allegory and Metaphor)*, 1999, vidéo, 59 min et 18 sec, Tate Modern, Londres, 42 p.



J1.a Peter Fischli et David Weiss, *Der Rechte Weg*, 1983, film (55'), 44 p.



J1.b Peter Fischli et David Weiss, *Der geringste widerstand*, 1980-1981, film (29'), 45 p.



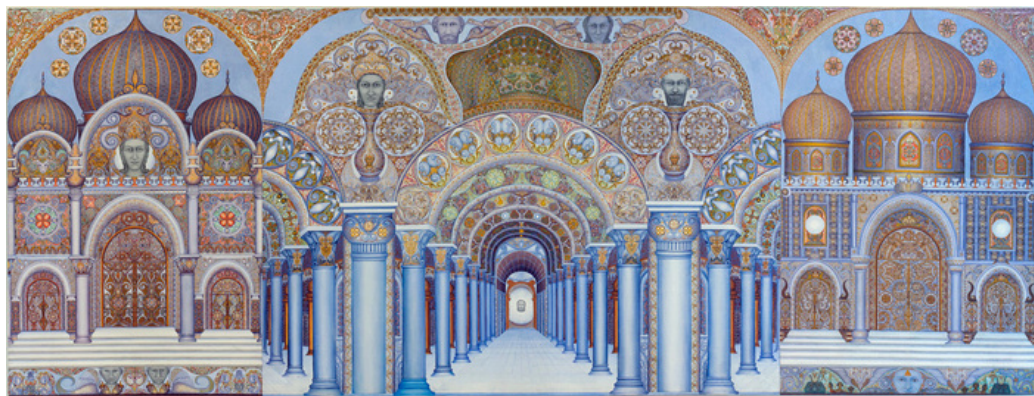
K1. Vues de l'installation *Mémoire à court terme* au Centre d'art Contemporain La Rivière Retrouvée, Aube, 45 p.



L1. Figure de la Licorne dans la Grotte de Lascaux, 47 p.



M1. Clément Cogitore, *Morgestraich*, 2022, Vidéo 4K, couleur, stéréo, 4'10'', commande à l'occasion de la 16e édition de la Biennale de Lyon, ancien Musée Guimet, Lyon, 47 p.



NI. Art Spirit, 48 p.

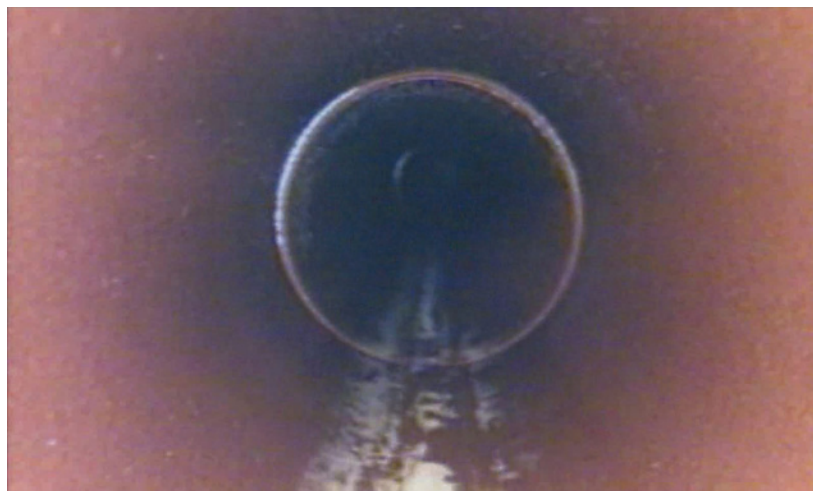
en haut : Victor Simon, *La toile bleue*, mai 1943 - octobre 1944, 190 x 498 x 4,5 cm, Musée d'art moderne de Lille Métropole

à gauche : Fleury Joseph Crépin, *Tableau N° 77. Le Temple des fantômes*, mars 1940, 54,5 x 49 cm, Domaine public

à droite : Augustin Lesage, *Composition symbolique*, 1928, 141 x 109 cm, Musée d'art moderne de Lille Métropole



O1. Peter Fischli et David Weiss, *Plötzlich diese Übersicht*, 1981, Ensemble de sculptures en argile crue, 26 et 50 pp.



P1. Peter Fischli et David Weiss, *Kanalvideo*, 1992, film (60'), Guggenheim Museum, 51 p.



Q1. Thomas Houseago, *Wood Skeleton I (Father)*, 2018, sculpture sur bois, dimensions inconnues, dans *Almost human*, exposition rétrospective de Thomas Houseago, 15 Mars - 14 Juillet 2019, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 52 p.



R1. Benjamin Sabatier, *Sans Titre, (028) - 1/9*, 2021, sculpture, béton et visserie, 26.5 x 25.5 x 9.5 cm, collection privée, 52 p.



S1. Romuald Hazoumè, *Cocotamba*, 2017, sculpture, 26 x 32 x 22 cm, Courtesy Galerie Magnin-A, Paris et Gagosian, 53 p.



T1. Affiche du film *La vie est belle*, réalisé par Roberto Benigni en 1997, 56 p.



U1. Ugo Schiavi, *Grafted memory system*, 2022, Installation (acier, végétaux, insectes, vidéos en images de synthèse, fossiles, ossements, câbles électriques, LED horticoles, son), à l'occasion de la 16^e édition de la biennale de Lyon, ancien Musée Guimet, Lyon, 57 p.



VI. Yang Yi, *Uprooted 12 (les joueurs de mah-jong)*, série *Uprooted*, 2007, photographie au moyen format retouchée numériquement, Galerie Dix9, Paris, 57 p.



WI. Anne et Patrick Poirier, *Domus Aurea*, 1977, fusain en morceaux, Centre Pompidou, Paris, 57 p.



XI. Claudio Parmiggiani, *Delocazione*, 1998, Fumée et cendres sur toile, 310 x 280 cm, galleria christian stein, Milan, 59 p.



YI. Anne-Valérie Gasc, *Les larmes du Prince. Vitrification*, 2019, installation (buse d'impression trois dimensions et micro-bille en verre), Grande halle du centre d'art des Tanneries, Amilly, 60 p.

Index des noms

- Alain 3, 36, 37, 38, 39, 44, 46
- Alliaud Estèla 25, 26, 52
- Arman 20, 55
- Ballengée Brandon 7
- Barthes Roland 49
- Bataille Georges 47
- Baudelaire Charles 11, 13
- Benigni Roberto 57
- Benjamin Walter 8, 36
- Beuys Joseph 33, 40, 49
- Boltanski Christian 29
- Bourriaud Nicolas 3, 14, 15, 29
- Chastel André 31, 32, 53
- Chatonsky Gregory 14, 20
- Cogitore Clément 47
- Courbet Gustave 25
- Crépin Fleury-Joseph 48
- De Certeau Michel 18, 35, 50
- Dean Tacita 50
- Deleuze Gilles 62
- Didi-Huberman Georges 60, 63
- Dion Marc 19
- Douglas Mary 22
- El Idrissi Sarah 32
- Fischli Peter 17, 18, 21, 22, 25, 26, 35, 38, 39, 43
- Fontana Lucio 28, 41
- Gasc Anne-Valérie 61, 62
- Ghaddar Chafa 36
- Gingeras Alison M 51.
- Hains Raymond 28
- Harari Yuval Noah 11, 17, 47
- Harder Joël 18, 19
- Hausmann Raoul 17
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich 10, 28
- Houseago Thomas 52
- Huizinga Peter Johan 64
- Humeau Marguerite 24
- Ingold Tim 3, 17
- Judd Donald 40, 41
- Kiefer Anselm 39, 40

Klee Paul 14, 15, 16, 49, 61
Klein Etienne 9
Klein Yves 55
Labourdette Amélie 6, 7
Lange Christy 22, 35, 45
Latour Bruno 23
Lesage Augustin 48
Lévi-Strauss Claude 23
Marlangeon Anne 28, 33
Meschonnic Henri 14, 43
Michel-Ange 23, 56, 57
Morin Edgar 4
Morris Robert 35
Nauman Bruce 42
Nazer Filwa 32
Panchal Gyan 35
Parmiggiani Claudio 60, 61, 63
Pécoil Vincent 21
Pinzon Dulce 11, 24
Piron François 45
Poirier Anne et Patrick 58
Poret Jérôme 23, 24
Roger Alain 42, 43, 55, 60
Schefer Olivier 16, 23, 24, 25
Schiavi Ugo 57
Schwitters Kurt 25, 27
Scott Diane 33, 36
Simon Victor 48
Sloterdijk Peter 57, 64
Smithson Robert 12, 13, 14, 23, 25, 29, 34, 35, 41, 56
Sonfist Alan 8
Tiberghien Gilles 8
Villeglé Jacques 28
Warburg Aby 36
Waters John 18
Weiss David 17, 18, 21, 22, 25, 26, 35, 38, 39, 43
Whiteread Rachel 33, 34
Yammine Maha 41, 42
Yi Yang 58
Zola Emile 10, 43

Index des mots

Absurde 1, 2, 3, 4, 5, 21, 43, 44, 50, 53, 55, 56, 57, 64

Altération 20, 21, 28, 29, 45, 51, 60

Artefact 6, 26, 32, 33, 36, 41, 44, 50

Artificiel 3, 9, 19, 24, 45, 50, 56

Authenticité 4, 50, 53

Bricolage 39, 42, 50, 52, 64

Chamanisme 4, 5, 31, 40

Citadin 1, 2, 3, 4, 10, 42

Conservation 6, 17, 18, 31, 59

Contenant 7, 16, 22, 30, 53

Contenu 1, 3, 16, 21, 22, 24, 25, 27, 30, 35, 46, 53, 64

Croyance 4, 13, 31, 35, 36, 39, 46, 49, 55, 64

Destruction 6, 10, 23, 33, 40, 57, 59, 60, 61

Domestique 31, 33, 40, 42, 51

Ecologie 8, 12, 13, 62

Entropie 2, 19, 44, 64

Fiction 1, 3, 4, 5, 6, 13, 14, 15, 36, 38, 40, 44, 49, 50, 55, 58, 59, 60, 63, 64

Flèche du temps 9, 56

Fragment 7, 19, 25, 27, 28, 29, 35, 36, 38, 44, 62

Humour 1, 56, 57, 64

Imaginaire 4, 11, 13, 15, 31, 35, 36, 38, 40, 44, 55, 58, 64

Inerte 35, 52, 56, 64

Machinerie 1, 52, 58, 64

Mémoire 9, 10, 13, 27, 29, 33, 45, 47, 62

Monument 8, 9, 13, 26, 27, 32, 33, 50, 52

Mystère 3, 37, 38, 48, 50, 63

Mythe 1, 5, 31, 35, 38, 40, 46, 50, 63, 64

Mythologie 1, 2, 3, 4, 23, 31, 36, 38, 44, 46, 49, 55, 63, 64

Ordinaire 18, 20, 21, 31, 33, 36, 39, 40, 50, 62

Recyclage 1, 19, 21, 28, 35, 57, 61

Reliquat 6, 16, 17, 19, 27, 36, 41, 54, 64

Résidu 1, 2, 3, 4, 5, 20, 22, 36, 38, 43, 53, 55, 56, 57, 58, 60, 64

Rire 5, 55, 56, 57, 58

Ruine 4, 5, 10, 33, 36, 39, 49, 59, 60, 61, 62, 63

Simulacre 35, 50, 60

Urbain 5, 12, 13, 28, 37

Annexe

Où poser votre main - Soyez original

Ma main aime la matière. Voir par le toucher. Connaître par l'aspect. Le sol des wagons de métro me fascine. Les ingénieux concepteurs ont eu cette idée saugrenue d'y faire poindre des boursouflures. Usées par les pas, certaines disparaissent, d'autres persistent. J'ai envie de les tâter. Je veux éprouver la dimension de ce sol plastique. Je serai l'indien urbain, celui qui reconnaît les directions prises par le troupeau rien qu'en effleurant la terre de lino. Message codé. Braille intouché. Je veux déchiffrer l'énigme de la huitième de ces lignes. Main curieuse. Main fouineuse. Mais main peureuse. Le plastique prolifère, et de microbes et de liquide biliaire. Oserais-je un jour dépasser les regards outrés, et te caresser ? Sentir tes renflements, éphémères protections contre les glissades involontaires ? C'est un monde qui disparaît d'usure. Viendras un jour où tu auras laissé place à la fadeur d'un revêtement sans trace. Et je devrais alors me contenter, de seulement imaginer, les péripéties de ta crasse.