

Université Paul Valérie, Montpellier III
Maitrise d'Art Plastique



La Doration III

De l'objet délaissé à l'objet d'Art

Mémoire de Maitrise présenté et soutenu par
Christiane Lacombe

Année Universitaire 2001/2002
Directeur de recherche, M. Alain TROYAS



Université Paul Valéry, Montpellier III
Route de Mende, 34199 Montpellier cedex 5
Mémoire de Maîtrise d'Arts Plastiques



La Doration III

De l'objet délaissé à l'objet d'art

Christiane Lacombe

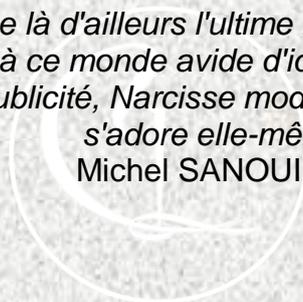


Année Universitaire 2001/2002

Directeur de recherche : M. Alain TROYAS sept 2002



"Le spectacle permanent de la célébration de l'objet¹".



*"Peut-être est-ce là d'ailleurs l'ultime leçon
que Duchamp donne à ce monde avide d'idoles,
où la publicité, Narcisse moderne,
s'adore elle-même²".*
Michel SANOUILLET

¹ LA SOCIÉTÉ DE CONSOMMATION, SES MYTHES, SES STRUCTURES, Jean BAUDRILLARD, Préface de J.P. Mayer, Ed Denoël, 1970, coll. Folio essais, p.17

² DUCHAMP DU SIGNE, textes de Marcel DUCHAMP réunis et présentés par Michel SANOUILLET, Ed Flammarion, col. Champs n° 614, 1975, 1994 Paris, p.23

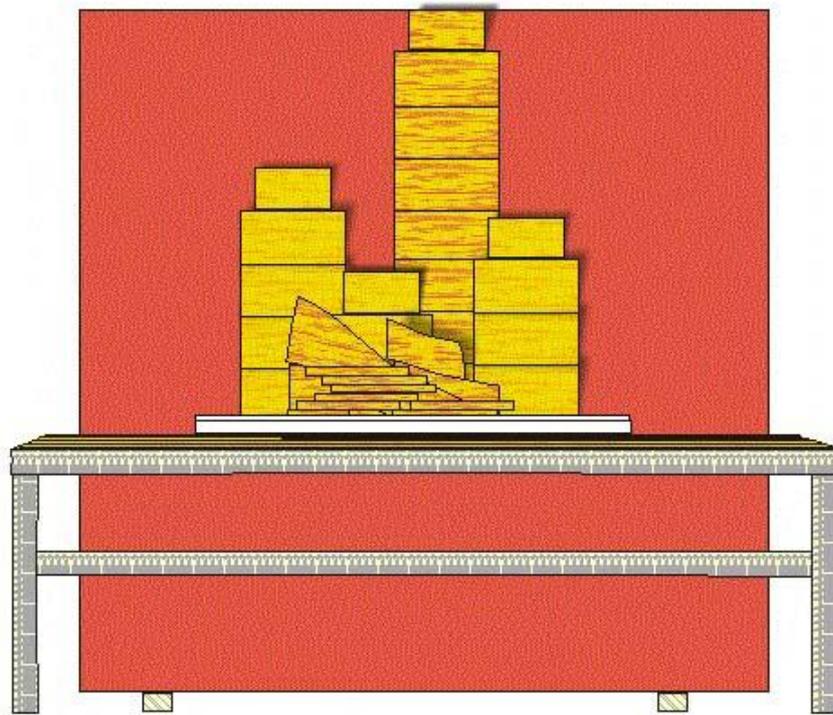
SOMMAIRE

LA DORATION III.....	3
CHAPITRE 1. INTRODUCTION GENERALE.....	8
1A - PROBLEMATIQUES.....	9
a débat de société.....	10
b débat d'esthétique.....	10
1B - LA FORME	11
1C - FILIATIONS ARTISTIQUES ET INFLUENCES.....	11
1D - CHOIX DU PLAN	12
1E - CONCLUSION DE L'INTRODUCTION	14
CHAPITRE 2. LA FORME.....	15
CHAPITRE 3. LE PROCESSUS CREATEUR.....	19
3A - LA QUETE DE L'OBJET DELAISSE.....	20
3B - CONSOMMATION LUXURIANTE	20
a L'enchaînement.....	22
b La parodie.....	22
3C - LE LANGAGE DU SYMBOLE	23
a L'or.....	23
b Le journal.....	23
c Le papier.....	23
3D - L'APPLICATION : PREMIERS ESSAIS DE MATIERE	24
a L'effet de surprise.....	24
b La rareté.....	24
c L'immobilité.....	24
d Les prouesses et contorsions techniques.....	25
CHAPITRE 4. TRAVAUX PRÉPARATOIRES.....	26
4A - LE CHOIX DES SUPPORTS	28
a L'objet témoin.....	28
4B - LA COLLE.....	35
a Le choix.....	35
b La colle de base.....	40
c Le temps du "faire".....	41
1. Mauvaise apprentie.....	41
2. Poésie du verbe et du geste.....	41
4C - L'ENDUIT ET SA PREPARATION.....	42
a Nourricier et géniteur.....	42
1. Action Cooking.....	42
2. "Le fruit des entrailles".....	44
3. Les revers de l'abondance.....	46
b L'alchimie d'une création.....	47
1. La quête de l'impossible.....	47
2. La poésie de l'alchimie.....	47
3. Le temps d'œuvrer.....	49
4. La pensée assainie.....	51
5. L'acte purificateur.....	54
6. Du libre arbitre.....	54
7. Endroit, envers.....	57
8. De l'utile à l'inutile.....	59
9. Une boucle.....	59
c Relations intimes.....	61
1. Abandon et adoption.....	61
2. Volupté de la matière.....	61

4D - ASSIETTE ET SUPERCHERIE	62
a Du trompe-l'œil à l'illusion	62
1. Artistes, catalyseurs de leur société	64
2. La mystification	67
3. De mon hypocrisie	68
4. Le jeu	71
5. L'art du Thaumaturge	74
4E - MIXTION : L'ANTICHAMBRE	77
4F - CONCLUSION DU CHAPITRE	77
CHAPITRE 5. LA DORURE	79
5A - OR MATERIALITE : LA FEUILLE	81
5B - OR, FOND ET FORME	82
a Or du baroque	82
1. Ma "Praxis"	84
2. Le moment phénoménal	87
b Or, symboles	87
1. Mes liens secrets	89
^ L'or, fécondité et protection	89
^ L'or, et sa poésie	92
^ L'or, créateur d'émotions esthétiques	93
2. Le langage universel	93
^ Mythes et déifications	93
La déesse HATHOR et l'admiration	95
La toison d'or et l'obstination	96
5C - OR, LUMIERE MINERALE	96
5D - LA PORTE A DEUX SEUILS	97
a Les deux mondes	98
5E - CONCLUSION DU CHAPITRE	99
CHAPITRE 6. LE SOCLE	100
6A - CULTE ET SOCIETE	103
a La forme matérielle	103
1. Le piédestal	105
2. L'oratoire	105
^ La parole est d'or	106
3. L'autel	106
6B - L'INFORMATION MARCHANDISE	109
a La légitimité de la vérité	109
6C - CONCLUSION DU CHAPITRE	111
CHAPITRE 7. CONCLUSION GENERALE	112
^ L'acte artistique est-il mort ?	114
^ Les théories de l'art peuvent-elles devenir caduque avec le temps ?	115
CHAPITRE 8. ANNEXES ET TABLES -	117
BIBLIOGRAPHIE	118
INDEX des NOMS et des NOTIONS	124
INDEX des TITRES cités	127
ILLUSTRATIONS, table et liste	129

La Doration III

Septembre 2002



Monochrome
2m x 2m

Table: 240cm x 60cm
Hauteur : 85cm

Plateau blanc
125cm x 60cm

Hauteur 8 cm

Colonne centrale
30cm x 21 cm,
Hauteur 88 cm

**Dimensions totales de la table
et de son installation**
70cm x 240 cm,
Hauteur 181 cm

Composition

Monochrome :

- Toile de métis 230 x 230 cm
- Cadre démontable en aggloméré marine plaqué chêne, de 1,5 cm d'épaisseur
- Peinture acrylique.

Table :

- Latté et contreplaqué chêne
- Aggloméré marine

Dressoir :

Mélangé blanc 125 x 60 cm
épaisseur : 1,5 cm

Ensemble doré :

400 feuilles de cuivre
Dimensions moyennes
18 paquets : 30 cm x 21 cm, h 12 cm
5 paquets : 20 cm x 15 cm, h 9 cm



Chapitre 1. INTRODUCTION GENERALE

- a. Problématiques
- b. Cause formelle
- c. Filiations artistiques et influences
- d. Choix du plan
- e. Conclusion de l'introduction



Comment se crée une œuvre aujourd'hui ? Telle est la question à laquelle je tente de répondre. Mon travail de mémoire basé sur les principes de la poïétique³, étudiera le fonctionnement interne de l'œuvre, et analysera les procédés et les techniques qui entrent dans son élaboration.

Après l'étude des mouvements et des avant-gardes de ces dernières années, j'ai tenté de concevoir une pièce synthétisant l'évolution artistique tout en conservant ma personnalité et mes émotions.

Très influencé par les travaux de HEGEL⁴, l'œuvre que je présente est à l'intersection entre la réflexion et la sensibilité⁵. J'ai maintenu dans mon travail des caractéristiques opposées qui se confrontent. Ainsi la critique sociale est conjuguée avec l'harmonie d'une composition esthétique et illustrée par une recherche artistique du beau contemporain, même au travers de la trivialité des objets de rejets.

1A - PROBLEMATIQUES

Je décèle deux problématiques dans mon travail, l'une dictée par l'analyse sociale, l'esprit et la réflexion, qui débouche sur une question collective d'actualité : *L'information est-elle libre ? Libre face aux autres, libre face à elle-même, libre face à l'argent ?*

L'autre, irrationnelle, sensible, instinctive, ouvre le champ à la poésie et à l'imaginaire, et pose le problème de l'évolution de l'art face à sa propre philosophie et à la modernité ("le désenchantement du monde"⁶) sur fond de l'immuable conflit entre l'irrationnel et le triomphe de la raison. "Pas de modernité sans rationalisation" dit très justement Alain TOURAINE⁷. C'est donc à l'encontre des idées rationnelles en usage actuellement que j'ouvrirai le débat de philosophie esthétique :

A quel moment un objet de rebut change-t-il de statut et devient-il un objet d'art ?

Dans ces deux débats qui se disputent le thème principal, suis-je consciente que je réponds à l'action que la société exerce sur moi ? L'artiste

³ Poïétique : Disposition à produire accompagner de règles. C'est la fabrication, activité ou connaissance qui mène à l'existence des choses extérieures au sujet

⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)

⁵ INTRODUCTION A L'ESTHETIQUE, LE BEAU, Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Ed. Flammarion, Coll. Champs, 1er vol., Traduction S. Jankélévitch de l'édition allemande de 1835, Paris 1979

⁶ CRITIQUE DE LA MODERNITE, Alain TOURAINE, Ed Fayard, collection Livre de poche, Biblio Essais, Paris, 1992, p.259

⁷ Ibid. p 7, p.262

n'est-il pas toujours en conflit entre l'objectivité sociale et sa propre subjectivité, son histoire et ses pulsions ?

a DEBAT DE SOCIETE

En évoluant dans cette modernité dont malgré moi je fais partie, je me laisse bercée indéniablement et profite de ses avantages en alertant sur ce que j'estime être ses abus. Dans la grande fourmilière du monde occidental, devant le dispositif commercial dans lequel on est entraîné machinalement et sans défense, j'éprouve une oppression face au manque de libre arbitre de plus en plus grandissant, que la société de consommation génère. Cette société que je ressens captive de ses propres richesses. Dans le débat qui m'opprime, certains sujets m'apparaissent plus évidents que d'autres, surtout si la société les protège au point d'en atténuer, et même, d'en effacer les manquements et je pense en cela aux médias. A vrai dire, aussi délicat qu'il est censé de le penser, c'est la liberté à tout prix que je poursuis. Le rêve est de donner à tout un chacun les moyens de jugement et de choix, mission que les médias ne semblent plus garantir. Dans cette dislocation cultivée, le semblant de marginalité que j'oppose en ironisant sur le sujet est la seule voie possible et essentielle pour dénoncer dans l'humour ces déviations et conserver mon intégrité de jugement, ma liberté de réflexion et d'interprétation.

b DEBAT D'ESTHETIQUE

Paradoxalement à ces pressions, l'art grâce à des gens aussi différents que DUCHAMP⁸ pour ses "ready made", BACON⁹ ou KANDINSKY¹⁰ pour leur recherche en peinture, CHRISTO¹¹ ou LONG¹² pour leur ouverture de l'art dans l'espace, BRANCUSI¹³ ou GIACOMETTI¹⁴ pour leur représentation nouvelle de la figure humaine, a acquis, au cours de ces dernières décennies une autonomie de discours et de conception non encore égalée. Si bien qu'il reste le seul lieu vraisemblable de liberté, et les travaux de tous ces artistes, leurs avancées, leurs provocations parfois, m'autorisent à créer avec toute latitude d'action.

⁸ Marcel Duchamp, (1887-1968)

⁹ François Bacon (1909-1992)

¹⁰ Wassily Kandinsky (1866-1944)

¹¹ Christo, (1935-)

¹² Long Richard (1945-)

¹³ Constantin Brancousi, (1876-1957)

¹⁴ Alberto Giacometti, (1901-1966)

L'art et les artistes, certes sans utilités apparentes ou rationnelles, posent des problèmes à l'esthétique contemporaine dans l'indifférence d'un grand public désorienté. *LA TRANSMUTATION DU BANAL*¹⁵, pour reprendre le titre d'Arthur DANTO devient une question de l'art devant laquelle les critiques d'art depuis Marcel DUCHAMP ont été confrontés et ne peuvent apporter qu'une logique d'appréciation étudiant la forme artistique de l'extérieur. En faisant participer à la transmutation en œuvre d'art de l'objet ordinaire et quotidien, je contribue de l'intérieur à la mise en forme du questionnement et à tout l'intérêt que pose le problème de l'art.

1B - LA FORME

Le volume en trois dimensions que je propose se présentera sous la forme visuelle d'une installation dont la présentation volontairement pompeuse mettra en avant, dans son principe, les surplus, sous forme d'amas d'objets, de notre société de consommation encore tous empreints de la violence de l'intention commerciale dont ils font l'objet. L'application d'une dorure à la feuille les détournera de leur fonction initiale et les élèvera volontairement au rang des objets les plus raffinés tels les mobiliers somptueux du 18^e. Cette étape les fera passer du vulgaire au fantastique et me permettra d'illustrer la limite entre le réel et le phénoménal. L'entassement sera installé et surélevé sur un support qui aura pour mission de parachever la mise en scène.

1C - FILIATIONS ARTISTIQUES ET INFLUENCES

Dans sa conception, la réalisation de cette pièce que je vais argumenter est l'héritage direct de Marcel DUCHAMP. C'est l'exemple du concept du "ready-made"¹⁶, où la valeur artistique repose sur la notion d'idée. En détournant l'objet de sa fonction, j'en fait un objet d'art par ma seule volonté, un objet courant arraché à son environnement habituel pour ensuite être placé dans un cadre encore plus incongru. Je me rapproche aussi de Claes OLDENBURG¹⁷ qui fait l'inventaire de la société de consommation, et partage avec DUBUFFET le goût des matières viles et des objets de rebut. En modifiant morphologiquement les objets, il obtient de cette façon un travail d'art et un objet en même temps. En cela, sa démarche tient à la fois du cubisme, du

¹⁵ *LA TRANSMUTATION DU BANAL*, Arthur DANTO, trad. de Claude HARY-SCHAEFFER, Paris, Ed du Seuil, Coll. Poétique, 1989

¹⁶ **Ready-made**, "objet prêt" valeur artistique donné à un objet de la vie courante par la seule volonté de l'artiste et du choix du lieu d'exposition.

¹⁷ Claes Oldenburg, (1929-)

constructivisme et du surréalisme. Mais contrairement aux cubistes ou aux surréalistes qui traitent l'objet pour déstabiliser l'art, il veut créer une nouvelle beauté. De même, on retrouve dans mon travail ces concepts. Ainsi j'ai effectué une relecture de l'objet en modifiant son aspect extérieur à la façon des nouveaux réalistes.

Les éléments que je manie restant des matériaux de rebut ou abandonnés, on pourrait concevoir avec juste raison que mon travail a une analogie avec l'"Arte povera"¹⁸. Effacer la distinction conventionnelle entre l'art et la vie quotidienne n'est pas mon propos et mes intentions se rapprocheraient plus d'une critique sociale, ludique et sarcastique, ou l'esthétique conventionnelle deviendrait un outil de persiflage. En effet, j'ai observé que, sorti de son environnement et de sa fonction d'origine, l'objet prend des significations esthétiquement inattendues qu'il est intéressant d'utiliser. Sans aucun doute, je m'apparente, à la tendance sociocritique de l'art, à ses préoccupations, et à sa formulation, plus qu'à celle de l'art sociologique, épistémologique, mouvement récusant toute émotion et déroutant dans sa rationalité¹⁹.

L'admiration que je porte aux praticiens de l'art et aux réels façonneurs d'une œuvre me distraira naturellement de "l'Art Conceptuel" qui s'appuie sur le primat de l'idée de l'œuvre pour contester la nécessité de la réaliser²⁰. Tout mon parcours démontrera, dans ma façon d'appréhender l'inspiration, la nécessité du "faire", l'indispensabilité de l'incertitude d'une technique toujours à améliorer, le combat avec la matière, les sensations physiques et sensuelles du travail du matériau, tout un processus de fabrication responsable d'une émotion universelle qui est celle de l'erreur (humaine), de l'imperfection, de l'imperfectibilité et qui distingue l'homme de la machine, l'homme ayant lui seul la capacité de se parfaire lui-même. Pour cette raison, j'en viendrai à comparer mon travail et mes recherches à la praxis (les actions, la pratique) des artisans du baroque, période durant laquelle celle-ci prend toute son importance et s'impose comme la particularité d'un style.

1D - CHOIX DU PLAN

Mon axe de réflexion tournera autour de la poïétique, c'est à dire l'œuvre en train de se faire (la production d'objet). Ainsi, j'inviterai le lecteur dans

¹⁸ Arte Povera : voir index des notions

¹⁹ COLLECTIF D'ART SOCIOLOGIQUE, Hervé FISCHER, Fred FOREST, Jean Paul THENOT, p.21 "les mystifications sociales que produit l'idéologie de l'art comme expression de l'inconscient"

²⁰ Conceptuel, Art : voir index des notions

l'aventure de ma création. Après la description formelle de mon travail et l'exploration brève de la conception responsable de la mise en marche de l'imaginaire, je tacherai, à partir du quatrième chapitre, d'exposer les liens intimes que j'échange avec la matière et les techniques au moment de la réalisation. J'insisterai sur l'absolue nécessité des relations entre le texte et la fabrication pour effectuer une ouverture à la réflexion. "Le langage spécifique est à la fois le moyen et le but" dit judicieusement René PASSERON.

Mon attachement est si proche du "faire", et de la "praxis", que mon plan suivra les étapes bien obligatoires de la technique de la dorure, chaque phase servant de prétexte à une ouverture poétique, philosophique, psychologique ou sociologique. Il m'eut été naturel de décrire la "poiésis"²¹ d'une création en utilisant le plan conformiste de la littérature classique. Cependant, ce serait omettre que le texte faisant partie intégrante de la création elle-même est contingent de la démonstration. La praxis étant considérée dans mon travail au même niveau que le concept, c'est à dire tout aussi indispensable pour l'accomplissement de l'œuvre, il était donc en partie logique que le plan suive la pratique du doreur au risque d'atteindre les limites acceptables des méthodes conventionnelles et du raisonnement littéraire régulièrement approuvé.

Tout au long de ce cheminement, je constaterai la démonstration de KANT²² sur "les spécificités de l'art par rapport aux autres domaines de la production humaine (ou de l'activité fabricatrice de l'homme)"²³, en identifiant le jeu comme élément essentiel de ma production, qui pour lui, avec la liberté et la non-rémunération sont les caractéristiques d'un travail artistique. L'illusion et la métamorphose, la provocation et le retournement apparaîtront aussi au détour de mes différentes réflexions illustrant ma démonstration.

Le rythme du texte et son plan, agissant tel tout un rituel par lequel il m'est indispensable de passer pour atteindre l'achèvement de l'œuvre, amorcera phase après phase la progression et l'accomplissement du travail autant intellectuellement que matériellement.

Ainsi, je flânerai dans un univers proche des transmutations alchimiques où la poésie du geste rejoindra la poésie du langage et de la pensée. C'est alors que le visuel et le gestuel seront révélateurs de méditation et

²¹ Poiésis : La production d'objets

²² *CRITIQUE DE LA FACULTE DE JUGER*, Emmanuel Kant, Traduction et introduction Alexis Philonenko, Ed Librairie philosophique J. VRIN, Paris, 1993, §43 . " De l'art en général ", p 43

²³ *QU'EST-CE QUI DISTINGUE L'ART DU TRAVAIL*, Philocours, www.philocours.Com/cours/cours-art.html

d'inspiration, et que les premiers seront indissociables des derniers. Cet effet de ricochet perpétuel, à l'image de la dialectique, créera la base même de mon travail et je constaterai que j'évolue dans mes pensées aussi bien que dans mes actes ; l'un faisant référence inlassablement à l'autre et inversement, pour le plus grand profit de mon aventure artistique.

1E - CONCLUSION DE L'INTRODUCTION

Tous les points seront étudiés et découverts au fil de l'aventure de la création de l'œuvre. Comme un écheveau, le raisonnement se déroulera, rigoureux et déroutant à la fois, réservant à chaque détour son lot d'explorations esthétiques, de pensées poétiques et de réflexions comparatives.

A terme, la provocation de la mise en place inattendue de cette installation, le choix des objets, et leur traitement créera un ensemble cohérent qui devra engager un questionnement sur la société de consommation, la modernité et ses dérives. Au travers de la satire, je chercherai à déclencher une réaction de l'observateur sur les problèmes de la société contemporaine tel que l'information partielle et détournée à des fins commerciales plus que démocratiques.



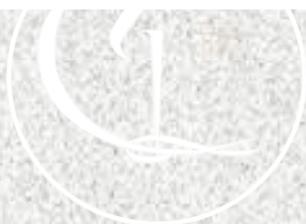
Chapitre 2. **LA FORME**





"Proliferazione di notizie e di parole".
Mario MERZ
1970-1976
"Diversité du réel", Carré d'Art, Musée d'Art contemporain,
Nîmes, 7 mai - 29 août 1993

Planche 2
Ref : PAtimer20



La forme se détache sur un monochrome rouge, et l'agencement dans sa simplicité, pose à lui seul questionnement (fig.01). La sobriété du dressage de l'ensemble et l'ampleur de la composition se contredit d'avec la formidable attirance que les reflets d'or, jouant sur la tranche des feuillets, diffusent. Et s'il s'avère que l'étonnant miroitement impressionne, en premier lieu, la fonction des objets liés et empilés ne fait aucun doute et pause sans contexte la deuxième énigme. A vrai dire, on reconnaît aisément des collections de journaux, rassemblés, en monticules, dérisoires, délaissés, égarés sur une tablette blanche, cassant par sa rigueur austère l'ostentatoire de l'ensemble. Sans doute, le trouble instantané que l'on ressent ôte l'envie de se concentrer sur le socle qui momentanément passe inaperçu, tant est déconcertante la bravoure de ces blocs de papier d'ordinaire insignifiants. Quelques pas de plus et on repère les plissures, les fronces, les replis de chaque colis, dénonçant leur réel vécu, les tribulations des ballots, révélateurs de maltraitements. L'attention se porte sur la matière lisse et brillante qui échappe à toute logique. Sa couleur fait penser irrésistiblement à de l'or, mais l'impossible rejoint la raison qui lui interdit de tels soupçons. Artifice, ne peut être que la conclusion de l'analyse que l'esprit fulgurant établit en une farandole de pensées. Et à quoi bon, en effet ne pas laisser prolonger le regard en l'arrachant injustement aux délices de la découverte. Quatre piles de différente taille s'érigent avec vaillance, maladroitement associées. Le jeu étant effectivement de remarquer l'aplomb téméraire dont elles sont dotées, bien calées sur cette plaque blanche et impersonnelle qui leur sert d'appui et de rupture d'avec l'autre monde, celui du socle. Une cinquième pile relâche sa défiance pour s'étaler sans complexes et croule maladroitement sur les bords du dressoir.

Le liage de chaque colis apparaît très nettement et laisse échapper une raie plus vive entre chaque bloc. C'est le miracle de cette matière qui révèle sa splendeur dans l'ombre même. Un halot lumineux intervient sur le derrière de l'ensemble et le rougeoiement de la toile tendue du monochrome se parsème d'ombres irrégulières tantôt cramoisies, tantôt vermillon. La chaleur se reflétant sur les profils des

Planche 1

Réf : PM1dora0

Fig. 01

colonnes en fait ressortir la sensualité. Ainsi vient-on à penser à des sensations et des sentiments plutôt qu'à l'aspect matériel du volume. Nul doute que ce retournement renvoie à une mémoire lointaine d'impressions primaires et charnelles qui inaugurent un senti intuitif. Réciproquement, le rouge, l'or et le bois se mêlent et s'interfèrent en provoquant des réminiscences symboliques et initiatiques.

Enfin le temps est venu d'autoriser le regard à courir vers d'autres attractions. Qu'un tel ensemble puisse être équilibré implique une base respectable et devrait en principe nécessiter un socle à la mesure du spectacle singulier ! En dessous donc de cet agencement audacieux, tel Hercule soutenant le monde, une table de dimensions imposantes porte le grand mystère de l'exhibition de l'objet. Et s'il s'avère que le bois de chêne cérusé étale son arrogance précieuse, le support étonne par la détermination de ses formes délibérément minimalistes. Deux pieds pleins, calés aux extrémités longitudinales, stabilisent le tout, aidé en cela par une traverse qui mime d'un trait parallèle la rectitude du plateau. Seule fantaisie du support, ce dernier propose un champ dont la tranche pyramidale, composée de cinq niveaux, sillonnent de lignes blanches les quatre profils du périmètre.

Ainsi va "La Doration III", porteuse de charmes et d'intrigues, soucieuse de son équilibre et de son harmonie, mais percutante d'énigmes et de questionnements. Telle qu'on la voit, elle est le résultat d'une aventure poétique dont les balbutiements ont débuté dans le berceau d'une idée féconde, durant laquelle la cause formelle à pris raisonnablement et conception.





Chapitre 3. LE PROCESSUS CREATEUR

- 3A - La quête de l'objet délaissé
- 3B - Consommation luxuriante (*L'enchaînement – La parodie*)
- 3C - Le langage du symbole (*L'or – Le journal – Le papier*)
- 3D - L'application : premiers essais de matière (*L'effet de surprise*)



Pourquoi ne pas tenter d'ouvrir ma personnalité et ma technique à l'imaginaire qui s'exprime en moi et que je porte secrètement caché ? Requête d'autant plus fondamentale qu'elle me permet de franchir à chaque fois l'obstacle de la création. Depuis les premiers instants, l'objet délaissé m'interpelle et je sens la nécessité de le réinvestir dans une autre fonction, par le tour de magie d'une transformation complètement surprenante avec pour mission de ne pas laisser indifférents à quelques problèmes cruciaux de notre société.

3A - LA QUETE DE L'OBJET DELAISSE

L'objet qui sera choisi, pour basculer de l'ordinaire dans le sublime par l'apposition d'une dorure, sera celui qui représentera le mieux le thème de la société de consommation, "aujourd'hui et maintenant"²⁴. Plus l'objet sera banal, plus inattendue sera la démarche, plus intense sera le plaisir pour l'artiste et l'émotion pour le spectateur.

Des amoncellements de publicités, de tracts et de journaux, abandonnés dans les entrées d'immeubles, voués inexorablement à la poubelle sans même passer par les boîtes aux lettres ont attiré mon attention sensible.

Ces liasses représentaient tout à la fois le symbole de notre *consommation luxuriante et vaine*, mais aussi ouvraient le débat sur *les forêts mises à sac* pour l'accélération de la machine commerciale, et la sacro-sainte *"information et culture pour tous"* dont on nous rebat tant les oreilles.

Ces monceaux abandonnés étaient tristes et lamentables dans leur inutilité pitoyable. Leurs entassements maladroits et irréguliers, égarés, insignifiants, superflus mais volumineusement abondants ont laissé en moi l'empreinte de l'image du monde perceptible actuel. Il n'en pouvait être autrement en ces périodes de septembre 2001 où l'information est devenue incontournable, puissante, dirigiste, despotique... La surinformation est aussi inutile et volumineuse que les tas de tracs dans l'entrée de ces immeubles.

3B - CONSOMMATION LUXURIANTE

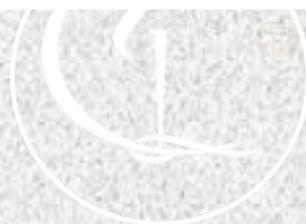
La boucle économique est insatiable. Comme pour l'art, l'économie a un réseau dont chaque élément est nécessaire et indispensable. La fabrication d'objets superflus, est devenue vitale aux sociétés si elles veulent se maintenir. Cet effet boucle force l'homme à produire, même inutilement.

²⁴ LA CHAMBRE CLAIRE, NOTE SUR LA PHOTOGRAPHIE, Roland BARTHES, Cahiers du Cinéma, Ed Galimard-Seuil



"Proliferazione di notizie e di parole".
Mario MERZ
1970-1976
"Diversité du réel", Carré d'Art, Musée d'Art contemporain,
Nîmes, 7 mai - 29 août 1993

Planche 2
Ref : PAMerz0



"La modernité désenchanté le monde" disait Weber, phrase reprise par Alain TOURAINE²⁵. La surconsommation de nos économies occidentales angoisse. La détresse provoque un repli de l'être sur lui-même. Dans cet état de défense, l'homme devient "Je", il ne cherche plus à être l'agent d'une œuvre collective, il vit pour lui. Le constat de cette désillusion passait, ce soir-là, dans les amas de journaux. Ils étaient tout autant détenteurs des lumières de la liberté par les informations dont ils étaient supposés être porteurs, que de leur propre destruction par implosion probable d'un système qu'ils représentaient.

La multiplication des informations ne pouvait être, aussi semble-t-il, que le sujet d'inquiétude de Mario MERZ lorsqu'il crée *PROLIFERAZIONE DI NOTIZIE E DI PAROLE*²⁶ (fig.02). Ces piles de journaux, collectionnés et géométriquement entassés, s'offraient au regard, et donnaient le niveau d'angoisse que l'information inflationniste engendrait dans les années 70. Le titre lui-même n'offrait aucun doute sur l'intention de l'artiste.

a L'ENCHAINEMENT

La société de consommation accélère le mouvement de rotation de la boucle économique. "Insensible aux dégâts que la modernité et le progrès provoquent sur les sociétés et la nature"²⁷, elle poursuit sa ronde infernale qu'elle a assimilée comme étant une nécessité. Est-ce pour moi, un sentiment de colère, d'indignation, de résignation? Très certainement tout à la fois, mais cet aspect fait aussi partie de l'œuvre.

b LA PARODIE

Depuis Jean Jacques Rousseau²⁸, on s'élève contre les obstacles qui obscurcissent la connaissance et la communication. La société devait être aussi transparente que la pensée scientifique. La rationalité et la science devaient apporter le bonheur pour tous. Qu'en a-t-il été vraiment ? Les "révolutionnaires", porteurs du drapeau de liberté, ont été amenés à créer des sociétés d'hommes nouveaux. Ces sociétés imposèrent rapidement des contraintes plus grandes que celles des monarchies absolues et ce constat d'échec activera et accélérera leur implosion. Après 68, et je l'ai vécu, les

²⁵ *CRITIQUE DE LA MODERNITE*, op. cit., p 7, p 264.

²⁶ *PROLIFERAZIONE DI NOTIZIE E DI PAROLE*, Mario MERZ, Installation de paquets de journaux, papier, verre et néon. Dimension variable. Fond National d'Art Contemporain, Paris.

²⁷ *CRITIQUE DE LA MODERNITE*, op. cit., p 7, p 259

²⁸ Jean Jacques ROUSSEAU, (1712-1778)

mouvements sociaux iront du découragement et de l'immobilisme dépressif à une société où se fait jour le triomphe arrogant du monde des technologies nouvelles et de la consommation.

3C - LE LANGAGE DU SYMBOLE

Les symboles sont au centre de notre vie imaginative consciente ou inconsciente. Ils sont faits d'images, d'idées, de croyances, et sont le fruit d'expériences socialement partagées. Les symboles, d'une société à une autre, d'une époque à une autre ne seront pas perçus et compris de façon identique. La symbolique de chaque élément d'une œuvre doit être méticuleusement étudiée, afin de ne pas se tromper de discours et cela, même si celle-ci n'est pas l'outil principal de l'œuvre.

Dans le cas qui nous intéresse, le choix de piles de papier comme objet détourné pouvait entraîner une réflexion sur plusieurs thèmes :

a L'OR

L'or, avec l'eau, l'air et le feu sont les emblèmes premiers des philosophes panthéistes, philosophes auxquels Bachelard devait donner un nouveau langage à l'usage du 20^e siècle. L'utilisation de l'or implique aussi, la richesse la lumière, l'absolue, la perfection, la connaissance et l'immortalité. Mais l'or est aussi symbole de perversion, exaltation impure des désirs, dégradation de l'immortel en mortel

b LE JOURNAL

Information pour tous, garant de la démocratie était un merveilleux rêve. La réalité l'a opposé à l'information détournée, la surinformation, le matraquage publicitaire, débouchant sur l'emprisonnement de la boucle économique. Admiration ou mépris, à quoi bon en effet porter jugement et trancher ? Mon propos ne sera pas critique, mais analytique. Aussi le journal sera traité avec autant d'attention que de dérision.

c LE PAPIER

Il demeure la grande idée d'un support populaire et fondamental permettant la vulgarisation du savoir. Cette constatation viendra s'opposer à l'idée de l'érosion de notre potentiel naturel par la destruction des forêts. Contrairement à ARMAN qui n'a jamais voulu se servir de la symbolique des objets entassés qu'il expose, les « Dorations » y font appel. C'est une

démarche nécessaire qui me permet de traiter par l'humour une colère critique sur la société de consommation.

3D - L'APPLICATION : PREMIERS ESSAIS DE MATIERE

Dès les premiers balbutiements des moments de création, le besoin devint indispensable et nécessaire de tester les réactions organiques de l'objet choisi, d'assouvir les images formées et déformées dans mon esprit et par cet acte, de les fixer définitivement pour qu'elles sortent de mon imaginaire et qu'elles prennent un caractère de perception présente.²⁹

a L'EFFET DE SURPRISE

Les premiers tests furent concluants. Dorer des épaisseurs de papier journal correspondait parfaitement à une émotion artistique qui est celle de la surprise décrite par Roland BARTHES³⁰.

b LA RARETE

Surprenante est la vision de journaux dorés à la feuille, surprenante dans sa rareté. Un artisan, et on le comprend, ne peut concevoir d'utiliser la maîtrise d'un art chèrement acquis tout au long d'une vie, pour consacrer, ne serait-ce qu'une parcelle de son temps à ce support éphémère et médiocre qu'est le papier journal. L'artiste ou l'artisan a toujours essayé de produire des travaux qui défient le temps en ignorant que les civilisations sont mortelles et que leurs travaux le sont aussi. Ce n'est qu'à notre époque contemporaine et avec les avant-gardistes que l'artiste produit volontairement des œuvres éphémères. Le regardeur ne peut en être que conscient, et cette conscience est à l'origine de la première surprise.

c L'IMMOBILITE

Avec la coquille d'or, j'immobilise l'événement, je le paralyse, j'arrête le temps tel le déclic d'une photo. L'instant est suspendu, les formes sont prisonnières. C'est un arrêt sur image en trois dimensions. Cette immobilité est proche de l'idée de la mort ou plutôt l'espoir que la mort est repoussée, refoulée, même momentanément. L'objet est cristallisé et sa mortelle immobilité surprend.

²⁹ *L'AIR ET LES SONGES, ESSAI SUR L'IMAGINATION DU MOUVEMENT*, Gaston BACHELARD, Librairie José Corti, 1943, n° Ed 787, 15^{ème} réimpression, p 8

³⁰ *LA CHAMBRE CLAIRE*, op. cit., p 17, p 57

d LES PROUESSES ET CONTORSIONS TECHNIQUES

Instinctivement, il était concevable que les feuilures de la tranche des journaux allaient faire ressortir un dessin géométrique et lamellé. La difficulté était de savoir si l'application de l'enduit à base de colle d'os n'allait pas altérer les propriétés du papier journal et perturber l'effet recherché.

Je me mis en quête de journaux que je découpais afin d'obtenir une liasse de taille réduite liée par une bande plastique. La pose de l'enduit ne provoqua aucun inconvénient et la feuille de cuivre mis en évidence ce que je soupçonnais. Ce tas informe de papier mal assemblé venait de gagner, si ce n'est le statut d'objet d'art, tout au moins le statut d'objet décoratif : il était générateur d'émotions. La couche moelleuse de l'enduit suivait les formes en les atténuant, en les dissolvant. On devinait encore le support, si proche, si perceptible, si consommable et éphémère. Inversement, les éclats métalliques et les chaudes baisses chromatiques provoquées par les ombres donnaient une impression d'éternité précieuse. On pouvait imaginer les dépressions des volumes qui suivaient les fines tranches du papier. La séduction du chatoiement de l'or, était mise en opposition avec la banalité du support. Ce petit objet en soit détenait tout le paradoxe de l'œuvre d'art. L'irrationnel que je recherchais était au rendez-vous.



Chapitre 4. TRAVAUX PRÉPARATOIRES

- 4A - Le choix du support (*L'objet témoin*)
- 4B - La colle (*Le choix – La colle de base – Le temps du "faire"*)
- 4C - L'enduit et sa préparation (*Nourricier et géniteur – L'alchimie d'une création – Relations intimes*)
- 4D - Assiette et supercherie (*Du trompe-l'œil à l'illusion*)
- 4E - Mixtion : l'antichambre
- 4F - Conclusion du Chapitre



**Etude pour la bataille d'Anghiari,
Léonard de VINCI**
Venise, Académie
"Léonard de Vinci, Traité de la peinture" André CHASTEL
Ed. Berger Levrault, 1987, p.143



"Le chemin au milieu des iris roses"
Claude MONET
vers 1915-1922, huile sur toile, 200x180 cm,
collection de M. et Mme Walter H. Annenberg
"Monet à Giverny : Au-delà de l'impressionnisme"
Ed. Herscher, Metropolitan museum of Art, 1993, fig.64

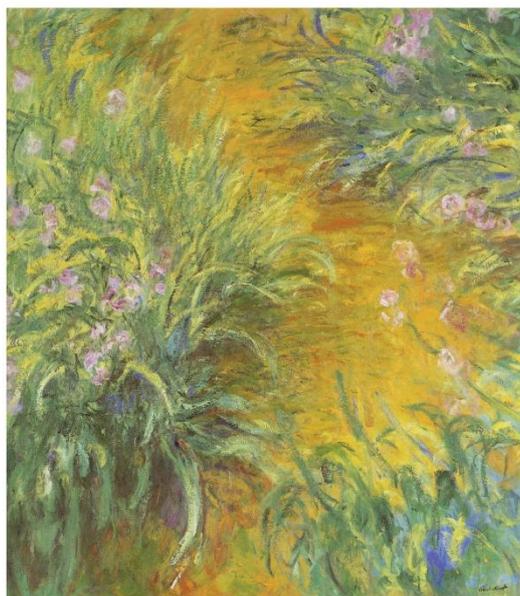


Planche 4
Réf : PM4traID

4A - LE CHOIX DES SUPPORTS

Hormis le fait que l'objet séduirait, je désirais accentuer les contrastes en introduisant la notion inverse et froide de l'industrialisation moderne. J'ai donc choisi un support qui incorporait et mettait en jeu le concept de mécanisation et d'objet "tout fait". Non seulement le journal est imprimé donc mécanisé, le papier est fait en grande quantité donc industrialisé mais je recherchais, pour appuyer mon discours, le liassage d'origine des colis de journaux et ainsi renforcer la notion de conditionnement. À cet égard, la froideur et l'impersonnalité des objets produits en grande quantité, en perdant leur valeur individuelle, argumenteraient ma position sociologique et critique sur notre société de consommation. Mieux encore, distribués gratuitement, donc sans cours et sans valeurs nominales, je pourrais démontrer qu'ils ne sont pas vraiment gratuits. À ce sujet, rappelons que ces papiers sont issus d'enquêtes et d'études coûteuses. Mais tel n'est pas encore le propos. À cet instant précis, ce n'est que l'objet préfabriqué qui m'intéressait. C'est ainsi que, par l'intermédiaire d'un gérant d'immeuble, connaissant bien les allées et venues des "distribuants", j'ai pu accumuler des ballots de journaux gratuits, des liasses de publicités, des lots de prospectus, avec un liassage d'origine. Il s'agissait de rassembler un nombre conséquent de lots complets de ces documents gratuits, distribués et répartis, selon les usages, à l'unité dans les boîtes aux lettres ou laissés à discrétion, en nombreux tas délacés dans les entrées d'immeubles. Il fallait donc intervenir avant la distribution. Par bonheur, les factotums habilités à disposer ces papiers ont quelquefois des faiblesses et se laissent convaincre de ne pas éventrer immédiatement certains de leur colis. Avec une bienveillance entendue et amusée, ils veulent bien croire, ou le simuler, que l'on fera la distribution pour eux un peu plus tard. Complicité, connivence, tous les moyens sont exploitables.

a L'OBJET TEMOIN

La façon inconsciente dont les objets sont placés me pose problème dans le sens où, devant les amoncellements qui dénoncent l'intimité de l'activité humaine, je ressens un discours semblable à ce que je perçois en présence d'une œuvre d'art ; les objets entassés selon des gestes non raisonnés sont révélateurs de l'habitus. Ils sont aussi humainement émouvants que le trait vif

Planche 3
Réf : PM4traif0

Fig. 03
Fig. 04

Eugène ATGET
Cour. 8 rue Pavée, Paris, 4ème, vers 1911. (Photo n°10).



Eugène ATGET
Cour. 21 rue Mazarine, Paris, 6ème, vers 1911. (Photo n°3).



Eugène ATGET
Porte Maillot, FORTIFICATIONS, Paris, 16ème, vers 1913, (Photo n°21)



Eugène ATGET
Pavillons, ruelle des Gobelins, Paris, 13ème, vers 1922. (Photo n°19).



Planche 5
Réf : PM5atg0

croquis de Léonard de Vinci³¹ (*fig.03*) ou la touche hasardeuse d'un paysage de Monet³² (*fig.04*).

L'homme qui choisit, accumule et positionne des choses, des outils, des instruments, devenus indésirables ou secondaires se dévoile, de la même façon que le fait un artiste dans une œuvre. On jette, on déplace, on entasse, on éloigne, on cache. À travers ce phénomène de laisser-aller, d'abandon, de négligence, c'est l'être, avec ses maladresses ou ses coups de cœur que je cherche à mieux connaître et qui me passionne. Tout entassement ou délaissement d'objets est porteur d'une vérité sociale.

L'attirance que je porte au positionnement aléatoire et surréaliste des objets me vient en partie de mon expérience photographique. De mes recherches, j'en ai retiré le goût de l'objet isolé, posé d'une façon inconsciente, inattendue et à la limite de l'incongru au milieu de paysages ruraux ou urbains. Ce sont certains photographes de renom qui ont été à l'origine de cet engouement. On ne peut que porter une grande admiration au travail d'Eugène ATGET³³ dont on constate la sensibilité pour l'invraisemblable d'une situation ou bien pour la fascination de la banalité des objets qui ont côtoyé, l'espace d'un moment, l'intimité de l'homme. Eugène ATGET avait su, par la simplicité de son approche, éclairer les points les plus intimes d'un Paris caché³⁴. C'était le photographe de l'inutile³⁵, du "sans valeur"³⁶, mais de l'affectif³⁷. Il disait lui-même avec modestie : "Ce ne sont que des documents".³⁸ De ses prises de vues, transparissait un surréalisme

Planche 4
Réf : PM5atg0

Fig. 05
Fig. 06
Fig. 07
Fig. 08

³¹ Léonard de Vinci (1452-1519)

³² Claude Monet (1840-1926)

³³ Eugène Atget (1857-1927)

³⁴ EUGENE ATGET, Texte de Françoise REYNAUD, Ed Centre National de la photographie, Ministère de la Culture, Paris, 1984, Collection Photo Poche, n°16, photo n°10, (*fig.05*). Cour, 8, rue Pavée, 4^{ème}, vers 1911. L'atmosphère n'échappe pas au regard du photographe. Et là où il n'y a à voir qu'une cour déserte et bien balayée, on sent la présence d'une maîtresse de maison attentive, qui soigne très régulièrement ses petits pots de fleurs, bien organisés, petite fantaisie dans une vie qu'on imagine sérieuse et droite. L'absence de cette personne n'en fait ressortir que plus fortement la présence.

³⁵ Ibid, p 24 ,photo n°3,. (*fig.06*) Cour, 21, rue Mazarine, 6^{ème}, vers 1911. Inutilisable en tant que document, le cadrage coupant les éléments qui permettraient son emploi, la photo garde la poésie de l'envers et du délaissement.

³⁶ Ibid, p 24 , photo n°21, (*fig.07*) Porte Maillot, Fortifications, 16^{ème}, vers1913. Tout le charme de la photo réside dans la simplicité du sujet qui ouvre sur le monde de la poésie et de l'imaginaire. L'absence de sujet est un sujet en lui.

³⁷ Ibid, p 24 , photo n°19, (*fig.08*), Pavillons, ruelle des Gobelins, 13^{ème}, vers 1922. L'abandon d'une coquette bâtisse qui doucement s'insinue dans l'indifférence envahit par une nature longtemps contenue et qui a retrouvée avec ivresse sa liberté.

³⁸ Ibid, p 24 , pages d'introduction : "Lorsqu'il disait à Bérénice ABBOTH : "les gens ne savent pas ce qu'il faut photographier", pour justifier son refus de travailler sur commande, il affirmait une conscience réelle de la valeur de son œuvre."

inconscient qui n'avait pas échappé à André BRETON³⁹, Man RAY⁴⁰ et plus tard Bérénice ABBOTT.⁴¹



³⁹ André Breton (1896-1966)

⁴⁰ Man Ray (1890-1976)

⁴¹ Bérénice Abbott (1898-1991)

"Le Banquier et sa femme"
Quentin METSYS

1514, H. 0,74; L. 0,68 cm
Paris, Musée du Louvre
"La peinture de la Renaissance", Lionello VENTURIE
Ed. SKIRA, Flammarion, 1979, p.20



"Le pays de cocagne"
Pieter BRUEGEL

1567, H. 0,52; L. 0,78
Munich, Pinacothèque
"La peinture de la Renaissance", item, p.34



Planche 6
Réf : PM6rena0

Les peintres du Nord de l'Europe, durant la Renaissance, prenaient un soin particulier à détailler les intérieurs de maison, leurs objets les plus familiers, révélateurs du caractère profond des personnages.

Posés sur l'étagère comme par inadvertance, la bouteille, l'orange, les livres et les divers papiers du fond de décor du tableau de Quentin METSYS⁴² « *LE BANQUIER ET SA FEMME* »⁴³ (fig.09), restent la signature intime du donateur, car malgré la représentation désordonnée et naturelle, on est fortement incité à penser que les objets ont été triés, choisis, et ordonnés par lui. Ainsi son caractère, ses méthodes, ses principes et l'image qu'il désirait rendre seront saisis par le peintre.

Quelques années plus tard, grand observateur, Pieter BRUEGEL⁴⁴ nous décrit l'opulence rustique des réunions festives et traditionnelles de son pays. Les débordements de détails contenus dans « *LE PAYS DE COCAGNE* »⁴⁵ (fig.10), confortent le discours que l'artiste entretient sur les us de son époque. L'abondance et la jouissance apparentes reflètent la volonté qu'avait BRUEGEL de décrire un pays riche. Parti pris politique de donner l'image d'un pays prospère ou réelle opulence ? Une fois de plus, le peintre sera le rapporteur et le sociologue de son temps par l'intermédiaire d'objets témoins. C'est de l'observation de ces objets dont il sera question dans les travaux que j'entreprends et quand viendra l'heure de la mise en place des différents éléments de mon travail, la position des journaux aura une grande importance. En abandonnant les agencements très intentionnellement et géométriquement calculés, je serai amenée à imaginer l'ordonnancement aléatoire, laborieux mais inconscient, des différents moments d'une élaboration spontanée : Liage mécanisé des tas de journaux pour une partie, imitation du déliassage des ballots et désorganisation des feuillets par le curieux pour d'autres, enfin dérangement partiel des piles etc. Je devrais donc retrouver un état de relâchement perceptible, de délaissement, de banalité dans l'agencement des tas de journaux.

Lorsque Tony CRAGG empile des cartons, isorel et autre contre plaqué de façon minimaliste et géométrique, dans son œuvre "*STACK*"⁴⁶ (fig.11), il utilise du matériel de réemploi. Sa position devant les objets de rebut est différente que celle défendue dans les « Dorations ». Il est moins préoccupé par

⁴² **Erreur ! Source du renvoi introuvable.**

⁴³ *LE BANQUIER ET SA FEMME*, Quentin METSYS, 1514, (H. 0.74; L. 0.68), Paris, Musée du Louvre

⁴⁴ Pieter Bruegel (1525-1569)

⁴⁵ *LE PAYS DE COCAGNE*, Pieter BRUEGEL, 1567, (52 x 78 cm), Munich, Pinacothèque

⁴⁶ *STACK (EMPILEMENT)*, Tony CRAGG, 1980

"Stack" (Empilement), 1980
Tony CRAGG
"Tony CRAGG", Ed. Centre Georges Pompidou,
1995, p.73



Planche 7
Réf : MP7emp10

l'irritation devant l'impureté des divers constituants que par l'occupation d'un espace cubique afin de faire appel à des références esthétiques. Il n'en est pas moins vrai qu'en choisissant des chutes de matériaux de construction, « produit d'une économie déprimée, comme le doigt pointé sur le primat américain ⁴⁷ », il utilise des signes allusifs mais éloquents sur les aberrations de la société de consommation.

Les premiers tests de la production en modèles réduits s'étaient avérés concluants pour l'aspect physique et pour la patine. Mais il devait en être autre pour les échantillons grandeurs natures, du moins le pensais-je. Le dosage de l'enduit allait-il être suffisamment rigidifiant pour cristalliser le volume aussi important qu'est un paquet de journaux ? Après le séchage, il est hors de question que les différentes parties du support se déplacent ou se déforment ne serait-ce que par leur simple poids. L'enduit se soulèverait et s'écaillerait. Cette couche de base devra tout autant me servir de tampon entre le papier et le revêtement décoratif que de durcisseur naturel.

Planche 6
Rèf : PM7empi0

Fig. 11

4B - LA COLLE

a LE CHOIX

Au cours de mes derniers travaux, j'avais eu l'occasion de faire des tests et de choisir la colle d'os plutôt que la colle de peau de lapin habituellement utilisée par les doreurs pour la réparation ⁴⁸. En effet, la colle de peau possède des qualités de souplesse qui la prédispose aux travaux d'apprêts, mais, en contre partie, empâte les formes d'origine de l'âme du support. Inversement, la colle d'os, qui fait partie des colles fortes (nerfs, poisson), généralement utilisée par les artisans en marqueterie, amène une rigidité à la limite du cassant.

Et c'est là qu'intervient la chance, l'inattendu, on peut appeler ça de l'irresponsabilité technique. Pour finir un ancien fond de colle d'os procuré chez un artisan, j'avais inversé les recettes au moment des premiers tests, utilisant la colle d'os dans l'enduit, au lieu de me servir, comme il se fait de coutume, de la colle de peau. Le résultat surprenant m'a enchanté. J'ai pu constater que l'enduit à chaud obtenu avec ce liant était fluide. Au moment de son application, il enveloppait entièrement le support en laissant un minimum de traces de pinceau.

⁴⁷ TONY CRAGG, Ed Musée national d'Art Moderne, Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris 1995, p16

⁴⁸ **Reparure** : remodelage de la sculpture empâtée par les apprêts en l'affinant et en y dessinant des détails.

Fluidité et absence de traces ont été, dans un premier temps, les deux propriétés qui m'ont persuadée dans le choix de cette colle. La rigidité cassante du matériau s'est avérée avec le temps, tout autant un avantage qu'un très gros inconvénient. D'un côté, elle m'a permis de ne pas avoir à renforcer les liasses de journaux par un étayage qu'il aurait fallu imaginer et adapter. Mais par contre, cette colle cassante créait un risque permanent. Le papier, comme le bois, est un matériau poreux et hygroscopique, c'est à dire qu'il vit, qu'il se déforme selon l'humidité ou la sécheresse. Comment allait jouer l'hygrométrie intérieure du papier, qui peut faire buvard en présence de l'enduit, par rapport à celle de l'hygrométrie fluctuante de l'extérieur? Comment allait évoluer cette carapace « vitrifiante » que j'osais imposer, infliger à l'objet? Et la colle pouvait-elle accepter cette contrainte et ne se révélerait-elle pas trop amoureuse de liberté en refusant cette domestication contre nature? Craquelures, fentes, crevasses et autres lézardes ramperaient-elles insidieusement, au bout de quelques jours, mettant à néant les espoirs en de nouvelles applications d'une colle rebelle ?

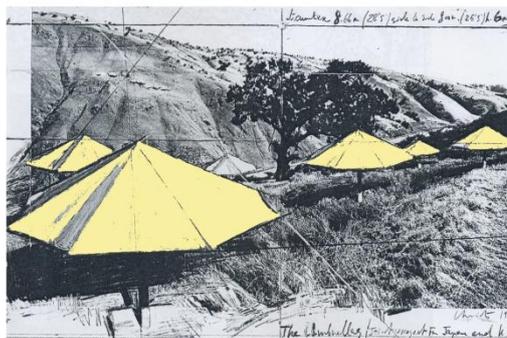
Néanmoins, la fluidité qu'elle procurerait à l'enduit, m'éviterait l'étape contraignante du ponçage et de l'adoucissage⁴⁹. De plus, cet enduit pourrait être passé en deux couches fines et donc protégerait la plastique naturelle du support dont on pourrait encore deviner la présence et la réalité. J'imaginai que les reliefs saillants garderaient toute leur virilité, les aplats ondulants, leur féminité, les creux ne seraient pas empâtés.

Mais de toutes ces réflexions techniques qu'en était-il réellement ? A quoi bon en effet se cacher le fait qu'incontestablement la recherche de la rentabilité et du gain de temps motivait ma réflexion. Perturbée moi-même par la modernité, le temps prenait une importance de rentabilité dans mon objectif. Et je préférais risquer la qualité du travail pour éviter l'application et le ponçage répétitif des couches d'apprêt; je privilégiais la mise au point de nouvelles applications avec toute sa cohorte d'incertitudes au risque de rendre éphémère la dorure. Pour l'heure ne m'apparaissait que cet aspect du temporel dans l'œuvre. Je découvrais plus tard que l'aspect éphémère d'une œuvre a un côté hypnotisant et séduisant qui n'a pas échappé aux artistes contemporains friands de découvrir de nouvelles émotions artistiques. Il est certain que la destruction rapide et inexorable d'une tâche conséquente faite avec application, l'inutilité du geste qui en émane, la précarité du travail qui en dépend créent un rapport d'autant plus important si celui-ci a demandé

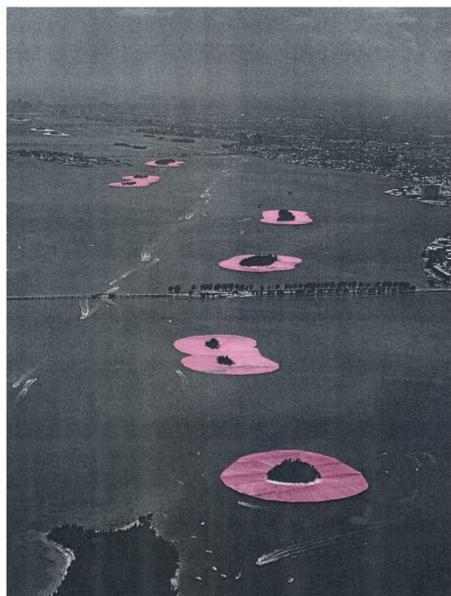
⁴⁹ **Adoucissage** : Frottage au papier abrasif ou à la pierre ponce, additionné d'eau et qui permet d'effacer les traces du passage de la brosse.

"Les Parasols"**CHRISTO**

1989, Projet pour le Japon et les USA
35,5x56 cm crayon, fusain, peinture.
"Sculptures des années 80", p.50

**"Les îles encerclées"****CHRISTO**

1980-1983.
"Sculptures des années 80", p.45



beaucoup de temps et d'énergie. Cet état, fait partie du panel des émotions que le spectateur perçoit et le transfère, "le changement de la matière inerte en œuvre d'art"⁵⁰ dont est convaincu DUCHAMP, à lieu.

Ainsi, peuvent être classées les œuvres éphémères telles que Christo les a conçues, liant la poésie et la symbolique au temporaire et au spectaculaire. Et je pense aux plus marquantes, aux plus grandioses, aux plus emblématiques de celui-ci. Des années de préparation, des semaines d'installation, l'union d'une équipe dans la même motivation pour une réalisation de quelques jours, réalisation démontée pour ne laisser qu'une trace dans les mémoires. Seules resteront quelques photos, empreintes rappelant le caractère commercial de l'entreprise que l'artiste fait oublier par les propositions poétiques et cyclopéennes de son travail. Ici, une envolée de papillons jaunes, tel que dans « *THE UMBRELLAS* » (fig.12), posée au gré d'un artiste capricieux sur les vagues d'un paysage sinueux⁵¹ ; et les éphémères disparaîtront comme ils sont venus. Là, « *SURROUNDED ISLAND* » (fig.13), nénuphars roses posant leurs crinolines démesurées sur les rides d'une baie azurée⁵². On contemple et tout disparaît. Superfétation d'un paysage. Évanescence fugace, futile et démesurée. Il s'agit bien, pour ce faire, d'utiliser le temps et l'espace. On constatera la persévérance opiniâtre d'un poète artiste, contrasté par les qualités volatiles d'une œuvre sans lendemain. Mais il ne faut pas écarter l'utilisation spectaculaire des éléments naturels et des sites existants. Le rapport ainsi créé entre le temps et l'espace détermine un coefficient d'émotion que CHRISTO met à profit.

De ces apartés, j'observe que l'œuvre doit admettre l'état de rareté. Ainsi quand je présenterai mon travail, celui-ci sera à même de transmettre un élément devenu rarissime et bien souvent galvaudé dans l'ère de l'industrialisation, le temps d'intérêt et de sollicitude passé pour, et à l'égard d'une tâche.

Ces constatations ne me firent pas pour autant changer d'optique car l'introduction de la notion de risque attisait mon intérêt en devenant une gageure. N'oublions pas que ce choix de colle, en respectant les volumes, était sensé organiser un climat de curiosité chez le regardeur. J'avais déjà appliqué cette méthode aux précédentes "Dorations" sur les parties en bois (cagette, barrière), liège (bouchon) et même chaussure (basket).

⁵⁰ DUCHAMP DU SIGNE, op. cit., p2, p189, "Le processus créatif"

⁵¹ *THE UMBRELLAS (LES PARASOLS)*, CHRISTO, 1991, Japon, États Unis

⁵² *SURROUNDED ISLAND (LES ILES ENCERCLÉES)*, CHRISTO, 1980-1983, Biscayne Bay, Greater Miami, Floride

Perles de colle d'os.



Etape du pesage.
150g. de colle pour 1 litre d'eau



Préparation de la colle de base
par chauffage au bain marie.
L'eau s'intègre au collagène de la colle d'os et
prend l'aspect du miel.



Première couche d'enduit (encollage)
A droite, bain marie qui permet de maintenir l'enduit
entre 50° et 70° durant toute l'opération.



Planche 9
Réf : PM9col0

Le but étant de laisser apparaître la banalité de l'objet sous-jacent, rehaussé par le décor de l'or, afin de provoquer un état émotionnel de surprise et de séduction.

b LA COLLE DE BASE

La colle d'os se présente comme de minuscules perles d'ambre (fig.14) dont l'aspect est séduisant. Cette couleur chaleureuse encourage à l'acte attentif de l'apprentissage à la préparation de la "colle de base"⁵³.

Le dosage doit être scrupuleusement observé (fig.15). Comme dans toute initiation provenant de techniques traditionnelles, les fantaisies sont à écarter au risque de se trouver en butte à de nombreux problèmes. Le respect précis de toutes les recettes est un élément de réussite. Après la séance du pesage, les grains orangés sont mis en contact avec l'eau. Ils se rassemblent au fond du bol plastique et entament leur lente dissolution.

L'eau servant de solvant à la colle, le mélange sera amené lentement à une température variant entre 50° et 70° et au bain-marie (fig.17). Les petites perles commencent leur transformation, d'abord sous la forme d'un conglomérat. Un coup de spatule me permet de surveiller la bonne marche de la mutation et l'assimilation de la colle par le liquide (fig.16).

Le collagène contenu dans la matière est composé de protéines, donc d'éléments fragiles et il est important de ne jamais dépasser les températures maximales au risque de casser les qualités du produit ⁵⁴. Cette obligation invite à la patience. D'une certaine manière, ce prologue de l'œuvre est propice à la méditation. En liant les deux produits pour en faire un nouveau, je répète les gestes ancestraux des apprentis de maîtres doreurs en charge de la chauffe de la colle.

À partir de ce moment, les événements ressemblent à une recette de cuisine. Tout en tournant régulièrement, la matière réchauffée et fondante dans l'eau tiède, c'est un plaisir de la voir prendre un aspect de miel au bout de la cuillère. Impossible d'échapper à la comparaison. Le mélange obtenu sera appelé colle de base. Refroidi, il aura l'aspect gélatineux et compact d'un bouillon froid.

⁵³ **Colle de base** : colle réhydratée qui servira de base à toutes les différentes opérations de l'appétage. 150g de colle pour 1 litre d'eau.

⁵⁴ *DORURE ET POLYCHROMIE SUR BOIS, TECHNIQUES TRADITIONNELLES ET MODERNES*, Gilles PERRAULT, Ed. Faton, Dijon, 1992, p146, "En chauffant en présence d'eau, en-dessous de 70°, la structure rigide à trois brins des chaînes polypeptidiques se transforme en un mélange complexe de chaînes flexibles et forme la gélatine. Mais si on dépasse cette température de dénaturation, les chaînes du collagène perdent leur souplesse en même temps que leur facilité d'accrochage entre elles; moins de pontage donc un pouvoir collant réduit", p146

C LE TEMPS DU "FAIRE"

1. *Mauvaise apprentie*

Il n'en est pas moins vrai que des artistes tels que WATTIN⁵⁵ qui fut maître doreur en son temps, c'est à dire dans la deuxième moitié du 18^e siècle, seraient en droit de blâmer mon pseudo savoir-faire et mes techniques qui révèlent irrémédiablement mon incompetence. Et je me sens vivement concernée lorsque dans son livre « *L'ART DU PEINTRE, DOREUR, VERNISSEUR* »⁵⁶ il apostrophe : « *Suffit-il de prendre la brosse et de barbouiller, pour être peintre !* »⁵⁷, et de renchérir, « *combien parmi eux, ignorent jusqu'au nom des substances colorées dont ils se servent, n'en connaissent ni l'usage, ni le choix.* »⁵⁸ Il est incontestable que techniquement mon travail sera l'œuvre d'une mauvaise apprentie prompte à gagner du temps dans son ignorance. Mais ne serait-ce pas plutôt la poésie de la démarche dont il est question dans ma tentative de dorure plutôt qu'une maîtrise perfectionnée d'un art décoratif, que somme toute, je ne fais qu'effleurer. Les connaissances dont je me fais le rapporteur ne sont évidemment qu'une goutte d'eau dans un océan de lumières et d'acquis pour un procédé aussi sophistiqué. Mes modestes expériences ne prêteront qu'à sourires aux professionnels du genre, pour tant est que WATTIN recense 17 opérations successives, elles-mêmes composées de plusieurs couches, pour obtenir une dorure à la détrempe de bonne facture.

2. *Poésie du verbe et du geste*

Mais n'est-il pas de poésie dans le vocable d'un texte tel que « *vermeillonnez tous les refends, les quarrés & les petites épaisseurs, ayant grand foin de n'en point mettre trop à nage, ce qui formeroit des noirs* »⁵⁹. Comment ne pas être imprégnée d'une richesse sensible à la lecture de ses mots chantants et envoûtants ? J'ai observé que d'une telle lecture j'en retirais deux expériences parallèles et concomitantes et cependant bien distinctes. Tout d'abord la poésie du geste qui est évoqué, m'entraîne irrésistiblement vers l'envie de tester et de jouir moi-même du moment matériel délicieux du façonnement⁶⁰. Mais aussi, la poésie du verbe invite à la création d'images

⁵⁵ Jean Felix Wattin (1728-1801)

⁵⁶ *L'ART DU PEINTRE, DOREUR, VERNISSEUR*, Jean-Félix WATTIN, Ed. Léonce Laget, Paris, 1976, Réimpression fac-similé de l'édition publiée à Liège chez D. de Boubiers en 1778

⁵⁷ Ibid. p30, p.4

⁵⁸ Ibid. p30, p.4

⁵⁹ Ibid. p30, p.159

⁶⁰ *PHILOSOPHIE DE L'ALCHIMIE, GRAND ŒUVRE ET MODERNITE*, Françoise BONARDEL, Ed Presses Universitaires de France, 1^{er} éd., 1993, avril, Col. Questions, p329, *LE LIVRE D'ATEPHIUS*, SALMON, BPC, II,

suggérées par la contexture des choses et qui parcourent les contrées d'un lieu insaisissable en mon esprit. J'en veux y conserver dans ma démarche la totalité de l'acte créateur en mêlant à parts égales la poésie du geste d'avec la poésie du verbe dans une même « poétique ».

En admirant le geste du façonneur et en désirant lui redonner une place importante dans la création, je m'attaque à l'éternelle querelle entre la culture et le savoir-faire. Dès le 17^e siècle, la création des académies, tel que l'Académie St Luc à Rome, l'Académie de dessin fondée par VASARI ou l'Académie Royale de peinture et de sculpture, couronnaient la primauté de l'intention sur l'exécution. Depuis la Renaissance, les arts libéraux se sont distingués des arts mécaniques. C'est pourtant lorsque je me soumetts à la matière et qu'entre mes mains l'objet se modèle, que j'obtiens les meilleures intensités en sensations. Que ne se sont-ils privés, tous les artistes concepteurs, de cette soumission à la technique et au faire ! Et ne puis-je pas effectivement rendre compte de l'épanouissement que me procure l'élaboration totale d'une création ? Dans la matérialité de la pratique, on est tout autant convoqué par la beauté du geste et de l'acte qui doit être répété jusqu'à sa perfection et à sa maîtrise complète que par l'humilité procédant d'une difficulté d'acquisition du savoir-faire.

4C - L'ENDUIT ET SA PREPARATION

a NOURRICIER ET GENITEUR

1. *Action Cooking*

Pour obtenir l'enduit, je devrai introduire dans cette solution qu'est la colle de base une charge⁶¹. En l'occurrence, j'utilise la craie et plus précisément du blanc de Meudon. De ce mélange, j'obtiens au bain-marie, un liquide onctueux qui s'étale facilement en épaisseur, tant qu'il reste chaud. Car la difficulté réside dans l'observance de ce détail qui paraît anodin. Le bol d'enduit doit toujours rester à portée du support à recouvrir, car le pinceau lui-même doit conserver sa tiédeur.

« Tu n'as autre chose à faire qu'à préparer la matière, extérieurement, parce que d'elle-même elle fait intérieurement tout ce qui est nécessaire pour se rendre parfaite. », p156

⁶¹ **Les charges** : 1) La craie (Ca CO₃, carbonate de calcium) communément appelée pierre à chaux (Blanc d'Espagne, de Bologne, de Champagne ou de Meudon)- 2) Le Gypse (CaSO₄ 2h₂O, sulfate de calcium bihydraté)- 3) Le Kaolin (Al₂O₃ 2SiO₂ 2H₂O)

"Numéro 1A"
Jackson POLLOCK.
1948, huile sur toile, 172,7x264,2.
Museum of Modern Art, New York.
"Le Musée de l'Art", Ed. Le livre de poche.
La Pochothèque, 1994, p.367



Planche 10
Réf : PM10intu0

La mise au point de la première couche⁶², servant d'apprêt, a été la plus productrice d'interrogations. Fallait-il un apprêt très chargé en colle, ou devait-il être déjà très lourd en blanc de Meudon afin d'obtenir, dès la première couche, la rigidité désirée? De la qualité de cette première couche dépend très souvent la bonne cohésion et la bonne accroche entre le support et l'apprêt responsable de la longévité du travail. Car pourquoi ne pas avouer que malgré mon attirance pour l'éphémère, c'est tout de même la résistance au temps que je recherche comme tout être humain conscient d'être emprisonné dans son enveloppe périssable et charnelle. Contradiction flagrante dont je suis le témoin.

Planche 9
Réf : PM10intu0

Fig.18

L'intuition a tranché. Avec le même automatisme inconscient des gestes s'apparentant aux procédés surréalistes tel que le faisait Pollock⁶³ dans ses œuvres où il se servait de l'automatisme de la gestuelle (fig.18), j'ai laissé une part de moi-même, décider des doses. Cela demande de la confiance en soi, et de la confiance à la fraction inconnue et muette de mon cerveau. Quand on accepte de lui faire appel, on s'aperçoit qu'elle est détentrice d'un savoir démentiel composé d'une multitude d'expériences précédentes, savamment et discrètement accumulées et qui pour être restituées n'a pas besoin de l'intervention de la pensée et du langage. Peut-on appeler cela de la transcendance? Le mot me paraît bien prétentieux mais pour autant, cette confiance m'a souvent réussi. Mieux, j'ai un certain plaisir à y faire appel car je sais qu'elle est synonyme de réussite.

Et tout d'un coup tout devient facile. De facteur, "je", deviens spectateur. Ma main alors reçoit les ordres directement du cerveau, et il suffit pour moi de gérer les intentions. Ce n'est pas de l'"Action Painting"⁶⁴, mais plutôt, si je puis me le permettre, de l'action cooking, car, comme je l'ai déjà mentionné plus haut, la similitude avec les techniques culinaires est incontestable.

2. "Le fruit des entrailles"

Comment se fait-il que la cuisine, si symbolique de la féminité dans son principe nourricier et reproductif, m'apparaisse comme une évidence dans l'acte de modification de la colle en enduit ? La marmite emplie du liquide tiède du bain-marie évoque sans conteste la matrice originelle, forme arrondie, calebasse pleine. Le ventre d'une femme enceinte qui chauffe en son sein la matière initiale, lieu de toutes les attentions.

⁶² **Blanchissage** : Deuxième nom de la première couche d'apprêt.

⁶³ **Jackson Pollock (1912-1958)**

⁶⁴ **Action Painting** : § Index des Notions p 98



"Chocolate Gnaw"
Janine ANTONI.
1992, 600 lbs, before biting
"Art at the turn of millennium", Ed. Taschen,
1999, p.030/031

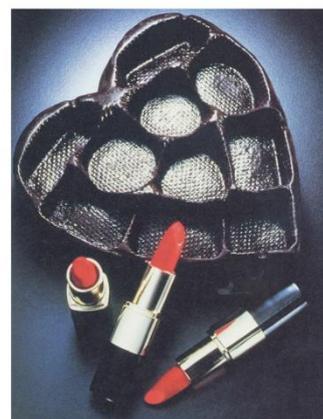


Planche 11
Réf : PM11tabon0

Ce bol réchauffé dans l'eau frémissante est signe du brassage et de la fusion des substances, elle présage des modifications de l'essence primordiale en de nouveaux éléments, elle régit ici à la création. Sans donc forcément céder à la tentation de la métaphore une fois encore, les similitudes avec les prémices d'une gestation sont évidentes.

3. *Les revers de l'abondance*

La nourriture et son rituel font aussi partie du moment de fabrication de l'enduit. Invisible pour le spectateur, elle est une fraction primordiale et indissociable de mon travail. Cette réflexion me permet de me situer au milieu de tous les artistes qui font référence, de plus ou moins loin, aux conséquences de la surproduction alimentaire et à ses dérives sur l'alimentation des individus. Cette profusion de nourriture m'angoisse tout autant que l'inflationnisme productif d'objets quotidiens dans leur utilité précaire. Quelquefois désirant se rassurer, l'artiste crée des œuvres tel que "LE PETIT DEJEUNER DE KICHKA" de Daniel SPOERRI, où s'étalent de façon anodine les restes d'un repas. De leur banale disposition s'exposent l'insignifiance et la médiocrité, l'isolement et la détresse. BOTERO⁶⁵ n'est-il pas lui-même le rapporteur inquiet de l'opulence inutile par sa façon obstinée de présenter des personnages ou des objets dilatés ? Ce n'est certes pas ses parents, marchands ambulants dans les Andes, qui l'ont fait naître dans un milieu d'abondance. Et les courbes systématiquement généreuses des volumes de ses silhouettes sont nécessairement le reflet d'un environnement qui l'interpelle profondément.

D'autre fois encore, l'artiste nous délivre des messages effrayants sur la surabondance où l'homme pourrait mourir enseveli sous la nourriture et les objets. Jamais davantage que dans les œuvres de Janine ANTONI, « CHOCOLATE GNAW » (fig.19) et « LARD GNAW » (fig.20) de 1992. Elle établit le lien entre la nourriture, la féminité et l'art. Mais ses préoccupations étaient, semble-t-il, accés sur la quotidienneté des actes et le rituel de la transformation de la matière brute, après intervention humaine, en produit fini, de beauté ou de gourmandise. En rognant jour après jour les mottes de chocolat ou de graisse, elle simule l'attitude de l'homme consommateur d'énergies fondamentales de la terre nourricière. Dans un premier temps, elle se positionne plus en utilisatrice qu'en créatrice de matière. Elle altère et réduit pour modifier des matériaux « non ouvrés », alors que dans les

Planche 10
Réf : PM11intu

Fig. 19
Fig. 20

⁶⁵ Fernando Botero (1932-)

« Dorations » il y a appropriation et adoption de l'objet préfabriqué pour effectuer une régénération : « simultanément, la capture et la greffe »⁶⁶, comme le dit si judicieusement Jean-Pierre CRIQUI dans le texte écrit à la suite de l'exposition « *L'IVRESSE DU REEL* »⁶⁷ au Carré d'art en 1993. Toutefois, il est impossible d'abandonner les deux œuvres de Janine ANTONI sans signaler le malaise qu'elles dégagent. Il s'agit bien de l'impression d'abondance qui va jusqu'au dégoût, jusqu'à l'écœurement. Tout porte à croire que les mottes de chère, dont le choix même de la matière brute et alimentaire, sur-enrichie en calories, n'est pas innocente et appuie, semble-t-il, le discours de l'artiste sur l'opulence et la surabondance de notre société occidentale. Et cette répulsion ressentie devant ces masses de nourriture dont, comble du superficiel, le raffinement aboutira à la fabrication d'objets futiles tels que des rouges à lèvres, semblerait à l'opposé de la préciosité et de la séduction d'une "Doration". Détrompons-nous. La critique sociale est toujours tangente à mon travail artistique et il ne peut en être autrement. L'opulence qu'affirme la présentation d'objets dorés en abondance et en inutilité démontre les échecs de la modernité et n'est pas lointaine de l'exhibition de tas de matières alimentaires dont la profusion frôle l'indécence.

b L'ALCHIMIE D'UNE CREATION

1. *La quête de l'impossible*

Mais rien n'interdit, non plus, une comparaison avec les tâches d'alchimistes, de l'œuvre et des difficultés à surmonter pour accéder à la matière parfaite.

D'un côté donc, une cuisine qui brasse une masse fluide, onctueuse et tiède, de l'autre les ressemblances avec une étape essentielle de la transmutation alchimique et la lente progression pour atteindre la connaissance de la matière. Phase indispensable dans la quête de la compétence technique et de la lucidité spirituelle. Loin de moi l'idée de faire de l'obscurantisme ou de l'occultisme dans ce texte. Ce n'est pas la philosophie de l'alchimie qui m'intéresse, mais sa poésie.

2. *La poésie de l'alchimie*

La pensée alchimique telle que je la manie et que je la conçois ne ressemblerait-elle pas à l'usage classique du système poétique ? D'une part, les contraintes techniques de mon travail dans lequel la recherche de l'absolu

⁶⁶ *L'IVRESSE DU REEL, L'OBJET DANS L'ART DU 20^{ÈME} SIECLE*, Guy TOSSATO, Ed. Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain, Nîmes, 7 mai-29 août 1993, p70

⁶⁷ Ibid., p34

s'identifie au symbole de l'or, encourage l'imagination du spectateur dans l'allégorie mythique de la transformation féerique et merveilleuse en évoquant le passage d'un état à un autre. D'autre part, Il est certain que tout être, qui par ses efforts, progresse et avance d'étape en étape, de recherche en recherche, de difficulté en difficulté, cet être opère une mutation, une transformation tout autant intérieure, psychologique et philosophique, qu'extérieure et dont la seule idée développe dans l'inconscient un processus d'admiration et de souhait. Cette métamorphose, génératrice de projections, est symbolisée en alchimie par la transformation du plomb en or. Et c'est alors que l'évocation des mots tels que transmission, transmutation, métamorphose produisent des images qui associent le sens concret et le sens abstrait. Sans jamais écarter non plus que l'évocation de termes fabuleux tels que le beau geste, le grand œuvre, et qui empruntent à des allégories mystiques et secrètes du monde alchimique, ouvrent la voie poétique.

Mais l'alchimie est assortie de lourdeurs qui se caractérisent par des normes, des usages, des règles, des préceptes, des lois, des rituels et de tout cela mon bel esprit de rébellion ne peut s'en accommoder. Il serait contradictoire de vouloir créer en restant incarcéré dans un carcan d'idéologies. Je m'en tiendrai donc pour l'alchimie comme je m'en tiens pour la politique ou la religion à capter les idées positives, poétiques ou transcendantes, et à ignorer les doctrines contraignantes, inutiles et souvent obsessionnelles qui ne viennent que déformer et obscurcir une notion au départ enthousiasmante et enrichissante.

Métaphores, symboles et allégories parsèment mon travail, tout autant dans la production écrite que dans la production concrète d'images littéraires et d'images visuelles et dont l'écriture sera dans l'œuvre achevée un poème dédié à la liberté, liberté nécessaire à mon travail qui joue avec les transgressions littéraires et techniques, mais aussi liberté du jeu des formes, liberté du jeu des matières, liberté du jeu de l'esprit.⁶⁸ En un mot, une insoumission totale qui ne veut être contrainte par aucune règle pré-établie si celle-ci venait à intervenir ou à détourner le cours de ma création⁶⁹.

J'utilise des clichés qui invitent aux confins du réel, de l'imaginaire et du langage et je reste à l'orée de toutes les règles et rituels dont je refuse les

⁶⁸ *CRITIQUE DE LA FACULTE DE JUGER*, op. cit. p11, "En toute rectitude, on ne devrait appeler art, que la production qui fait intervenir la liberté, un libre arbitre dont les actions ont pour principe la raison."

⁶⁹ *LA POETIQUE DE L'ESPACE*, Gaston BACHELARD, Presses Universitaires de France, décembre 1984, Pierre-Jean JOUVE dans son texte tiré de "*EN MIROIR*" et analysé par Gaston Bachelard p13, à raison de dire que "Elles (les causes psychanalystes des images poétiques) sont tout au plus des occasions de libérations".

rigueurs. Et combien Pierre-Jean JOUVE dans son texte tiré de "En Miroir" et analysé par Gaston BACHELARD, à raison de dire que "Elles (les causes psychanalystes des images poétiques) sont tout au plus des occasions de libérations". C'est sans nul doute ma part surréaliste qui ne renie pas la liberté de l'inconscient et même la recommande.

Ainsi je ne serais pas à l'aise dans le système poétique Rimbesque, jeu de mots et d'esprit où tout est géré, minutieusement calculé et où, semble-t-il, n'est consenti que peu de place à l'instinct, à la transgression, au naturel. Il n'en est pas moins vrai que RIMBAUD, par sa grande culture et son intelligence précoce, "poète à peine sorti de l'enfance"⁷⁰, pouvait se permettre une telle complexité, une telle maîtrise dans son "alchimie du verbe". Car c'est bien de cela dont il est question pour lui, de l'alchimie du verbe, alors que modestement je me sers de la poésie de l'alchimie. Et pendant qu'il trouve l'inspiration dans des opérations mentales conscientes et méthodiques ou tout le jeu consiste à s'abandonner aux joies des associations verbales, des jeux de mots et des anagrammes, que d'aucun ont désigné, peut être un peu hâtivement, d'interprétation occultiste, de mon côté, j'entrebâille les clôtures du conscient et je rebondis sur les isotopies créées par la syntaxe des procédés alchimiques.

Et c'est très certainement ma paresse d'esprit et mon incapacité à me plier, au moment de l'inspiration, à des codifications qui m'incitent à envoyer au diable les rituels, les sacralisations et les règles qui aliènent et qui sont pourtant liées au processus alchimique. De ce système, je n'en retirerai qu'une vue intellectuelle et n'entreverrai que du rêve, du surpassement de soi, de la métamorphose spirituelle.

3. *Le temps d'œuvrer*

On sait, comme le propose très justement Françoise BONARDEL, que l'alchimie est un mécanisme de transformation nécessitant la préparation d'une "matière" et la régulation d'un "feu"⁷¹. Deux facteurs qui rappellent à s'y méprendre la maîtrise de l'élaboration de l'apprêt. Car s'il n'en est pas moins vrai que la matière doit être parfaite et sans grumeau, sans perles de vapeur, le feu doit garder l'intensité et la régularité requise. Pour ce faire, l'équilibre des quatre éléments rentre en jeu, quatre éléments qui font partie de mon jeu : la colle, la craie, la température et le support. Quatre éléments que l'on met en relation chimiquement et symboliquement. De la qualité et de la perfection

⁷⁰ L'ALCHIMIE DU VERBE DE RIMBAUD OU LES JEUX DE JEAN-ARTHUR, Jean RICHER, Ed. Didier, Col. Orientations, Paris 1972, p.22

⁷¹ PHILOSOPHIE DE L'ALCHIMIE, op. cit., p31, p15

de ce fluide, comme de la qualité et de la perfection du travail de recherche que j'ai entrepris dépendra la réussite de l'œuvre, le passage du vil au précieux, de l'ordinaire à l'art. Le liquide recouvrira l'objet délaissé et le transformera en objet d'attention, en objet purifié. Dès les prémices de mon engagement, cette modification, j'en suis convaincue, sera autant spirituelle que matérielle et le spectateur ou le receveur de l'œuvre éprouvera, par conséquent, l'ampleur de la tâche.

Les tourments de la réussite dans la répétition des gestes, dans le renouvellement des techniques donnent une qualité subtile et profonde à l'ouvrage. Ce combat que j'entreprends contre moi-même et contre la matière n'est pas seulement qualitatif, il est aussi quantitatif. Il est notable que le tâtonnement et la mise au point pour arriver à la perfection du liquide seront remis en jeu à chaque bloc de papier, à chaque marmite d'enduit et susciteront de ma part un rapport toujours différent et renouvelé d'avec l'objet.

Cette attitude m'entretient dans une forme de pensée irrationnelle et l'exorbitante exigence que me demande le processus répétitif m'attache et me lie aux blocs de papiers que je regarde tout d'un coup avec sympathie. Je me surprends à souhaiter ses déformations, ses irrégularités, ses maladresses pour les couvrir, les atténuer, les révéler comme une mère qui cajole et flatte sa progéniture. Le lien plastique du lot de journaux, parfois tendu, parfois lâche enserme le colis et le tyrannise et je me prends à plaindre les efforts du papier prisonnier comme sous le joug d'un amant trop épris. Sous la tiédeur du pinceau, le papier se redresse et combat la coulée un instant, puis se rend, la mort dans l'âme, à cette nouvelle inquisition. Les feuillets défendent leur indépendance et glissent les uns sur les autres. Le liquide en refroidissant les raidira dans une immobilité mortifère. À cet égard, l'idée de la mort est présente. Faut-il croire ARMAN lorsqu'il pensait au mythe du retour⁷² à l'origine en arrêtant le temps dans ses œuvres et en se détournant de l'état de mouvement vers l'état rigide de la mort ? En consommant à rebours, il arrête le temps et tient un rituel de fidélité au passé.

Incontestablement, la pose de la couche d'enduit cloisonne et distrait l'objet de l'activité humaine, de l'agitation environnante. Elle perturbe les données et paralyse le support. Pour autant, il n'est pas détruit mais simplement endormi et telle une araignée qui embobine sa proie d'une pelote immobilisante, j'emprisonne l'objet pour m'accaparer de son symbole. Cette âme, centre énergétique, est l'objet de toutes mes convoitises. Car il est

⁷² ARMAN, *LA TRAVERSEE DES OBJETS*, Tita REUT, Ed. Hazan/Château de Villeneuve, Art Moderne et Contemporain, Juillet 2000, p15

indéniable que son importance est primordiale et est à l'origine de mon exigence technique. De la qualité de ma recette dépendra l'observance parfaite de l'âme du support. Il devra garder le souffle du principe vital de son expression même après l'apposition de l'enduit. Car, choisis pour leur symbolique sociale, les tas de journaux introduisent l'élément critique de la surinformation qui m'est si chère.

4. *La pensée assainie*

Pourquoi ne pas se demander ce qui pousse systématiquement les artistes contemporains à s'insurger ou à s'émouvoir devant le spectacle que leur donne la société dans laquelle ils tentent de vivre? À cet égard, en considérant les liasses de journaux comme messagères de nouvelles artificielles, j'argumente aussi sur le sujet plus général du mal de vivre ambiant.

Quoi qu'il en soit, à la fin de l'opération d'apprêtage, ces papiers, porteurs de nouvelles "viles", qu'elles soient informatives ou publicitaires, auront gravi l'étape symbolique d'un début de transmutation, la première phase, celle qui sépare la matière brute de toute putréfaction. Le symbole ne tient pas uniquement à la couleur blanche que revêt l'objet, mais aussi à sa solidification, à l'assainissement des impuretés originelles⁷³ par l'apposition d'un apprêt qui sépare le support « impur » de la couche finale et parfaite que sera la couche d'or. C'est vers une sorte de voyage initiatique que je m'invite. Je recherche en moi les énergies fondamentales, celles qui me permettront de me délivrer de la contingence médiocre de la culture des mass-média. C'est la quête d'une auto-délivrance pour conserver la clairvoyance sous les pressions actuelles et préserver ma liberté intellectuelle devant les agressions permanentes des informations artificielles, des communications erronées, des paradis illusoire, faciles et accessibles. Cette auto métamorphose fera appel à la sagesse cachée au plus profond de moi. Symboliquement, cette mutation partira de la matière brute pour accéder à l'évolution de la matière spirituelle et culturelle. La pensée, dégagée de la brutalité du matérialisme contemporain, en se purifiant, atteindra une abstraction libératrice. Car, quoi qu'il en soit, la réflexion et la méditation qui en résulte, instaureront un système de clarification de ma pensée. En m'affranchissant des perturbations médiatiques, symboliquement, en isolant le papier journal de la feuille d'or et

⁷³ **L'œuvre au blanc** : La phase de la solution qui correspond à la couleur blanche, celle d'une matière totalement purifiée, l'Albedo

en le recouvrant d'enduit, ma pensée assainie retrouvera son libre arbitre et son juste jugement.



"La Vierge aux Rochers"
Léonard de VINCI
Huile sur toile 199x122 cm
Paris, Musée du Louvre.
"La Renaissance II", Elie-Charles FLAMAND,
Ed. Rencontre Lausanne, 1965, p.15



"Bacchus"
Léonard de VINCI
entre 1695 et 1702, huile sur toile 177x115 cm
Paris, Musée du Louvre
"La Renaissance II", idem, p.16



Planche 12
Réf : PM12vinc0

C'est la recherche de l'absolu, de la perfection toujours désirée et jamais atteinte. C'est la terre promise pour les Israéliens (et qu'en ont-ils fait ?), c'est le paradis terrestre pour les chrétiens, c'est le lieu de perfection qui ne s'atteint jamais et qui se poursuit toujours. Et si l'on vient à parler à ce propos d'œuvres de Léonard de VINCI, telle que « LA VIERGE AUX ROCHERS » (fig.21) dont la scène est tournée vers un autre idéal, que l'on peut reconnaître, inconnu et secret, que montre du doigt le personnage de St Jean ? De même, vers quelle énigme « BACCHUS » (fig.22) pointe son doigt en désignant une direction hypothétique, un fond de toile, révélateur d'un lieu suprême, inaccessible, toujours poursuivi et jamais obtenu.

Planche 11

Réf : PM12vinci0

Fig. 21

Fig. 22

5. *L'acte purificateur*

Mais de tout cela que reste-t-il à penser sur les tas de journaux que je vais dorer? C'est bien un acte purificateur que je vais accomplir en faisant taire ces blocs de journaux faussement serviables, et dont on sait pourtant qu'il s'agit d'une incitation permanente à la consommation. D'une allure anodine, ils invitent à la lecture et sous la fausse intention d'informer, cache des prétentions manipulatrices.

Les uns permettent de faire connaître gratuitement leur intention de vendre ; "Faites du cash express!"⁷⁴ annoncent les publicités, d'autres, sous un caractère attractif, vous identifient à la richesse du papier glacé sur lequel ils sont imprimés, ou à la plastique d'une beauté artificielle photographiée dans des positions subjectives. Enfin il reste ceux qui cachent le plus de servilité aux grands groupes industriels et politiques derrière lesquels se dissimulent sournoisement des individualités agissantes, j'entends par-là, la presse. Et, si tout porte à croire que cette presse est informative, si l'exactitude des faits est "patentement" vérifiée, c'est dans le choix et les méthodes de présentation que se glissent, pour ces rapporteurs "de bonne foi" les pires des tromperies. Chasse-trappe contemporaine, la presse abonde et surabonde d'informations. Nous permettent-elles pour autant une libre alternative dans le choix ?

6. *Du libre arbitre*

Mais dans ce système, tout le monde est consentant car chacun à la ferme impression que c'est l'autre qui se fera avoir. D'un côté, le commercial qui utilise la mentalité ambiante de socio-assistance, celle de la fausse pitié,

⁷⁴ BONJOUR, PETITES ANNONCES, 4 rue Maguelone, 34000 Montpellier, Distribué par Delta Diffusion, n°1110 du 22/01/02, p1

pour faire croire que sa distribution de tracts est bénévole et qu'il n'en retirera que la satisfaction de rendre service "au bon peuple". De l'autre, la faiblesse des hommes auxquels on a enlevé leur libre-arbitre et leurs capacités de jugement. (En n'avait-il eu jamais un jour?) On engraisse leurs fatuités et leurs prétentions comme on engraisse des volailles pour le rapport et pour le gain. Cette faiblesse utilisée et sur-utilisée actuellement était déjà dénoncée par La Fontaine dans ses fables (et donc déjà à l'époque d'Ésope) : "Le flatteur vit au dépend de celui qui l'écoute".

Mais du côté de l'artiste, qu'en a-t-il été dans sa lutte constante pour conserver son libre arbitre ?

D'une certaine manière, non seulement l'artiste n'a jamais échappé aux contraintes du mécénat, mais il a tellement bien assimilé le système qu'il en a fait une règle vitale. C'était la revanche de la culture sur la richesse. L'artiste a toujours été contraint à la soumission d'une commande pour subsister. Cette association n'était pas indécente car équivalente ; le duel était équilibré. Pierre BOURDIEU et Hans HAACKE parlent du mécénat contemporain dans leur livre "*LIBRE-ÉCHANGE*"⁷⁵.

De nos jours, ce sont les dominants qui flattent le simple et le manipulent pour le forcer à entrer dans cette boucle commerciale et à en retirer par ricochet les bénéfices indispensables pour leur puissance. Le duel se déséquilibre, la situation, quand on l'analyse devient déshonnête. Les petits revenus ne payent pas d'impôts, qu'importe ! On invente la loterie et des dizaines de systèmes similaires tout autant attractifs les uns que les autres. Et cela fonctionne d'autant plus qu'il est basé sur le principe de la fête et de la prodigalité. On fait payer le rêve de l'abondance sous une forme d'impôt camouflé et tellement perfide. Cet homme sans le savoir participe à la machine économique, et heureux de ne pas payer d'impôts, votera pour encore plus de social. Terme très beau qui fait rêver et qui, dans son côté pervers, a été manipulé, utilisé, rentabilisé.

Toutes ces colères me confortent à faire taire et à cacher sous l'enduit les journaux que j'ai collectés patiemment. Nul doute que mon travail aurait été différent si je n'avais pas éprouvé la pression des médias et leur déviance.

⁷⁵ *LIBRE-ECHANGE*, Pierre BOURDIEU, Hans HAACKE, Ed. Seuil, Col. Les Presses du réel, 1^{er} Trimestre 1994

"Pintura-Bastidor", Antoni TAPIES
1962
"L'Inresse du réel", Carré d'Art, Musée d'Art contemporain,
Nîmes, 7 mai - 29 août 1993

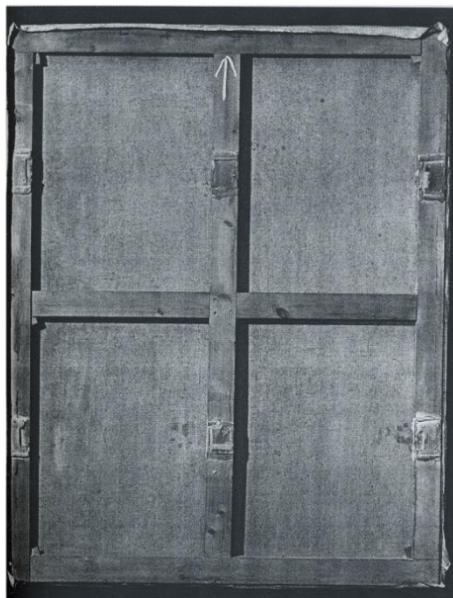


Planche 13
Ref : PNT13tap10

C'est de cette violence mentale, de cette aliénation, contre laquelle je m'élève et aspire à la purification symbolique des journaux, des publicités et de tout ce qu'ils représentent en manigances et en informations détournées. La transformation sera radicale. L'enduit effacera les mots, les signes, les symboles. On ne reconnaîtra que la forme et le principe, le blanc de l'enduit réalisant la métamorphose de l'objet et son assainissement.

7. *Endroit, envers*

Pour l'heure, admettons l'hypothèse qu'au 21^e siècle le monde de l'objet serait le côté endroit, celui de la simple réalité utile et rationnelle. Ainsi, l'objet d'art par ses fonctions inverses, décoratives et inutiles dans le sens de non-utilisation, pourrait être considéré dans cette même hypothèse comme l'envers de la réalité concrète de l'objet, sa face irrationnelle. Dans un tel contexte, mes liasses de journaux seraient la face endroit de l'objet. Ces mêmes liasses dorées et transformées en objets d'art en représenteraient l'envers, tel un gant que je retournerai. A partir de ce moment là, j'inviterai donc le spectateur à voir le côté caché et ignoré d'un système. L'envers serait-il donc plus important pour l'observateur que l'endroit ?

Ordinairement, l'envers est toujours le non-fini, ce qui n'est pas à voir, en quelque sorte les coulisses d'un spectacle. Et je pense en cela à "*PINTURA-BASTIDOR*"⁷⁶ (fig.23) de Antoni TAPIES où tout le discours tient dans le fait de présenter le châssis d'une toile qui porte sans conteste les traces d'une patine de tableau retourné. Cette présentation m'interpelle pour tout au moins son côté interrogatif et surtout son côté dissimulation-retournement. On ne voit plus la face habituellement proposée et ce pour lequel l'objet a été créé, on voit la face cachée, celle qu'on soustrait à la vue, car semble-t-il, sans intérêt si ce n'est pour le curieux qui veut vraiment connaître l'intimité de l'objet. Faut-il rappeler que ce n'est pas en détaillant une statue de face qu'un antiquaire peu en connaître les secrets et il n'est pas anodin si celui-ci recherche sur le revers les détails, négligeables pour tous, mais qui lui révéleront la véritable histoire de l'objet.

L'envers prend donc une importance évidente et reste un résumé révélateur de la véritable nature des choses. En dorant un objet, je révèle la face cachée de celui-ci, celle que personne ne voit plus, sa primordiale réalité, celle de sa forme picturale et visuelle.

Planche 12
Rèf : PM13tapi0

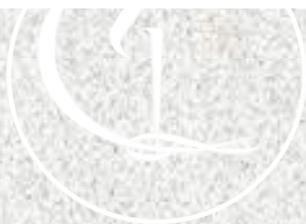
Fig. 23

⁷⁶ *PINTURA-BASTIDOR*, Antoni TAPIES, 1962, technique mixte (châssis), 147 x 118 cm, Fondation TAPIES, Barcelone

Entassements de paquets de journaux
en cours de fabrication.
Réflexion sur les accumulations d'objets de rejet



Planche 14
Ref : PM14a0



8. *De l'utile à l'inutile*

Le monde de l'objet est un monde sans détour. Il se présente à nous sans finesse, sans subtilité. L'objet utile a été fabriqué pour un usage précis. Quiconque travaille sur l'objet dans l'art de nos jours ne peut être que frappé par l'inquiétude qu'il provoque et à quel point le monde de l'utile semble envahir nos pensées les plus profondes. Et l'on pourrait effectivement énumérer quantité de noms d'artistes marqués involontairement par l'envahissement de l'objet, de DUCHAMP à WARHOL, en passant par RAUSHENBERG, RAYSSE, ARMAN, CESAR, SPOERRI, et bien d'autres qui ont mis en scène des objets comme s'il s'agissait d'une nécessité. Lorsque l'artiste commence à détourner son usage pour le présenter de façon inutile il entame une démarche et saute un pas certain. Mais il ne s'en tient qu'à l'orée du détournement.

J'aurai pu utiliser des pavés ficelés de journaux et les présenter en monticules géométriquement placés. En cela je n'aurai fait que plagier l'œuvre de Mario MERZ précédemment présentée. Si cette proposition était logique au moment de sa réalisation (1970-1976), elle est devenue banale de nos jours. Impératif pour moi de franchir un pas supplémentaire d'une façon novatrice pour continuer à exprimer ce qui me trouble profondément.

9. *Une boucle*

J'ai pu observer que naturellement mon travail de recherche sur la matière me renvoie perpétuellement à la réflexion, et inversement ma réflexion me renvoie systématiquement à mon travail sur la matière. En cela je m'approche du fonctionnement des opérations alchimiques.

Faut-il croire Françoise BONARDEL lorsqu'elle parle "d'une giration venant pondérer, par sa circularité même, le trajet plus ou moins transgressif de toute émancipation"⁷⁷ ? Cette "circularité" qui est devenue indispensable à l'avancement de mes recherches est un nécessaire équilibre entre le travail intellectuel et le travail manuel. Pour l'heure, je ne peux que constater cette évidence. A en croire Françoise BONARDEL, l'émancipation, en passant par la transgression, sera au bout du chemin.

Or si la quête du savoir et de la technique est confondue dans une même œuvre, une même alchimie à une époque qui vit le matérialisme arrogant du monde du commerce et qui divinise la raison pour ne plus avoir à louer Dieu, l'objectif du transfert d'émotion aura lieu.

Planche 13
Réf : PM14tas0

Fig. 24

⁷⁷ PHILOSOPHIE DE L'ALCHIMIE, op. cit., p31, p324, Le temps d'œuvrer, L'or du temps.

"Vierge de la Pitié de Rodelle" (Rouergue)
donnée à l'église de Rodelle, vers 1505.
par Cueysse, chanoine d'Albi.
"Les grands imagiers d'occident", Jacques BAUDOUIN,
Ed.CREER, 1983, fig.44



"La Vierge à la Pitié"
Allemagne du sud, début du XVI^{ème} siècle
Haut-relief, tilleul polychrome. H. 0,75; L. 0,54; P. 0,16 cm
"Sculptures allemandes de la fin du Moyen Age"
Ed. Réunion des musées nationaux, Louvre 1991, fig.34

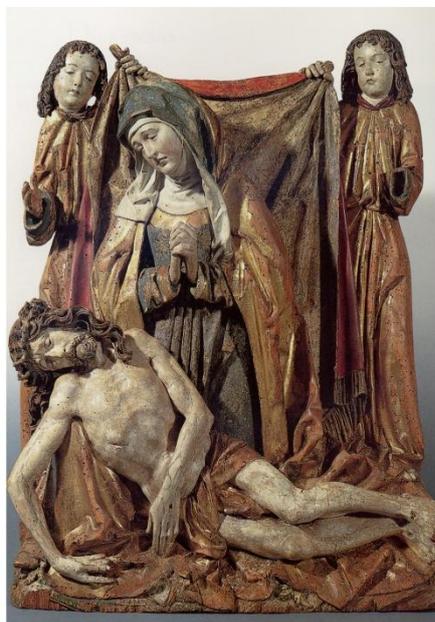


Planche 15
Réf : PM15vierO

Car, s'il n'est pas l'unique raison de l'émotion artistique, ce "transfert", tel que DUCHAMP l'appelait, est l'une des clés de la réception de l'art.

C RELATIONS INTIMES

1. *Abandon et adoption*

La première couche d'apprêt séchée, l'objet apparaît alors, saisi dans une gangue blanche, solide, dont le contact, lisse comme de la porcelaine, laisse la main s'égarer sur les surfaces. Une relation chaleureuse et intime me lie à cet objet transformé. À quoi bon en effet nier les rapports affectifs que j'entretiens avec ces objets délaissés que je recueille pour les soustraire au sort pitoyable de rebut qui leur est dévoué, et pour les détourner de l'abandon général (fig.24). Pourquoi ne pas tenter d'extraire les valeurs négatives de l'objet. Comme un enfant des rues qui répète la violence qu'on lui enseigne, ce papier imprimé des maux de notre société était le porteur et le responsable involontaire de la servitude au dieu commerce. Et l'on pourrait effectivement apparenter cet acte de détournement d'objet à une adoption où mon rôle de mère prendrait toute son importance. Voie symbolique à laquelle il faut préciser que la protection que je concède à l'objet sera le théâtre de la mystification du réel. Telle qu'à la suite d'une éducation autoritaire, je vais le sortir de son néant pour en faire l'objet de toutes les convoitises, de toutes les envies. Mes ambitions sont maternelles, éducatives et audacieuses, mais contraignantes. Fini, pour ces liasses de journaux, la vie sauvage et négligée des coins d'immeuble oubliés. Il n'en est pas moins vrai que la première étape de cette initiation vient de s'achever et malgré ses aspects astreignants, l'objet apparaît sous sa forme plastique la plus attractive.

2. *Volupté de la matière*

D'une réflexion précédente sur les similitudes de mon travail d'avec l'alchimie je passe à la sensualité très concrète du contact avec la matière. Contrairement à la porcelaine lisse mais froide, ma main effleure ce corps soyeux, tempéré, riche en sensations subtiles et charnelles. J'observe le plaisir avec lequel je m'égare involontairement mais avec insistance sur le résultat de mon ouvrage.

Les images de visages de vierges du 17e ou celles du baroque allemand, à moins que ce ne soit le souvenir de pietàs plus anciennes, viennent s'interposer au cours naturel de ma réflexion (fig.25-fig.26). Momentanément nécessaire, cet aparté mental me distrait un instant. J'entrevois le lissé d'une joue rosée, le regard larmoyant d'une mère éplorée, éternellement figée dans

Planche 14
Rèf : PM15vier0

Fig. 25
Fig. 26

une douleur infinie. À cela, fait suite le souvenir du désir enfantin du contact, l'envie de toucher pour découvrir. Évocation de la pureté, de la perfection, de la douleur abandonnée, mais aussi réminiscence de l'attraction et de l'attirance tactile. Bien plus tard, j'ai su que la finesse et l'aspect porcelaine de ces madones sont obtenus par l'apport d'une charge fine tel que le kaolin. J'étais arrivée à un résultat presque similaire grâce à l'apport de cette colle d'os.

4D - ASSIETTE ET SUPERCHERIE

J'ai conscience que du choix de la couleur de l'assiette dépendra le reflet final du métal. La question n'en demeure pas moins de savoir si d'une feuille de cuivre aux nuances laitons, j'obtiendrai les tons chaleureux de l'or avec tout l'aspect falsificateur que cela implique. Mais pour quelle raison l'illusion doit-elle être réussie ?

Sans doute, le résultat qui en découlera, détiendra une part capitale à la compréhension de l'œuvre.

a **DU TROMPE-L'ŒIL A L'ILLUSION**

Jamais d'avantage le trompe-l'œil ne mérita sa qualité d'artifice qu'en pensant aux anges baroques des églises maintenant méprisées, lorsque ceux-ci s'envolent dans les cieux des voûtes de pierres par le miracle d'un rayon de clarté qui leur ouvre les ailes. C'est dans ces lieux où les petits matins précieux, envahis d'humidités bruissantes, projettent l'ombre de ces personnages, entraînant vers un ailleurs le rêve et l'illusion. D'un côté donc, des nuages de pigments qui flottent sous la main d'un peintre envoûteur, validant le mythe de l'espace idyllique inaccessible, de l'autre, la prise de conscience de la magie des lieux et par voie de conséquence, de la réalité de notre condition terrestre et de notre insatisfaction. Ainsi que de nos jours, tel un ras de marée trompe-l'œil, l'abondance encombre les étals d'objets simulés qui font rêver d'opulence et rendent beaucoup plus présents l'angoisse du gaspillage et le simulacre de la possession.

Donner l'illusion de la réalité, donner l'illusion au spectateur d'être en présence d'or, de le confondre en le faisant rêver à la richesse, n'est-ce pas en effet, lui renvoyer le reflet de sa propre situation dans notre société de consommation contemporaine ? La luxuriance à laquelle on le fait rêver, la profusion de propositions dont il est assailli le met dans une nécessaire attitude de choix.

"Black and white stack, (Empilement noir et blanc)"
Tony CRAGG
 1980. Installation chez l'artiste, Wuppertal.
 Objets divers, 200x300 cm
 "Tony CRAGG", Ed. Georges Pompidou, 1995, p.178



Les Shadoks
 film d'animation

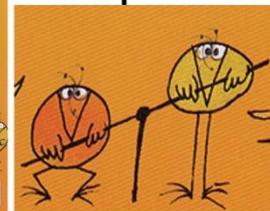
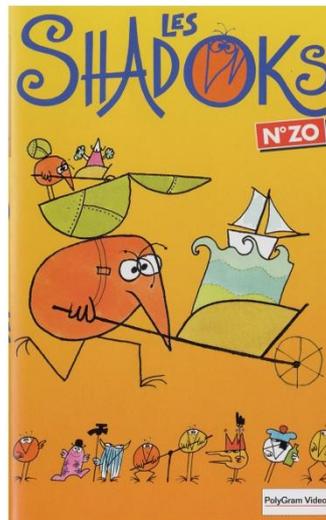


Planche 16
 Réf: MPl6abond0

Car si donc son confort de vie va en croissant par la multiplication d'objets plus ou moins nécessaires qu'il amoncelle progressivement, il n'en reste pas moins qu'il demeurera sur un sentiment de frustration. Ce choix le forçant perpétuellement à se priver mentalement, d'une partie des objets qui lui sont proposés et son impulsion d'achat provoquée par la multiplication des marchandises présentées, en étant contenue et renvoyée, c'est-à-dire insatisfaite, deviendra progressivement obsessionnelle. Et c'est peut-être lorsque les gouvernements empruntent une attitude de dissimulation, lorsqu'ils utilisent la méthode réitérante qui est celle d'agiter le pantin de la consommation comme un acquis inaliénable, qu'ils originent le plus grand-trompe l'œil de ce début du 21e siècle. Dès lors, les "influents" s'appliquent à donner l'image d'une société riche en cachant ainsi la misère morale qu'elle génère. A quoi bon en effet dissimuler les récriminations véhémentes qui me parcourent et qui me placent à la tangence des conceptions défendues dans l'art sociocritique ! Comme eux, j'utilise un langage visuel et symbolique fait de matériaux contemporains pour dénoncer et rapporter les alarmes qui m'agitent et me traversent en ce début de millénaire, inquiétudes que je souhaite partager en employant un langage poétique et dissimulé.

Planche 15

Réf : PM16abond0

Fig. 27

Fig. 28

1. Artistes, catalyseurs de leur société

Et cette société que l'on blâme ou que l'on sanctifie, en quoi ne serait-elle pas ressemblante aux amoncellements que l'on trouve dans les accumulations de journaux que je vais présenter et que l'on retrouve très régulièrement dans les œuvres de nombreux artistes depuis les « Merz » de SCHWITTERS. Rien ne paraît plus préoccupant que les tas hétéroclites et déprimants de Tony CRAGG dans son œuvre " *BLACK AND WHITE STACK*" (*EMPILEMENT NOIR ET BLANC*) (fig.27), véritable accumulation de déchets de fond de cours, récupération sinistre qui avouent la profusion inutile, inutilisée et délaissée. Qui sommes-nous, « Shadoks »⁷⁸ (fig.28) de l'impossible, condamnés à pédaler éternellement pour actionner la roue d'une mécanique hypothétique qui se mord la queue et tourne sans fin sur elle-même ?

⁷⁸ *LES SHADOKS*, Texte et graphisme Jacques ROUXEL, commentaire dit par Claude PIEPLU, Musique Robert COHEN-SOLAL, réalisation Robert RICHER, Décors Françoise CLAUDE, Musique du générique Ted SCOTTO, ed. Polygram video, INA, ORTF 1970/INA 1994

"Untitled (ROSS)"
Félix GONZALEZ-TORRES
1991, bonbons enveloppés de cellophane de
couleurs variées, fournis sans limite, taille
idéale 175 lbs, dimensions variables, installés
dans la maison de Karen et Andy Stillpass.
"Art at the turn of the millennium" ed. Taschen p.189

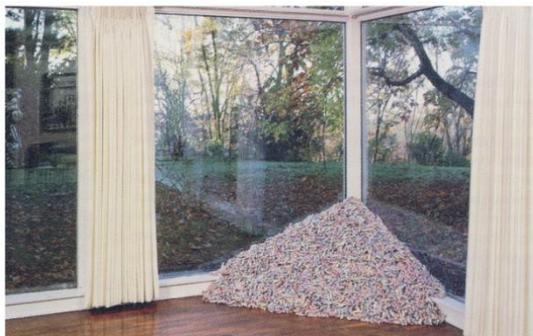


Planche 17
Réf : PM17iha00

Comme si l'artiste, témoin de son temps, hurlait sa peur d'être enseveli sous les montagnes d'objets, à la façon cataclysmique de BAUDRILLARD lorsqu'il les compare à une végétation proliférante⁷⁹ sous laquelle l'homme civilisé, ayant perdu ses réflexes de survie, avoue par son attitude de faiblesse servile son incapacité à déceler le danger et à réagir. Le danger étant de se laisser engloutir sous une montagne de déchets. Il démontre ainsi sa vassalité à un nouveau dominant qui est la consommation. Cette forme de dieu apporte officiellement sécurité et abondance. Et la situation d'opulence qui dérange par la luxuriance inflationniste de la production dans laquelle se trouve notre communauté, ne peut pas être ignorée par les catalyseurs de la société que sont les artistes. Car loin d'apporter, si ce n'est l'apaisement et la sérénité, au moins le mieux-vivre, elle engendre contradictoirement les troubles d'une perpétuelle insatisfaction.

Planche 16
Réf : PM17shad0

Fig. 29

Lorsque Félix GONZALEZ-TORRES⁸⁰ propose des pièces qui remettent en cause l'unicité de l'œuvre d'art tel que "*UNTITLED*" (ROSS)⁸¹ (fig.29), un entassement de bonbons éternellement à recréer, car proposé à la gourmandise du visiteur, en réalité ne parle-t-il pas du malaise de la pléthore de nourriture toujours renouvelée et n'entre-t-il pas lui-même dans la boucle infernale en refusant l'unicité de ses œuvres ? L'état de reproductibilité qu'il défend implique un nécessaire et méthodique renouvellement.

Inconsciemment, il reproduit le cycle mécanique du remplacement systématique, faisant penser au cycle de la consommation. Et si l'on pressent et redoute dans ses œuvres la noria infernale de la reproductibilité, il n'est pas moins vrai qu'en réfutant la revendication d'autonomie de l'œuvre, il s'engage dans le système de la duplication et donc devient acteur de la roue économique.

Et alors même qu'il défend la richesse du partage, tenant simultanément le rôle d'artiste et de distributeur, ne doutons pas qu'en choisissant des bonbons pour s'exprimer, en les installant sous forme d'amoncellement, Félix GONZALEZ-TORRES a été piégé en flagrant délit d'angoisse d'abondance, s'installant lui-même participant de la marche irréversible et effrayante de la modernité.

Toute cette angoisse s'accumule au fil des jours dans une immense déchetterie de sentiments qui ne peut qu'interpeller l'artiste et modifier ses

⁷⁹ LA QUESTION DE LA QUESTION DE L'ART, Dominique CHÂTEAU, Ed. Presses Universitaires de Vincennes, PUV, 1994, p18

⁸⁰ Felix Gonzales-Torres (1957-1998)

⁸¹ *UNTITLED* (ROSS), Félix GONZALES-TORRES, 1991, Maison de Karen et Andy Stillpass

prestations, en ce sens que, si dans mon travail, le trompe l'œil est réussi, si le cuivre fait rêver à l'or, je mettrais le regardeur dans la position à laquelle il est confronté journallement où « l'ambiguïté est érigée en système ». ⁸²

2. *La mystification*

Nous assistons, dans le monde, à une mise en scène géante dont nous sommes involontairement les figurants. De cette mystification générale, « La Doration » fait partie. Miroir du système, elle est le rapporteur de la confusion généralisée des valeurs de l'objet au profit de leur aspect physique. Nous sommes sans conteste, avec l'heure de la modernité, dans le siècle du simulacre. C'est le règne du factice, de la contrefaçon, de la parodie. A quoi bon en effet se cacher le recul de la qualité au détriment de la profusion ⁸³?

Et si je viens à parler à ce propos de l'imitation dont nous sommes tous témoins quotidiennement et que nous retrouvons dans tous les objets de grande consommation, qui, n'en doutons pas, ne peuvent que manipuler le cours de ma réflexion et infléchir mon travail, je pourrais effectivement commenter avec amertume de nombreux cas qui se présentent régulièrement et qui ne cessent de m'interpeller. Et l'on pourrait effectivement dénoncer les simulacres de meubles auxquels je donnerai le nom « de décors de théâtre » ; Meubles à monter soi-même et dont une photo de bois, adroitement collée sur la surface des planches pour en donner l'aspect, cache une matière grossière, faite de fibres agglomérées succinctement et dont la qualité est semblable à celle d'un carton bien comprimé. Imaginer l'encrage d'une vis dans du carton donne une idée de la solidité du produit fini. Dans un autre ordre de cliché, on pourrait aussi parler des fruits ou légumes calibrés, excellemment présentés dans des grandes surfaces avec renfort d'éclairage et appels aux prix défiant toute concurrence, et qui à la dégustation, ne restituent aucun goût. Et que dire des outils aux marques tentantes dont l'acier a été remplacé par du fer et dont seul l'aspect extérieur peu se targuer de l'apparence de l'outil. Vaste comédie de la consommation où tout le monde a été une fois abusé et où le lucre dicte sa voie et empoisonne. Et dans cette société productive, pour subversif qu'il soit, l'objet d'échange devient lui aussi éphémère, simulé et désespérément abondant.

A quoi bon en effet lutter contre ce fait de société qui dégorge inlassablement la médiocrité et reste la mauvaise face de la mystification, celle qui fait appel au profit ! Si je suis partante pour un leurre ludique et

⁸² PHILOSOPHIE DE L'ALCHIMIE, op. cit., p31, p379, L'or du temps

⁸³ LA QUESTION DE LA QUESTION DE L'ART, op. cit., p46, p19, La liturgie formelle de l'objet.

artistique, je reste obstinément contre l'abus insensé d'une population fragile et volontairement infantilisée. Sans donc forcément céder à la tentation de la critique, le simulacre doit rester ludique et ne pas se transformer en contrefaçon.

Mais n'est-il pas risqué de réduire à une attitude contemporaine la recherche du factice ? De tout temps, le doreur a voulu mystifier. Au 18^e siècle, dans son petit hôtel d'Espagne, rue de la Vannerie à Paris, le Doreur USQUIN était réputé pour donner durablement au cuivre, le ton d'or moulu⁸⁴. Quant à Monsieur de Menthon, doreur à Lyon, rue du Paradis, il avait inventé un procédé qui l'a rendu célèbre. Vers 1782, il mit au point la possibilité de reproduire des dorures fausses réputées pour leurs qualités visuelles supérieures à celles des fausses dorures d'Allemagne. Elles avaient la propriété de se rapprocher du ton de l'or fin au lieu de rougir en vieillissant.

On peut imaginer les besoins du moment qui avaient poussé ces hommes à entreprendre de telles recherches. Qui davantage qu'un artisan, maître en son métier peut collaborer avec les produits qui participent à sa technique et entreprendre une « étude poussée des choses les plus secrètes comme la connaissance de la substance, des pouvoirs, des qualités, de l'essence et de la vertu de tout ce qui existe⁸⁵ » ? Nul doute que ses recherches n'étaient pas uniquement motivées par l'aspect financier et que le désir de progresser dans les connaissances de leur art était à la base de leur motivation. Dans un tel contexte, le résultat mystificateur obtenu ne devenait que la conséquence visible d'un travail sur soi. Au-delà, donc, de la recherche de l'illusion et de l'abus de la crédulité, une fois encore le cheminement de ma réflexion et l'avancement de mes travaux me font prendre conscience de la similitude de mes objectifs d'avec les propos que tient Françoise BONARDEL sur la philosophie de l'alchimie : "un état d'esprit faisant la rectitude d'une conduite, l'endurance d'une ascèse et la douceur d'une espérance, collaborer aux seules fins d'œuvrer"⁸⁶

3. *De mon hypocrisie*

Pour l'heure, je dois étaler sur la surface lisse de l'enduit, à présent durci après quelques jours de séchage, une couche intermédiaire, traditionnellement de la gomme laque, qui me permettra d'obtenir la

⁸⁴ *DORURE ET POLYCHROMIE SUR BOIS*, op. cit., p29, p185, « Le sieur Usquin possède un secret pour fixer toutes les dorures, tant sur le bois que sur métaux et sur toutes espèces de meubles. Au moyen d'une simple couleur et sans or, il donne, même au cuivre, un ton d'or moulu qui non seulement est durable, mais devient plus beau de jour en jour. La dorure sur bois, fixée par son secret, ne perd jamais l'éclat du neuf. On peut même la laver sans altérer l'or. »

⁸⁵ *LA MAGIE NATURELLE*, Agripa CORNEILLE, trad. J. Servier, Paris, Berg, 1982, p32

⁸⁶ *PHILOSOPHIE DE L'ALCHIMIE*, op. cit., p31, p324

mystification visuelle désirée. Mais alors même que je m'attèle à nouveau à ma tâche, je découvre toute l'ambiguïté de mes propos précédents sur le rejet des méthodes artificielles contemporaines et sur mon honnêteté devant les techniques traditionnelles. Mes griefs sont certainement justifiés, mais comble de la mauvaise fois, si j'analyse mes procédés et ose les avouer, j'utilise, pour cette étape intermédiaire de transformation, un substitut artificiel et synthétique. Quelle plus belle opportunité que l'aveu de l'emploi d'un aérosol laquant en tant que couche intermédiaire pour démontrer toute l'ambiguïté de mes protestations sur les dérives d'une modernité que je dénie avec une sincère conviction ! Et cette observation me contraint à reconnaître mon adhésion irréfutable à un mode de vie fait d'apparemmement. Avec les « Dorations » je me pose comme la détentrice des techniques traditionnelles et me permet de m'insurger contre le cycle infernal de la production et l'envahissement généralisé des objets de rebut alors que je ne suis moi-même qu'une utilisatrice de ce système y trouvant bien des avantages, il faut l'avouer. N'y a-t-il pas plus approprié qu'un aérosol, comme exemple de gaspillage dans notre société de consommation ? Ce petit objet façonné, usiné, techniquement parfait et sans défaillance, joliment décoré, contenant une matière première, vernis ou peinture, jamais totalement utilisés comme on peut toujours le constater, contient en lui les principes même du cycle de l'emballage à jeter, condamné à l'éphémère par excès de démesure, pour une société qui se joue la comédie de la richesse. Et rien ne pourra alors éviter sa déchéance fatale et de son rejet final, car ce petit objet, dès lors qu'il aura été acquis, sera voué par avance au rebut et grossira les accumulations d'objets hétéroclites de nos déchetteries, véritable miroir de notre humanité. Rien n'interdit de laisser vagabonder notre imagination et de supposer qu'un artiste passera par-là et tel un magicien le recueillera pour lui donner une nouvelle vie digne d'admiration, en quelque sorte un recyclage poétique, avec de nouvelles attributions et de nouveaux artifices, dans un nouveau contexte.

La circularité de mes propos est saisissante et prend un tour facétieux. Je me retrouve comme l'arroseur arrosé, empêtré dans une spirale sans fin apparente.

"Le tricheur à l'As de carreau" Georges de LA TOUR
Huile sur toile, 1.06x1.46, Musée du Louvre, Paris



Planche 18
Réf. : PM18jeuO

Je me découvre moi-même dans la position inconfortable entre « dissolution et médiation, renoncement et augmentation⁸⁷ » totalement adhérente à une conscience occidentale, si l'on veut bien croire Françoise BONARDEL « tout affairée à gérer depuis deux siècles ses plaisirs transgressifs⁸⁸ ».

4. Le jeu

Mais n'omettons surtout pas l'hypothèse que dans une mystification artistique s'associe une part non négligeable de jeu. Comment ne pas imaginer la jouissance du doreur qui par son habileté abuse de la crédulité du béotien ? Nul doute qu'au moment de la présentation de mon travail apparaîtra dans mon regard une lumière étrange si je constate que l'illusion est réellement réussie et si celle-ci débouche, pour le regardeur, à un moment de tromperie malicieuse. D'une certaine manière, j'envie le prestidigitateur, qui par la quintessence de son art, peut se jouer de son semblable. Comment ne pas penser à Georges de LA TOUR⁸⁹ dans son « *TRICHEUR A L'AS DE CARREAU*⁹⁰ » (fig.30). Dans cette œuvre, qu'est-il de plus admirable ? Est-ce le jeu du regard croisé des joueurs ? Est-ce l'ambiance de trahison sophistiquée ? Est-ce la duperie du tricheur confronté à la naïveté d'un adolescent repu et ignorant de l'être, un adolescent qui n'a jamais eu à se battre et qui ne le sait pas encore, est sans défense face aux loups ? Est-ce cette ambiance de jeu, de scène, de théâtre ou les actes vont s'accomplir inexorablement parce qu'ils ont été prévus et coordonnés par avance et aboutir à la tromperie recherchée ? Je veux mettre volontairement entre parenthèse l'évocation de cette œuvre à la parabole de l'enfant prodigue qui dilapide l'héritage paternel. En fait, on a peu de pitié pour ce riche bourgeois qui joue avec un or auquel il n'a pas eu les moyens de donner une valeur. Mon attention est surtout tendue sur l'atmosphère de duperie qui règne et que l'artiste a su créer dans cet arrêt sur image. Et mon admiration pour cette œuvre n'est-elle pas plutôt cachée dans la technique brillante d'un peintre raffiné qui utilise sa maîtrise professionnelle pour nous engager à un voyage vers notre imaginaire ? Alors on oublie la texture de ses touches de pinceau, on oublie le choix de ses couleurs et l'efficacité de l'usage de l'anatomie humaine, on oublie sa totale maîtrise de toutes les astuces publicitaires que

Planche 17
Réf : PM18jeu0

Fig. 30

⁸⁷ PHILOSOPHIE DE L'ALCHIMIE, op. cit., p 31 , p26

⁸⁸ TONY CRAGG, Ibid. p26

⁸⁹ Georges de la Tour (1593-1652)

⁹⁰ LE TRICHEUR A L'AS DE CARREAU, Georges de la TOUR, huile sur toile, 1.06 x 1.46 m, Musée du Louvre, Paris

l'ont retrouvé constamment sur nos murs où le regard du spectateur est capté, dirigé inéluctablement par la seule volonté de manipulation d'un graphiste. Soudain il m'apparaît indéniable que l'artiste est un joueur et qu'il joue avec son public.

Et à cet instant même, je subodore la place primordiale que tient le public dans cette aventure. Sans lui le jeu ne peut rester que muet, impalpable, insondable. Très pertinente est l'observation de DUCHAMP sur les rapports entre le spectateur et la transmutation que celui-ci opère sur une proposition artistique, sur les rapports entre le jeu et l'œuvre et la place essentielle qu'il octroie à celui-ci⁹¹. Il entraîne le spectateur dans un jeu d'esprit. Était-ce la raison pour laquelle il s'est tant passionné pour le jeu d'échecs ? Il n'en est pas moins vrai qu'il a intégré la réaction du public au concept de ses œuvres, de la même façon que l'on anticipe l'attitude de l'adversaire dans un jeu. C'est ainsi que, si je laisse aller ma rêverie, elle m'invite aux méandres d'un schéma mental dans lequel j'entame un dialogue fictif avec un partenaire imaginaire qui est celui du regardeur. La carte maîtresse de ce jeu est de renvoyer l'interlocuteur à sa propre définition de la beauté, à ses propres contradictions sociales. Le divertissement est tournoyant, redondant, prévisible.

En empruntant le rôle du falsificateur, je me garde bien d'être complètement lisible, et je conserve des cartes secrètes. J'entraîne le spectateur dans le monde du jeu d'esprit et de l'illusion. Je dirige ses pas un moment, puis respecte sa pensée en lui lâchant la main afin qu'il continue seul cette aventure. Car il s'agit bien d'une intrigue pour lui dans laquelle la surprise est un élément capital. Cette surprise est d'ailleurs réciproque, car évidemment, je ne contrôle pas tout. Et tant mieux, comme le pense DUCHAMP. En cela, je revendique la part d'humanité et d'imperfectibilité dans une œuvre, qui fait que l'homme n'est pas une machine et ne lui sera jamais comparable, qui fait que, malgré toutes les intentions que l'artiste aura mis dans son œuvre, celle-ci lui échappera au moment où le spectateur ajoutera la touche finale et indispensable de son verdict⁹². Sans cette touche, l'œuvre restera silencieuse, à l'état d'ébauche, tel un opéra qui ne serait jamais joué. Mais rien n'interdit de penser, comme Laurence WEINER⁹³, qu'il pourrait y avoir œuvre sans réalisation.

⁹¹ DUCHAMP DU SIGNE, op. cit., p 2, « Somme toute, l'artiste n'est pas le seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif. », p.189

⁹² LA SOCIÉTÉ DE CONSOMMATION, SES MYTHES, SES STRUCTURES, Ibid p 2, Le processus créatif, p 187

⁹³ Laurence Weiner (1942-)

Chute de fruits dorée à la feuille d'or



Planche 19
Réf : PM19asx10

Dans ses "*Déclarations d'intention générale*"⁹⁴, le concept rédigé de création lui paraissait suffisant. Dans ce cas, l'œuvre n'étant jamais réalisée, parce que ne faisant pas l'objet d'une commande, ne recevrait jamais le verdict du public de l'art. Et pourtant WEINER maintient qu'il y a œuvre, parce qu'il y a eu concept de sa part, un concept dont il défend la propriété. Ces recherches sur les différentes formes d'art sont tout autant surprenantes qu'intéressantes. Il n'en est pas moins vrai que concevoir sans l'acte gestuel de création matérielle me procurerait sans conteste une insatisfaction qui aurait des effets négatifs. Et à part d'être uniquement logique, ce qui est rare pour un état artistique qui se libère en partie dans un irrationnel consenti, il me serait difficile de ne pas explorer la matérialité de mes concepts et de me priver de la sensualité liée à la matière que j'emploie.

La question n'en reste pas moins de savoir si l'aspect mystificateur qui apparaît dans les « Dorations » pourraient s'exprimer sans le médium du partage des émotions, c'est-à-dire d'un tiers ; et, comme le dit si justement DUCHAMP, seul le spectateur en jouant son rôle "détermine le poids de l'œuvre sur la bascule esthétique"⁹⁵ et seul celui-ci a le pouvoir de la faire naître vraiment.

5. *L'art du Thaumaturge*

Il est important de confirmer, dans ce cas, la capacité de l'artiste, alchimiste contemporain, à faire apparaître de l'art là où il n'y a que déchets. Tout au plus, lui concède-t-on le droit de détourner les techniques traditionnelles pour arriver à ses fins. Le défit est d'importance.

Dans les dorures traditionnelles à la feuille d'or, l'ocre rouge est généralement intégrée à la couche d'assiette⁹⁶. Mais le noir, le vert, le jaune, peuvent tout aussi bien être employés. Chacune de ces couleurs est responsable du reflet ultime. J'ai eu l'occasion de tenir entre les mains une chute de fruits sculptée du 18^e, restaurée à la feuille d'or avant sa remise en place (fig.31).

⁹⁴ « 3/ Le travail peut ne pas être réalisé, chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste, le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception, le destinataire accepte juste la forme de l'œuvre mais pas le concept. » *DECLARATION D'INTENTIONS GENERALES* Laurence WEINER,.

⁹⁵ *DUCHAMP DU SIGNE*, op. cit., p 2, "Le processus créatif prend un tout autre aspect quand le spectateur se trouve en présence du phénomène de la transmutation; avec le changement de la matière inerte en œuvre d'art, une véritable trans-substantiation a lieu et le rôle important du spectateur est de déterminer le poids de l'œuvre sur la bascule esthétique.", *Le processus créateur*, p 189

⁹⁶ **Assiette (bolus)** : argile kaolinique appliqué entre les apprêts et la feuille métallique et qui facilite l'obtention des brunis. Existe en de nombreux coloris (sanguine, noire, jaune, mais aussi blanche, grise, bleue, et rouge vif) la couleur sanguine étant la plus souvent utilisée.

"Le Christ chassant les marchands du Temple"**El GRECO**

Huile sur toile (106x130 cm), peint en 1600
 Sur la toile tendue, après avoir appliqué une couche de colle de peau, l'artiste pose une couche de préparation constituée d'un mélange d'ocre rouge et de gesso avant d'esquisser les contours de la composition.

**"La Jetée de Brighton"****John CONSTABLE**

Huile sur toile (127x183 cm), peint en 1827.
 La préparation rose à l'huile étalée avant que l'esquisse au crayon soit mise en place, ressort sensiblement à certains endroits de l'oeuvre finie.

**"Oedipe et le Sphinx"****Jean-Auguste-Dominique INGRES**

Huile sur toile (17.8x13.7 cm), peint en 1828
 Les fonds, tels que le ciel et les rochers, sont réalisés avec une peinture irrégulièrement brossée qui permet de laisser transparaître la préparation rouge.



Planche 20
 Réf : Pw20pein0

L'artisan responsable de cette restauration m'avait confirmé la présence d'assiettes de couleurs différentes sous chacun des éléments pour faire ressortir les volumes et accrocher la lumière en donnant des tons plus jaunes pour les uns, plus sombres pour les autres ou plus cuivre pour d'autres encore.

La sculpture, détachée de son ensemble se comportait dans mes mains d'une étrange façon et diluait des émotions sournoises et intenses que j'ai essayé d'étudier. Les rondeurs des poires et grenades plus enflammées se détachaient de l'or aux reflets tilleul des feuilles. Le tout mollement suspendu à des liens modelés habilement dans l'apprêt, silhouettes de rubans sur lesquels le restaurateur avait favorisé les ors écarlates. Est-ce l'émotion du sculpteur et les valeurs passionnelles qu'il y avait introduites au moment du dégagement de la sculpture qui passaient dans mes mains tremblantes ou la révélation de cette deuxième naissance qui sauvait l'objet de « l'indécence » où il avait été plongé par indifférence ? À moins que ce ne soit la qualité du travail du restaurateur responsable de l'épanouissement de la palette des ors dont le résultat était uniquement dû à la merveilleuse technique d'un professionnel ? De ces trois hypothèses je ne pouvais en écarter aucune, mais pour l'heure, l'exemple des différents tons obtenus par la couleur de l'assiette me paraissait instructrice et d'un grand profit.

Forte de cette expérience et afin de rompre le ton orange bruni des feuilles neuves de cuivre, j'opterai pour une assiette jaune mordorée. Pour ce genre de choix de couleur, tout à fait intuitif, je mettrai à profit mes expériences en peinture à l'huile dont les teintes employées à la façon des grands peintres de toutes les époques, exploitaient les qualités de transparence des couches picturales inférieures pour modifier l'aspect visuel final. De tout temps on a pu constater cette aptitude optique qui était à l'origine de la transformation perceptible des couches supérieures et aboutissaient à des couleurs d'une incroyable finesse. EL GRECO⁹⁷ dans « *LE CHRIST CHASSANT LES MARCHANDS DU TEMPLE* »⁹⁸ (fig.32) travaillait sur une couche de préparation ocre rouge. Quant à John CONSTABLE,⁹⁹ il enduisait la toile de rose avant d'y ébaucher une esquisse comme dans son œuvre « *LA JETEE DE BRIGHTON* »¹⁰⁰ (fig.33). Les études sur les techniques de Waldemar

Planche 19

Réf : PM20pein0

Fig. 32

Fig. 33

Fig. 34

⁹⁷ EL GRECO (1541-1614)

⁹⁸ *LE CHRIST CHASSANT LES MARCHANDS DU TEMPLE*, EL GRECO, huile sur toile (106 x 130 cm), 1600

⁹⁹ John Constable (1776-1837)

¹⁰⁰ *LA JETEE DE BRIGHTON*, John CONSTABLE, huile sur toile, (127 x 183 cm), 1827

JANUSZCZAK¹⁰¹ nous font rentrer un peu plus dans les secrets des grands maîtres, en particulier lorsque nous apprenons que Jean-Auguste Dominique INGRES¹⁰² avait enduit sa toile de rouge avant d'esquisser son « *ŒDIPE ET LE SPHINX* »¹⁰³ (fig.34). Toutes ces constatations étaient révélatrices de l'importance du choix de la nuance de la sous-couche.

4E - MIXTION : L'ANTICHAMBRE

Ainsi, quand en alchimie, l'avant dernière étape est considérée comme l'antichambre de la sublimation finale, l'œuvre au rouge, je vais unir deux mondes opposés, celui de l'enduit à celui de la feuille. La mixtion servira de médiateur à mon travail. Pour faire adhérer la feuille de cuivre sur ce support, j'ai choisi le système de la mixtion à l'eau¹⁰⁴. Elle a l'avantage de s'appliquer au pinceau en une couche fine qui conserve une phase collante plus longue que celle de la Mixtion à l'huile.

Toutefois, je ne peux m'empêcher de mentionner le terme très poétique que l'artisan donne au stade durant laquelle la mixtion est collante. Il dit que la mixtion est "amoureuse". En effet lorsqu'on la caresse, elle chante. Quand sous le doigt crisse la pelure de matière transparente, la mixtion est prête à recevoir la feuille. Comme une amante, « la dorée¹⁰⁵ » se jettera, offerte et frémissante à l'appel de la substance adhésive sur laquelle elle s'étalera sans décence. De leur étreinte naîtra une matière lisse, flamboyante, incorruptible et corruptrice à la fois.

4F - CONCLUSION DU CHAPITRE

Cette dernière image m'incite à hâter l'application de la mixtion qui alors semble ralentir l'avancement de mes travaux. Je m'engage dans un long couloir, un ennuyeux vestibule d'avant la transformation finale, passage d'autant plus contrariant mais tout à fait indispensable qu'il est la dernière étape d'avant la métamorphose tant espérée de l'objet. Insensiblement, méthodiquement, tel un rituel mystique, j'ai patiemment décomposé les différentes étapes comme autant de sections d'un chemin de croix. L'objet, apprêté comme pour un office, apparaît maintenant enrobé d'une gangue

¹⁰¹ *LES GRANDS PEINTRES ET LEUR TECHNIQUE*, Waldemar JANUSZCZAK, Ed. Bibliothèque de l'image, Paris, 1993

¹⁰² Jean Auguste-Dominique Ingres, (1780-1867)

¹⁰³ *ŒDIPE ET LE SPHINX*, Jean-Auguste Dominique INGRES, huile sur toile (17,8 x 13,7 cm), 1828

¹⁰⁴ **Mixtion à l'eau** : Liquide siccatif à base de résine acrylique à monomères libres, dispersée dans de l'eau et de l'ammoniaque.

¹⁰⁵ *HISTOIRE DE L'OR, LES GRANDES ETUDES HISTORIQUES*, René SEDILLOT, p 11, « La déesse Hathor, qui est l'œil du soleil est l'or incarné. « Viens, ô dorée, qui est flamboyante pendant les heures du plaisir ». »

protectrice qui l'empêchera définitivement de nuire. Il a perdu son état utilitaire mais reste identifiable.





Chapitre 5. LA DORURE

(ou spéculateurs s'abstenir)

- 5A - OR, matérialité : La feuille
- 5B - OR, fond et forme (*Ors du baroque – Ors, symboles*)
- 5C - OR, Lumière minérale
- 5D - La Porte à deux seuils (*Les deux mondes*)
- 5E - Conclusion du Chapitre

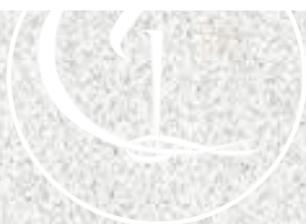




Travail de la feuille



Planche 21
Réf : PWS109



À cet instant précis , la pose de la feuille de cuivre ne me semble plus qu'une formalité. Elle vient parachever tout un travail en amont de précision méticuleuse. C'est pourtant ce moment-là que je prépare depuis le début de l'aventure. Le point intense qui procure une satisfaction proche de l'enchantement, et qui en est la conclusion attendue et aspirée. C'est l'acte d'un prestidigitateur alchimiste qui transforme l'ordinaire en précieux en concluant les longues et répétitives étapes dans le bouquet final d'un feu métallique.

5A - OR MATERIALITE : LA FEUILLE

Planche 20
Réf : PM21or0

Fig. 35
Fig. 36
Fig. 37

C'est d'abord la fragilité de la feuille qui m'émeut bien avant sa couleur. Travailler une feuille de métal, quelle qu'elle soit, est un honneur et invite au respect. Sa manipulation demande attention et habileté. Il est évident qu'une feuille de cuivre n'engendre pas les mêmes satisfactions qu'une feuille d'or. Il y a autant de différences entre elles qu'un animal domestique d'avec un animal sauvage. L'or demande précision et technique et lorsqu'on arrive à le maîtriser, on perçoit une intense fierté. La feuille d'or ne se touche pas, elle se révère. Malléable et ductile, résistante, bonne conductrice d'électricité et bonne isolante de la chaleur ou du froid, quasiment inaltérable, la feuille d'or vous défie de son épaisseur d'un quinzième de micron. Le doreur la respecte, l'entoure, et seulement à cette condition, elle le lui rend bien¹⁰⁶.

Dés les premières applications, je m'inquiète, inspecte, juge, apprécie (fig.35-fig.36-fig.37). Quelquefois, un doute s'insinue sur les effets de l'imitation de l'or et je retourne feuilleter le merveilleux livre de WATTIN pour m'assurer que je n'ai pas éliminé trop d'étapes, esclave moi-même, car sous la domination de l'état d'activité et d'urgence de notre vie contemporaine. D'ailleurs, je me prends à soupçonner WATTIN d'avoir un peu exagéré le nombre d'étapes indispensables afin de dissuader certains amateurs et éviter quelques concurrents probables.

¹⁰⁶ L'ART DU PEINTRE, DOREUR, VERNISSEUR, op. cit., p 30, p 157, "Vuidez un livret d'or sur votre couffin, en fuite avec des pinceaux de différents groffeurs, proportionnés à la place que vous voulez dorer, mouillez votre ouvrage avec de l'eau claire, pure, nette, & fur-tout très-fraîche; car dans l'été on y ajoute de la glace : il faut changer d'eau de demi-heure en demi-heure, ne mouillant qu'à mesure la place où vous voulez pofer l'or; obfervez de dorer les fonds avant les parties fupérieures & éminentes. "

Ne sous entend-il pas, dans la préface de son livre¹⁰⁷, qu'il met seulement l'artiste et lecteur sur le chemin de la technique de base, laissant à celui-ci la démarche suprême, celle de faire les découvertes définitives que lui-même ne révélera pas ? Il abandonne ainsi au praticien l'audace des mises au point ultimes.

5B - OR, FOND ET FORME

- a Ors du baroque
Ma "Praxis" – Le moment Phénoménal
- b Ors, symboles
Mes liens secrets – Le langage universel

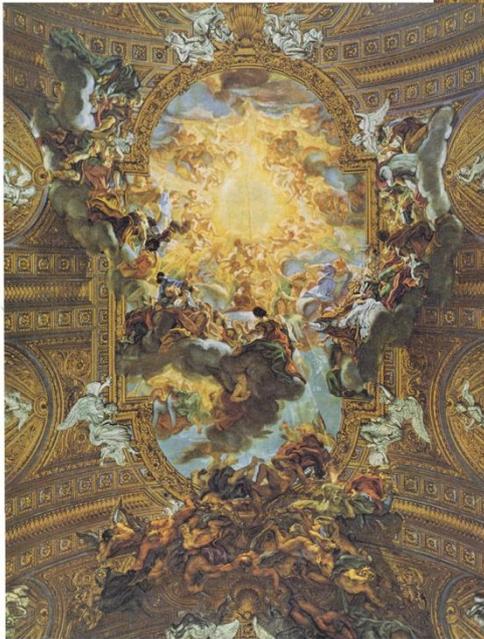
Dans cet apprentissage, et bien que mon admiration aille à la feuille d'or, c'est pourtant face à la feuille de cuivre que les circonstances à cet instant m'imposent un dialogue et que, ce que j'appellerai la véritable lutte contre les adversités techniques, va s'accomplir. Moins ductile que la feuille d'or, je la guide avec beaucoup d'effort et d'insistance dans les dépressions des volumes. En contre-partie, elle se déchire facilement sur les espaces en bosse. Le combat devient difficile, obligée que je suis de superposer des couches de feuilles jusqu'à l'obtention d'un résultat parfait. Et tout en m'appliquant à la pose des planches métalliques, en laissant mon attention fixée sur les écarts de niveau à combler, les imperfections de l'enduit à atténuer, les manques observés dans la pose de la mixtion, je m'invite au voyage vers un en deçà. J'entrevois l'état final des objets dans leurs clinquants étincelants. Je me gausse par avance sur le paraître que je vais obtenir, sur l'illusion que je vais créer, sur la parodie que je vais provoquer.

a OR DU BAROQUE

Là de la dorure, de petites miettes de feuilles de métal bousculées et repoussées par surcharge, se détachent de l'objet déjà recouvert et volettent un moment pour enfin choir sur la table. S'il est exact que tout est important dans une création et en particulier les déchets qu'on a pour habitude d'abandonner ou de mépriser, je me dois de redonner une place indispensable en portant une attention toute particulière à ces brisures sans valeurs, en imitant les artistes contemporains de "L'Arte povera" ou en recherchant la plastique de l'objet commun comme a pu le faire ARMAN. Il est vrai que cette attention particulière et qui pourrait paraître inutile devient le sujet d'une nouvelle réflexion sur l'imaginaire et sa profusion.

¹⁰⁷ Ibid. p 57, "Je mets tous les Artistes & Amateurs sur la voie des découvertes, je leur trace la route; plus habitué qu'eux à la frayer, j'y découvre un sentier où je me retire; qu'ils m'y suivent, à la bonne heure, je ne ferai rien pour leur en faire perdre la trace; je ne trompe et ne tromperai personne." p.XI, préface

José B. de CHURRIGUERA (1665-1725)
Le Maître-Autel de san Esteban à Salamanque, 1693-1696



Giovanni Battista GAULLI (1639-1709)
Le Triomphe du nom de Jésus, 1674-1679
Rome, Eglise de Jésus

Planche 22
Réf. : PM22baroc0



Ces fragments recroquevillés sous l'effort de l'outil parsèment mon lieu de travail. Les paillettes se dispersent en autant de petites fleurs jaunes et froissées, dans l'attente de leur sort. Au moindre geste rapide, elles s'accrochent au déplacement d'air en prenant un envol éphémère. Elles viennent finir leur aventure dans un coffret de plastic transparent ou je les accumule par souci de propreté, mais sans nécessité aucune, simplement pour le plaisir de voir les flammèches briller ensemble, libres et asservies par aucun support. Cette multitude d'étincelles, posées dans l'indifférence fait penser inexorablement à l'effervescence débridée et aux courbes extravagantes et désarticulées de l'art baroque. Sans doute, leur disposition s'apparente plutôt au surréalisme par leur accumulation inconsciente et imprévue. Or, malgré cela, le foisonnement et la luxuriance, accentués par le chatoiement de la couleur dont l'éventail chromatique se déploie des blonds délicats, aux bruns ambrés les plus lumineux en passant par les jaunis soleils étincelants, m'entraînent dans une réflexion sur ce style. Pouvait-il être possible de dorer sans penser au baroque, cet univers fantasmé et imaginaire où le goût du faste et du spectaculaire se faisait racoleur pour cause de Contre-réforme et reconquête des esprits égarés, car certes, tout le baroque n'est pas fait que de dorure, mais la dorure y a une importance essentielle et conforte le discours sur la force de l'image.

Serais-je donc en phase avec le baroque, moi qui veux rendre spectaculaire l'anodin, moi qui semble faire passer l'image avant la forme pour mieux servir une intention ou comme l'on fait les ecclésiastiques du 17^e pour imposer leur dogme, moi qui valorise le travail artisanal au point d'essayer d'en faire une œuvre d'art ?

1. *Ma "Praxis"*

Il suffit de regarder un retable du baroque espagnol pour être séduit par l'abondance de la créativité complètement passionnée des artistes de cette époque poussés par une Église qui ne voulait plus retenir leur inspiration et provoquait tout au contraire le foisonnement de leur inventivité (*fig.38-fig.39*). Et comme le constatait judicieusement Giulio Carlo ARGAN¹⁰⁸ en résumant la réflexion du corpus des ecclésiastiques et des intellectuels du 17^e. "pourquoi faudrait-il imposer des bornes à la fantaisie en la prenant pour de l'arbitraire et la séparant pour cela de l'imagination naturelle ?".

¹⁰⁸ *L'AGE BAROQUE*, Giulio Carlo ARGAN, traduit de l'Italien par Arnaud TRIPER, Ed. d'art Albert Skira, 1989, Genève

Certes, ce style semble bien éloigné de mes intentions souvent minimalistes et tout au moins plus sobres et pourrait me déconcerter à de nombreux égards. Pourtant, si j'accepte de laisser vagabonder ma pensée et de le contempler en éliminant tout préjugé et barrière conformiste, je parviens à savourer ce monde artificiel où se laisser prendre à admirer l'inventivité des concepteurs et leurs défis aux lois de la pesanteur, devient un vrai bonheur. Vers quel hors champs célestes et chimériques les anges visionnaires et rondouillards lévitent-ils dans l'atmosphère encensée du murmure des chapelles ? Et est-ce la lumière vacillante des bougies qui les aide à voler ? Les courbes vont et viennent et reviennent encore, aussi proliférant que la canopée d'une forêt vierge¹⁰⁹.

L'admiration que je porte à cet enchevêtrement m'interpelle encore et encore. Et j'applaudis ces artistes qui ont mis leur praxis au service de leur imaginaire en élevant la technique pour en faire l'instrument d'une inspiration créatrice. Lorsque je dore des liasses de journaux, je constate que j'utilise de la même façon mes connaissances techniques pour les soumettre aux exigences de mon utopie. Ainsi mes notions "technico-pratiques" sur la dorure m'ont permis de soupçonner tout d'abord, puis de tester ensuite, la possibilité de réaliser une dorure sur un support journal, tandis que dans le même temps, ma pensée se laissait autant absorber par l'omniprésence et la pression médiatique que par le trouble que cette dictature contractuelle déclenchait socialement. Ainsi, continue Giulio Carlo ARGAN en parlant du baroque "la technique a donc un pouvoir de création, elle est même invention". Je constate que, non seulement ma praxis m'a permis de réaliser mon travail, mais à l'identique du mouvement qui s'est produit au 17^e, je ne me suis pas contentée de l'exécuter, mais d'y ajouter mon rêve, ma réflexion et ma personnalité dans le but d'en faire une œuvre d'art. J'ai élevé la praxis à un niveau de valeur que les matérialistes avaient réduit à la production et à la force productive. C'est un retour à un humainement parlant, et à la reconnaissance de la personnalité sur la dictature de la massification avec classification, numérotage et étiquetage humain par souci de rentabilité.

"Rien comme le capitalisme ne me fait plus horreur que le socialisme" disait Pierre DESPROGES. Ce désaveux radical met l'accent sur le désarroi qui nous étreint et force est de constater que toute les pensées politiques contemporaines, et ce, depuis l'avènement du matérialisme, sont basés sur le rendement et la dépersonnalisation. En attirant l'attention des petites fourmis

¹⁰⁹ *L'AGE BAROQUE*, op. cit., p 59, Le Maître autel de San Esteban à Salamanque 1693-1696, José B. de CHURRIGUERA

besogneuses que nous sommes, sur les différents choix de distribution des fruits du travail, en les convainquant d'enrichissement par telle ou telle solution, les dirigeants ne nous ont pas prévenus que pour atteindre les résultats promis, nous serions dépersonnalisés, interchangeable et corvéables à merci. On appelle cela optimiser les ressources humaines, terme qui me fait irrésistiblement penser au film que je qualifierai de terrifiant, tourné en 1936 par Charlie CHAPLIN "*LES TEMPS MODERNES*", (*MODERN TIMES*)¹¹⁰.

Que les fruits du travail soient distribués d'une façon ou d'une autre, l'homme, une fois catalogué, perd toute créativité, passion et personnalité, et se met à lutter "contre" au lieu de lutter "pour". La lutte des classes en est la conséquence. Mieux encore, dans le système capitaliste, nous sommes des consommateurs, dans le système communiste, nous sommes des numéros. Les deux font passer la valeur vénale avant la valeur individuelle.

Ces constatations, que j'intuite grâce à ma sensibilité plus que je ne cherche à démontrer de façon scientifique, car je reste dans le cadre d'une création artistique, ne pouvaient que logiquement aboutir à un besoin irrésistible de casser le cycle infernal de cette logique. Aussi ai-je trouvé nécessaire de commettre un travail dans lequel les valeurs traditionnellement monétaires de l'or, sont bouleversées, ne serait-ce par la qualité illusionniste de la dorure elle-même.

Car, pour subversif qu'il soit, l'or en placage n'a, en premier lieu de valeur que le travail du "faiseur", c'est-à-dire les qualités du praticien et sa passion. Comme le sous-entendait WATTIN, la dorure à la feuille est une façon de se donner le prestige de la richesse à bon compte car la dorure est propre à "associer, par un accord assez bizarre, l'éclat à la parcimonie"¹¹¹. L'artiste, en dorant, réussit le tour de force de multiplier et de rendre ostentatoire des surfaces importantes, son rendement alors n'étant évalué qu'à l'impact obtenu sur le spectateur. Ainsi je peux dire que d'une certaine manière, en renouant avec cette technique traditionnelle, je poursuis le chemin tracé par les artistes du baroque et redonne les lettres de noblesse à la praxis telle qu'elle s'entendait à cette époque. Pour les hommes du 17^e qui se libéraient enfin du rationalisme naturaliste de la Renaissance, il était important que socialement, le travail humain soit sublimé et que la main ne soit pas régie uniquement par une technique savante, mais que l'activité mécanique soit mise au service de l'activité artistique. De la même façon, en élevant au rang d'activité spirituelle

¹¹⁰ *LES TEMPS MODERNES*, Charlie CHAPLIN, Ce film prend une dimension politique qui se manifeste par une diatribe contre le travail à la chaîne.

¹¹¹ *L'ART DU PEINTRE, DOREUR, VERNISSEUR*, op. cit., p 30, p.136

mon travail matériel et concret de réalisation, je fais de la technique une activité inspirée.

2. *Le moment phénoménal*

Pour poursuivre cette comparaison avec la période baroque, il n'est pas insensé de penser que, comme tous les artistes contemporains, je recherche le moment phénoménal de l'œuvre.

Si de tels moments existent dans la Doration, ils se trouvent sans aucun doute dans la vision insolite de journaux changés en or dont le point culminant serait la métamorphose de l'objet insignifiant promu au statut d'objet d'art. Ce spectacle est tout aussi irrationnel et imaginaire que la présence d'anges dorés dans un ciel de rinceaux comme au temps des sculptures baroques ; sculptures qui fourmillaient de scènes matérialisant l'irréel concevable et dont les visions étaient autant d'images caricaturales que des tas de papiers en tenue d'apparat. Et l'on peut rapprocher cette réflexion aux images qui nous entourent actuellement, celles-ci étant toutes aussi fictives que les créations numériques ou les installations artistiques contemporaines. Giulio Carlo ARGAN nous dit bien que le concept de la vision phénomène contemporaine prend racine dans la culture baroque¹¹². Période durant laquelle l'artiste devient technicien de la vision tout autant qu'aujourd'hui et révèle la valeur de la chose visible de la même façon que nous le faisons dans tous les arts visuels contemporains. Il est vrai que pour le baroque, il s'agissait de matérialiser des visions, imaginaires peut être, mais crédibles à des fidèles fervents, la forme prenant corps dans l'image. De plus, l'efficacité du stratagème n'a pu être mis en doute et l'effet de masse fut atteint. Ainsi, opposer des liens complexes situe l'œuvre dans l'apogée de son pouvoir persuasif et tend à me faire penser qu'il en sera de même pour ma présentation.

b OR, SYMBOLES

Il y a deux faits, parallèles et concomitants qui m'ont encouragé pour le choix de l'utilisation de l'or, dans les "Dorations". Ces deux intentions, indissociablement liées, sont fusionnées et fondues dans une même composition. D'un côté donc, les rapports personnels qui me lient secrètement avec la matière, d'un autre, la symbolique générée par l'emploi de l'or ou du moins, par son signe.

¹¹² L'AGE BAROQUE, op. cit., p 59, Le Baroque, "la structure de la société moderne a sa base dans la culture baroque"

40 -
"La Doration I"
mai 2000



Christiane LCOMBE
"La Doration"
110x79 - Mai 2000



41 -
Détail de "La Doration"
Christiane Lacombe
Mai 2000

Planche 22
Réf : PM23dor0

1. *Mes liens secrets*

L'or me fascine nécessairement. D'une certaine manière, il serait insensé de me le cacher. Je peux en juger par l'obstination que je constate à vouloir dorer des objets quotidiens pour leur redonner une nouvelle naissance, ainsi qu'à la persévérance dans mes recherches pour obtenir l'imitation de l'or. Il s'agit là d'une sorte de reconnaissance en ce métal qui m'envoûte incontestablement (fig.40-fig.41).

▲ L'or, fécondité et protection

Pour ma part, je l'appréhende indubitablement dans son aspect féminin et sensuel. Douce couleur où les flammes de lumière viennent ricocher et choquer d'étincelles de soleil. Pureté fragile du matériau charnel que l'on porte à même la peau en y acquérant le double plaisir de la vue et du contact physique. Fragilité et force du métal qui est le seul à rester intact lors de fouilles archéologiques et à garder sa pureté, même au sortir de la boue. Son éternité envoûte et séduit et sa pérennité rend songeur. Quelle est la femme qui n'aspire pas à avoir près d'elle la protection éternelle du soleil fait matière, tel qu'on peut entrevoir l'or?

Ce soleil-or-lumière a tenu l'emploi tour à tour de protecteur, nourricier, régénérateur, garant de la vie dans de nombreuses mythologies. Et son symbole est tout autant création (le monde né d'un œuf d'or en Inde), verbe fécondant (spirale de la vibration originelle matérialisée et mouvement premier chez les Dogons), principe du bonheur et sécurité humaine (sous la forme évoluée de Danballa en Haïti). Dans notre tradition occidentale, l'image de l'or évolue plutôt vers la représentation de la virilité protectrice, force mâle, puissance assimilée à l'astre solaire qui renaît chaque matin et qui est responsable du renouveau perpétuel de la vie et donc de la fécondité et de la force. Trilogie bien enracinée dans notre culture : fécondité – richesse – domination. En cela, on peut se reporter à tout ce que l'homme occidental a choisi de dorer, de couvrir d'or ou de symboliser par l'or.

Cette définition, involontairement et inconsciemment assimilée en mon for intérieur, autoriserait à se demander s'il peut y avoir une fraction de moi-même, assez primitive et secrète, pour répondre à la nécessité naturelle de la force reproductive en recherchant la protection d'un métal que j'assimilerai au soleil (fécondant) et à son cycle protecteur ? Donner une nouvelle naissance à un objet abandonné et délaissé tel que je le fais inlassablement, n'est-il pas le geste simple et éminemment féminin de l'instinct maternel ? Et dans les méandres du mental primitif et de la chimie hormonale qui régissent le corps,

Planche 22
Réf : PM23dor0

Fig. 40
Fig. 41

mon inconscient archaïque n'appelle-t-il pas d'une façon viscérale et totalement involontaire à côtoyer et à m'assister de l'objet "or" symbole d'une renaissance absolue, me permettant ainsi d'accomplir la tâche essentielle pour laquelle j'ai vécu et j'ai survécu et après laquelle je deviens inutile et en sursis. Par-delà toute réflexion philosophique et intellectuelle, reconnaître avec humilité cet inéluctable instinct organique, qui me lie à mon enveloppe terrestre et qui régit, quoi qu'il arrive mon comportement, est à l'origine d'une certitude apaisante car elle donne un sens à la vie, donc par voie de conséquence, un sens à la mort.

Mais n'est-il pas risqué de me montrer sous cet aspect instinctif si éloigné de la femme qui se désire maîtresse de ses pulsions et que je pense représenter ? Tout autant qu'il est vrai que je porte en moi cette certitude d'être indispensable dans les chaînons de la vie, certitude qui profondément me maintient dans un état de force morale que je ne retrouve pas dans les mentalités co-existantes. Il est indéniable que l'impression intime d'avoir sa place dans un groupe épanouie et rassure. Mais alors même que je crée un travail qui reflète cet épanouissement, même s'il se veut critique d'un état de société perturbant, je ne retrouve pas dans le consensus social cette certitude d'indispensabilité, éphémère certes, mais incontournable dans sa nécessité. Durant la Renaissance, l'artiste était focalisé sur sa mort au point de mettre en doute l'utilité de sa vie, mais il savait admirer la puissance de la naissance et du mystère qui entourent l'acte de vie. L'artiste contemporain de son côté, est plus soucieux de la souffrance et du sexe, que de la phase intermédiaire entre la naissance et la mort, et qui détient pourtant, le pensai-je en tant qu'être possédant les capacités de donner la vie, tous sexes compris, la réponse à ses tourments. Probable que les dernières guerres mondiales ont laissé des traces indélébiles de cruauté et de douleur, et l'ont détourné du message rassérénant. Le fait que les conflits continuent sur le globe, même si ceux-ci sont lointains et se déroulent souvent dans une indifférence somptueuse pour nos pays, l'artiste contemporain réagit comme pour éloigner un mauvais sort et reste prolix sur les sujets qu'il veut certainement conjurer. Il n'est pas nécessaire de faire de grandes recherches pour s'en assurer, et il suffit de feuilleter un livre tel que "ART, AT THE TURN OF THE MILLENNIUM" ou quelques revues d'art contemporain tel que "ART PRESSE", ou "ART ACTUEL" pour tomber sur des images de nostalgie morbide, de cruauté, de solitude dépressive. Certes ces œuvres sont passées par le filtre des éditeurs qui ont participé au choix des images présentées. Il n'en est pas moins vrai, malgré

cet aspect de concentration délibérément sombre, que ces œuvres existent et reflètent les mentalités présentes.

Ainsi les voitures roses, écrasées, accidentées de Sylvie FLEURY¹¹³, côtoient le charnier de Jeff WALL¹¹⁴ et les expositions de tableaux d'images noires de Allan McCULLUM¹¹⁵ ou l'installation macabre de Henrik PLENGE JAKOBSEN avec son "TEACHER" de 1997¹¹⁶ sont le reflet des propos que j'avance. Parallèlement, Jake & Dinos CHAPMAN créent des poupées faussement réalistes cumulant toutes sortes d'anomalies génétiques ou affreusement mutilées¹¹⁷. De même, pour les hommes clonés de Katarina FRITSCH¹¹⁸ éternellement déprimants qui s'exposent sur "ART, AT THE TURN OF THE MILLENNIUM"¹¹⁹ quelques pages plus avant que les personnages de Tony OURSLER¹¹⁹ geignant dans des situations de peur claustrophobe ou d'excitation terrorisée. A croire que nous sommes rentrés dans une gigantesque période de dépression collective où tout le monde se regarde souffrir et a perdu l'essentiel de la vie. A croire que, dans cette période éphémère qu'est notre existence, seul attendre la mort dans la douleur est important.

Il faut chercher longtemps pour trouver trace d'enthousiasme dans les univers artistiques contemporains et tout porterait à croire que l'homme actuel met au second rang la fierté chaleureuse qui se manifeste lorsqu'il se sent responsable d'une vie ou qu'il a conscience d'avoir les capacités d'être lui-même créateur de vie. Cette notion très primitive que je porte au plus profond de moi et à mon corps défendant, et qui se découvre au fur et à mesure de ma réflexion, viendrait à l'encontre des préoccupations artistiques collectives courantes et éclairerait d'un regard nouveau mon attrait pour l'or et pour sa double qualité de virilité et de protecteur qui va de pair avec mon attachement à mes capacités de créatrice de vie.

¹¹³ ART, AT THE TURN OF THE MILLENNIUM, Burkhard REIMSCHNEIDER, Uta GROSENICK, Ed Taschen, 08, p.157, SKIN CRIME N°303, 1997, SKIN CRIME N°601, SYLVIE FLEURY, 1997, Car, car painting, 390x190,50cm, Installation view.

¹¹⁴ Ibid p 65, 01, p.522, DEADS TROOPS TALK, Jeff WALL, (A VISION AFTER AN AMBUSH OF A RED ARMY PATROL, NEAR MQOR, AFGANISTAN, WINTER 1986)", 1991/1992, Transparency in light box.

¹¹⁵ Ibid p 65, 01, p.338.01, PLASTER SURROGATES, Allan McCOLLUM, 1982-1984, Enamel on solid-cast Hydrostone, Installation.

¹¹⁶ Ibid p 65, 09, p.265.09, TEACHER, Henrik PLENGE JAKOBSON 1997, Installation view, "Human condition", Kunsthalle, Helsinki, Finland, 1997

¹¹⁷ Ibid p 65, 03, p. 99, GREAT DEEDS AGAINST THE DEAD, Jake & Dinos CHAPMAN, 1994, Fibre glass, resin, paint, artificial hair, 277x244x152cm.

¹¹⁸ Ibid p 65, 02, p.163, "TISCHGESELLSCHAFT (COMPANY AT TABLE)", 1998, Polyesther, wood, cotton, paint, 14x16x1,75m

¹¹⁹ Ibid p 65, 03, p.371, SUBMERGED, Tony OURSLER, 1996, Projector,VCR, Vidéotape, tripod, wood, plexiglass, ceramic, water

^ L'or, et sa poésie

Après cette introspection très basique analysant mon inclination pour l'or, il est un niveau de pensée plus intellectuel qui me lie à ce métal précieux.

Ce penchant répond en effet à l'inclination la plus innocente de voisiner avec une matière dont les relations encouragent la créativité, le perfectionnement, l'approfondissement dans la réflexion. En un mot, m'entourer d'un métal qui me ferait rêver, qui m'ouvrirait les portes des mystères et qui redonnerait un sens à la forme. Aimer l'or parce qu'il est simplement mythique et poétique, n'est pas une attitude que l'on attend au 21^e siècle et s'avoue difficilement au risque de passer pour une fantaisiste éthérée, non-classifiable, donc portant le numéro zéro. Mauvaise consommatrice, non codifiable et donc sans intérêt.

Car enfin, ce monde de modernité, dans lequel nous nous sentons opprimés, depuis le positivisme, nous exclut progressivement de l'univers de la sujétion et de l'intuition qui font partie intrinsèquement de nous-mêmes. Cet aveu à lui seul en est un défi. Car, en s'écartant des didacts prescrits par la modernité, tout de règles vêtue, on est inévitablement sanctionné.

En dorant des objets de rebut, je m'adonne à un univers spirituel infini, dans la méditation qu'initie un métal mythique, négligeant tout système de quantification financière. En cela, j'affirme mon état d'être pensant, au mépris de tous les courants "consommistes" qui jugeront mon attitude irresponsable.

Après la poésie du geste et du métier, après la poésie de l'alchimie, j'inaugure donc la poésie de l'or. Toute ma démarche va à l'encontre de cette ambiance spéculatrice qui pèse, régente et évalue chaque homme, numérote et quantifie et où la désillusion matérielle et les conventions scientifiques ont pris la place du monde des formes et des songes. Dans cet univers rationaliste, j'accepte mon attachement à l'élémentaire besoin de rêverie. Curieusement, cette faculté ne s'oublie pas et ressurgit inlassablement. C'est ce que constate Jean CLAIR dans son chapitre sur les "*METIERS, MYTHES ET MEMOIRE*"¹²⁰. J'en suis donc une application vivante que je ne renie pas. Mieux encore, je constate avec jubilation que la contemplation gratuite est un des exercices où seul l'homme peut s'aventurer, s'affirmant définitivement sur le directoire de la machine et de ses prétentions.

¹²⁰ *CONSIDERATIONS SUR L'ÉTAT DES BEAUX-ARTS*, Jean CLAIR, Ed. Gallimard, nrf essais, Millau, 2001, p173, "Pourtant toute émotion demeure, d'ordre métaphysique, qui par-delà la simple raison nous ouvre à la passion ou, plus exactement, qui change la simple raison en entreprise passionnée, accordée à la justice des formes, des lignes et des couleurs"

▲ L'or, créateur d'émotions esthétiques

Par ailleurs, j'intègre aussi l'or dans mon travail comme une puissance purificatrice, incorruptible et pérenne. Purificatrice, dans le sens où je m'en sers pour étouffer les écrits mensongers dont les journaux sont porteurs ; incorruptible, car l'utilisation du cuivre au lieu de l'or remet les valeurs matérielles à leurs réelles places ; pérenne, car l'or peut séjourner longtemps dans la fange et en ressortir intact.

En s'en entourant et en lui donnant une fonction éminente telle que je la conçois instinctivement dans la "Doration", je lui rends hommage, et reconnais secrètement ces valeurs exceptionnelles. Car toute l'originalité de l'or consiste à être à la fois reconnaissance, alliance, prière, et sa possession n'est pas obligatoirement un acte de défiance ou d'orgueil. Il peut être aussi, et c'est mon cas, la volonté de s'entourer de matériaux qui répercutent des sensations et des émotions esthétiques. Toujours travaillé avec beaucoup de finesse par tous les artistes qui l'approchent, les joailliers, les maîtres doreurs, indubitablement, il transcende à son contact. Il est générateur d'inventivité et d'enthousiasme, et son envoûtement touche toutes les âmes sensibles qui le travaillent. Dans ma quête, je n'en attends pas moins de lui.

2. *Le langage universel*

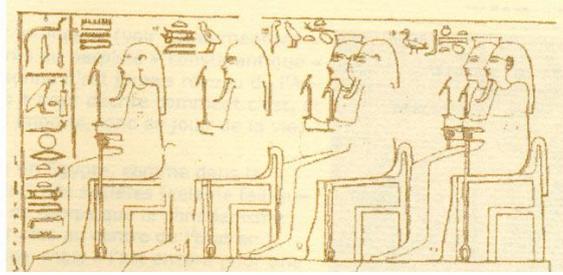
La matière or, comme je l'ai dit précédemment est flatteuse mais je l'utilise, en parallèle, pour toutes les connotations dont elle s'est chargée depuis les origines dans nos cultures ancestrales. Par-là, je recherche à ouvrir un dialogue avec le spectateur par un langage commun qui est celui des mythes et des symboles.

On peut dire que cette matière a emporté les suffrages de tous les peuples à toutes les époques. Elle a traversé le mur du temps et de l'espace et a comblé les mythes religieux ou civils qui bercent notre éducation. Sa symbolique est chargée d'intentions merveilleuses ou ésotériques, surnaturelles, fabuleuses et mythologiques. Or, pour subjectif qu'il soit, l'or est porteur d'un langage simple à la portée de tout un chacun. Et toute l'originalité de mon travail sera de m'appuyer sur ce langage universel.

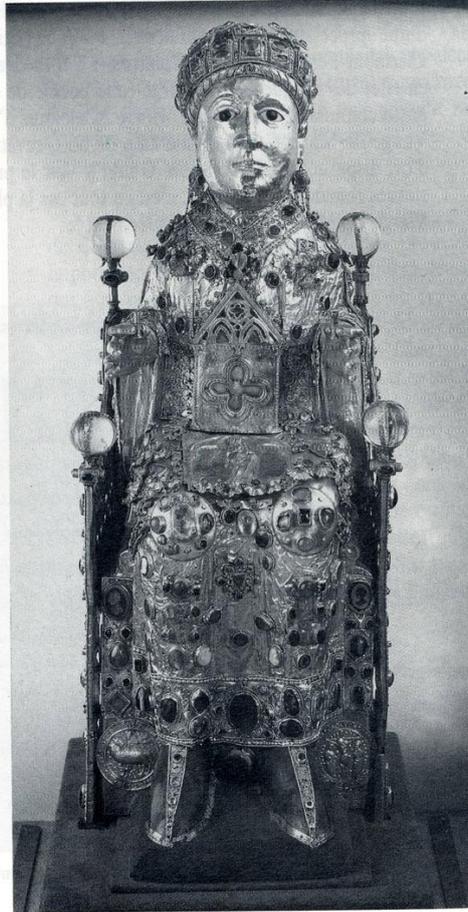
▲ Mythes et déifications

Mais il n'en est pas moins vrai que l'or reste fétiche dans les cultes et les mémoires, et demeure un objet d'adoration et de soumission lorsqu'il est solennellement présenté sur des monuments triomphaux et dans les fastes d'une piété orgueilleuse.

La grande Ennéade de Karnak
figurée sur le temple de Khonson (XXIe dynastie)
Document empruntée à l'Encyclopédie Thotweb
Dieux et religion
<http://perso.wanadoo.fr/thotweb/encyclopedie/dieux.htm>



Document emprunté p81
Verges Noires, regard et fascination
Sophie CASSAGNES-BROUQUET



Majesté de Sainte Foy de Conques. Conques (Aveyron). Trésor. (Photo Francis Bacon)

Planche 24
Réf: PM24batbrc0

Parodie dérisoire et tapageuse qui sera développée dans cette nouvelle "Doration". Tel que pour un mystère religieux, tout procédera de l'or dans mon approche : or puissance, or richesse, or vénération, or soumission, or fétiche. Il est à espérer que les lots de journaux, mis en état de déification à l'issu de leur nouvel aspect intronisant le respect et la vénération, mettront le spectateur sur la trace des mythes et légendes attribués à l'or.

LA DEESSE HATHOR ET L'ADMIRATION

La déesse HATHOR¹²¹ dite "la Dorée" (*fig.42*), souvent identifiée à ISIS dans la mythologie égyptienne, s'impose pour moi et sans conteste comme à l'origine d'une émotion créative tout à fait intéressante. Et il n'est pas anodin de constater que mon imaginaire soit encouragé à la pensée de la belle et flamboyante déesse, couverte d'or par un peuple adorateur de cette femme mère, œil du soleil d'HORUS¹²², or incarnée elle-même, et qui illuminait le firmament de sa parure au point de s'en voir identifiée. Dans ce contexte, l'or est ambivalent, chaste et incorruptible. N'est-il pas vrai que l'œil de la déesse HATHOR est autant vache, donc bienfaisante, que serpent ou lionne, donc éminemment agressive. De cette ambivalence naissent les contradictions de l'œuvre et donc son intérêt, rendant admirable et donc admiré le symbole qui se cache sous la pellicule métallique. Au-delà de tout système religieux et en restant uniquement dans un cadre artistique, ma pensée va vers Sainte FOY de Conques (*fig.43*) ou je peux deviner certaines similitudes dans le message. Vierge "en majesté" recouverte de lame d'or, dont la pose statique et rigoureuse provenant probablement des survivances des statues de déesses-mères païennes¹²³, impose par son impassibilité et son silence sévère. Car enfin, cette statue, conservée dans un lieu non-religieux, au fond de la salle du musée de Conques, n'a pas besoin du décorum d'un site sacré pour délivrer un message d'inquiétude et d'attirance à la fois. Un secret non révélé qui saute au visage et engendre un sentiment proche de l'anxiété. Envoûté, subjugué, et définitivement attiré, le spectateur se laisse tracté dans le hors-champ du regard fixe de la représentation et répond par un silence respectueux mêlé d'incompréhension et d'ignorance. Mieux encore, et avec beaucoup d'audace, je pourrais comparer les effigies de la déesse HATHOR et de Sainte FOY. Leur position statique, le regard étrange lourd de secrets, la

Planche 23

Réf : PM24hathor0

Fig. 42

Fig. 43

¹²¹ **HATHOR** : souvent identifié à Isis dans la mythologie Egyptienne, c'est la déesse de la joie et de l'amour et l'œil solaire d'Horus.

¹²² **HORUS** : Dans la mythologie égyptienne, le nom d'Horus désigne plusieurs dieux. C'est à l'origine un dieu céleste, représenté sous la forme d'un faucon dont les yeux sont le soleil et la lune. Il est aussi "Horus l'enfant" identifié au fils d'Osiris et d'Isis.

¹²³ **VIERGES NOIRES, REGARD ET FASCINATION**, Sophie CASSAGNES-BROUQUET, Ed. du Rouergue, Millau, mars 1990, p80

couverture de lamelles d'or, tout un processus bien étudié et qui devait aboutir au même résultat sur les fidèles partagés entre la crainte et l'admiration. C'est donc un sentiment scrutateur d'exaltation et de respect que je désire provoquer chez le regardeur. Une aura intense livrée sans détour, provocante et apaisante à la fois.

LA TOISON D'OR ET L'OBSTINATION

L'or devient synonyme de conflits et de difficultés lorsque l'homme veut en savourer la jouissance mais aussi s'identifie à une quête inlassable pour s'accaparer du métal précieux. C'est dans le mythe de la Toison d'or qu'on peut observer cette affirmation. Au prix de combien de luttes, de difficultés, de traquenards désamorçés, JASON est-il arrivé à ramener la peau sublime et ainsi recouvrir son royaume de prospérité. Peut-on penser que la symbolique qui s'inscrit dans mon travail provoquera dans l'imagerie des spectateurs une réaction de considération, eu égard aux aventures du Thessalien célèbre ? Et parallèlement, chaque dorure serait-elle porteuse de la symbolique de l'effort obstinément renouvelée ?

La quête obstinée vers un travail parfait et jamais atteint pourrait donc produire un effet similaire. Cette noria de persévérances, liées bout à bout, dans le but d'atteindre la douce quiétude de l'idéal absolu, conserve, en tant que mythe, l'illustration d'une grandiose aventure, chère au public, et susceptible de délivrer des messages d'admiration.

5C - OR, LUMIERE MINERALE

En toute hypothèse, le rayonnement de l'or a une fonction de miroir. Visuellement, lorsqu'on l'approche d'une masse de couleurs différentes, il en prend les reflets et réverbère la nuance en modifiant ses tons. De la même façon qu'il accomplit la réverbération de la lumière, il a le pouvoir de renvoyer au spectateur ses propres intentions. Je m'en réfère pour cela à l'élaboration des icônes, où, entre autres, toutes les matières employées, placées et choisies, pour leurs qualités réfléchissantes, doivent provenir du monde minéral et participer à la transfiguration du cosmos. Ainsi, l'icône met en gros plan l'effet miroir des cristaux utilisés pour la confection de la peinture et pour le système de réflecteur qu'est l'adjonction d'une feuille métallique. Je peux ainsi espérer que le spectateur ne regardera plus l'œuvre mais plutôt que l'œuvre le regardera.

Les iconographes ont maîtrisé parfaitement ce retour de la lumière vers le spectateur. Ils en font matière à mysticisme, prière, transcendance et imposent les icônes en tant que présence spirituelle. C'est de cette mécanique bien rodée, utilisée par de nombreuses religions et cultes, où Dieu, or, lumière, sont intimement mêlés, à la suite de laquelle le spectateur se trouve transcendé par le renvoi de son image, c'est de cette mécanique dont je ferai usage. "L'homme est fait à l'image de Dieu" dit la Bible, et d'une certaine manière, en voyant son reflet dans l'icône, l'homme pense qu'il est en présence de Dieu puisqu'il est en présence de lui-même. Et s'il s'avère qu'à ce moment là, l'homme répond à deux émotions, bouleversement intérieur d'être en présence de Dieu et fatuité intrinsèque d'être à son image, Il est intéressant pour un artiste de pouvoir se servir de ces penchants, ô combien humains, qui sont ceux de comprendre ou d'entendre Dieu par la réception de son propre reflet. Et il est habile psychologiquement de faire supposer à un être en désarroi ou en quête d'espoir, que celui qu'il perçoit au travers du reflet de l'or peut le comprendre et lui ressembler.

Ainsi, les méthodes iconographiques viennent apporter une pierre à mon édifice, car je n'oublie pas que cette "Doration" est sensée être un autel dédié à la communication pour le culte de la société de consommation.

5D - LA PORTE A DEUX SEUILS

Il est incontestable qu'en modifiant la fonction d'un objet anodin voir quelconque ou jetable, je m'attaque à l'épineux problème de l'objet décoratif dans l'art contemporain et à toutes les critiques péjoratives qui pèsent sur l'objet d'art. Je peux imaginer mon travail comme le franchissement d'une porte symbolique, une porte qui aurait deux seuils, deux étapes : la mutation de l'objet en objet d'art, auquel fera suite sa transformation en œuvre d'art.

Le premier seuil de la porte imaginaire a été manifestement franchie lorsque l'objet délaissé que j'ai recueilli a reçu les soins des techniques des métiers dit "d'Art" tels qu'ils ont été définis au cours du 18^e siècle (orfèvrerie, tapisserie, faïencerie, ébénisterie...).

L'étape a été d'importance car elle m'a permis d'argumenter, par l'intermédiaire de son négatif, la problématique de l'objet dans l'art contemporain. Par cette ouverture, je me suis engouffrée dans une sorte d'antithèse qui serait dans la réalité, matérialisée par mon travail où j'illustre que l'objet d'art peu participer à l'agencement d'un ensemble émouvant et interpellant dans la notion d'art contemporain. Démonstration totalement

anachronique au regard de la majorité des œuvres actuelles. Et si l'on veut donc bien croire Élisabeth LEBOVICI affirmant que "*l'objet d'art est une expression évaluative, où se définit une prétention artistique. Dans tous les sens du terme, à la fois de visée et d'ambition, mais aussi de présomption et de vanité*"¹²⁴, le domaine dans lequel j'entre n'est pas considéré par certain avec beaucoup de clémence, et même, est jugé assez sévèrement pour ses aspirations pseudo-artistiques. C'est à l'éternel conflit entre la maîtrise d'un savoir-faire et la maîtrise d'une réflexion, auquel je m'attaque. N'en doutons pas, c'est parce que je me sens faire partie des ces deux mondes que je désire les réunir sur un même lieu.

a LES DEUX MONDES

La notion d'objet d'art est venue se glisser au 18^e entre l'objet utile et l'œuvre d'art. Essentiellement objet décoratif, il est à la croisée de la fabrication artisanale et de la lecture artistique. Il lie le mécanisme à l'humanisme. Il y a autant de différences entre une œuvre originale du Musée du Louvre et sa copie, artisanalement parfaite, vendue dans la boutique du Musée, qu'entre le "tête-à-tête" en vermeil incrusté de diamant qui est exposé au Musée de Topkapi et deux tasses en Pyrex vendues dans les supermarchés ou encore entre un tapis d'Orient fait à la main et une carpeppe fabriquée en Orient et achetée dans une grande surface.

D'un côté donc, le monde de l'objet, le monde du réel, et si l'on veut croire François DAGOGNET, le monde de la "*consummabilité*"¹²⁵ et de son esthétique, où le règne de l'utile, du jetable, du rebut gère un pays où le machinisme est roi. C'est le monde que visent les industriels, le monde de la fabrication et de la vente en grande quantité, le monde du rationnel et des grands profits. Sans donc forcément en faire le procès, c'est tout de même le monde où les notions de profusion, débordement, et gâchis ont supplanté, dans notre société occidentale, et avec les années, les notions de nécessité et d'indispensabilité.

De l'autre, le monde de l'objet d'art, le monde du décor, de la satisfaction visuelle et du maniérisme, le monde du fastueux et de l'esthétisant, le monde de l'ambition artistique, où l'artisan, le technicien, le manuel, ont perdu progressivement leur place au profit des concepteurs qui sont les seuls à en retirer la gloire. Et si l'on en vient à parler à ce propos de la délégation de plus

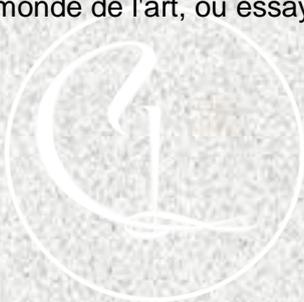
¹²⁴ L'IVRESSE DU REEL, L'OBJET DANS L'ART DU 20^{EME} SIECLE, op. cit., p 34, p.24

¹²⁵ POUR L'ART D'AUJOURD'HUI, DE L'OBJET D'ART A L'ART DE L'OBJET, François DAGOGNET, Ed. Dis voir, Paris sept 1992, p.6

en plus fréquente de l'artiste sur le technicien ou l'artisan, il est vrai que cela me dérange quand ceux-ci ne participent pas eux-même à la fabrication de leurs œuvres. Nul doute qu'un CESAR pour certaines de ses compositions ou un SOULAGES pour les vitraux de l'Abbaye de Conques n'ont fait que superviser la fabrication de leurs œuvres, laissant cette étape à d'autres, étape pourtant tellement importante pour la crédibilité de l'œuvre. Peut-être soupçonne-t-on qu'il manque cette espèce de "malfaçon", d'imperfection humaine, qui participe indirectement mais indéniablement à l'émotion artistique. Toutefois, pour être vraiment équitable, n'omettons pas non plus, que la froideur et l'impersonnalité sont d'autres façons de s'exprimer et qu'elles participent également à l'émotion dans certains cas. Mais ceci restant une parenthèse qui nous éloigne de l'objet d'art et qui nous distrait un moment de notre but.

5E - CONCLUSION DU CHAPITRE

A la fin de cette phase qui m'a fait voyager d'étape en étape sur les traces d'un parcours partant de l'objet délaissé pour arriver à l'objet d'art, j'ai l'intime conviction que chaque liasse de journaux présentée séparément n'ont qu'un effet décoratif. De nuance flatteuse, de forme esthétisante, de travail artisanal, faisant appel aux sentiments de surprise et de plaisir visuel, je reste persuadée que mon travail ne fait pas encore référence à l'art tel que l'entendent les théoriciens contemporains. De l'objet devenu inutilisable parce que détourné de sa fonction, j'en ai fait un objet qui pourrait être vendu avec succès sur les marchés d'artisans d'art mais sans plus. Le premier seuil de cette porte imaginaire a été sauté et je devrais passer le second avec succès, seuil éminemment important pour quitter le monde du décoratif et rentrer dans le monde de l'art, ou essayer tout au moins.





Chapitre 6. LE SOCLE

- 6A - Culte et société
- 6B - L'information marchandise
- 6C - Conclusion du chapitre



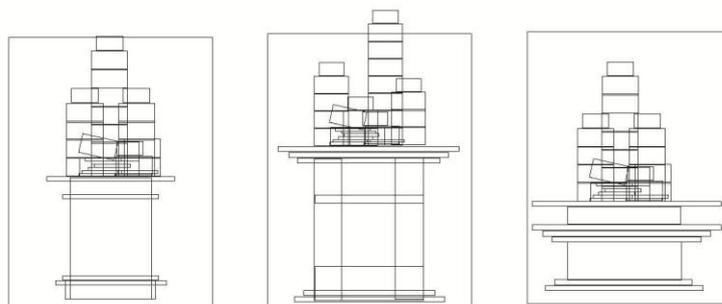
Mes colis ficelés s'entassent dans un angle de l'atelier au fur et à mesure de leur achèvement. Drôles de monticules, maladroitement disposés dans un abandon précaire, curieux agencement surréaliste par sa bizarrerie spontanée. Pièce après pièce, travaillées toutes individuellement, j'ai su préserver à chacune leur caractère d'indépendance. C'est toutefois un plaisir de penser que le travail ne s'achève pas dans cette disposition grossière. Il est encore tout un discours que je me dois de partager. Quel est donc l'obstacle ? Il est celui de faire voyager le spectateur dans le monde prodigieux de l'art et l'entraîner dans le saut enjambant le deuxième seuil de cette grande porte que j'ai conçue dans mon utopie.

Parce que je considère que les médias sont une force incontournable et effrayante, tels des dieux que l'on viendrait implorer, je désire enchâsser les liasses de journaux pour faire ressortir la toute puissance de leur pouvoir.

De même, parce que la façon de mettre en valeur un objet de culte résulte d'un processus social, après avoir fait le tour de toutes les façons visuelles de les honorer, j'entamerai une introspection sur les raisons de mon choix de présentation de cette "Doration". Les liens et langages qui réunissent le peuple à ses convictions ne me feront pas négliger la question des manipulations pour le véritable pouvoir et la différence qu'il existe entre les obéissants et les dirigeants.

Pour l'heure, seule la disposition visuelle et subjective du support fera l'objet d'une analyse. Du simple piédestal, à l'oratoire en passant par l'autel et son retable, il s'agit d'exposer ostentatoirement un amas d'or à la curiosité du passant.

Sans conteste, j'admets un grand intérêt à utiliser le fait social de la religion pour parfaire mon discours. Les cultes, en général, restent une instance primordiale et dirigiste dans un très grand nombre de sociétés humaines. Faire appel à la symbolique du religieux et à tous les rites et toutes les raisons démonstratives qui l'entourent me lient à la société et à ses principes organisateurs. Le support choisi, pour et dans cette forme spirituelle, relève des recettes de la communication et des croyances, et en faisant appel à une forme religieuse, mon travail devient porteur de signes de culte qui sont des signes universels.



44 -
Esquisses sur logiciel

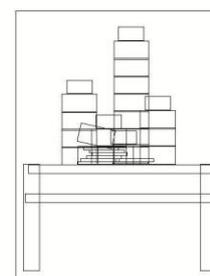
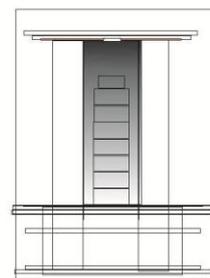
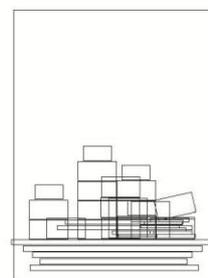


Planche 24
esquisses

Toutefois, autant "La Doration" introduit à une méditation sur les relations entre le *culte et la société*, autant, la richesse des liasses de journaux tend à engager une réflexion entre "l'information-marchandise"¹²⁶ de la formulation même employée par Pierre BOURDIEU, délivrée dans une "optique sensationnaliste et rentabiliste" et la solennité de sa présentation.

6A - CULTE ET SOCIETE

a LA FORME MATERIELLE

Les premiers croquis, couchés à la hâte, ne tenaient volontairement pas compte des difficultés techniques de fabrication qui y étaient inévitablement attachées, mais laissaient libre cours à mon imagination passionnée. Je laissais donc volontairement de côté le problème technique, et me concentrais sur une approche harmonieuse, voire esthétique de la mise en présentation des objets dorés.

J'étais très consciente qu'il fallait passer par l'étape de la multiplication d'esquisses et du foisonnement d'idées pour aboutir au fil de la réflexion à l'épure d'un socle, à la simplification du concept, à l'abstraction du modèle. Ce procédé me permettait de commettre, sans conséquences et impunément, toutes les erreurs et maladresses avant de trouver la substantielle moelle de l'épreuve et de tendre à l'idéal (fig.44).

Croquis au crayon dans un premier temps, puis rapidement, maquette sur logiciel de dessin, mes projets évoluaient vers des méthodes plus contemporaines et je quittais les techniques traditionnelles pour me jeter dans les bras du virtuel. Ces formes géométriques que l'on crée et copie à volonté, permettent une grande souplesse dans les capacités à inventer et à imaginer et la profusion de schémas, tous aussi intuitifs les uns que les autres, en était tout à fait la démonstration.

Était-ce le raisonnement de BACHELARD sur l'imagination¹²⁷ ou la magie poétique de l'inspiration ? Mais j'eus envie de comparer l'écran de mon ordinateur à une surface liquide. Comme des poissons argentés dans ce grand lac d'images, je ferais à la ligne, les allégories instables qui venaient s'échouer dans la nasse virtuelle de l'écran, je réalisais, c'est-à-dire je donnais une réalité à une flopée d'idées, l'une découlant de l'autre et tout aussi nécessaires les unes aux autres.

¹²⁶ LA SOCIOLOGIE DE BOURDIEU, TEXTES CHOISIS ET COMMENTES, Alain ACCARDO, Philippe CORCUFF, 2^{ème} édition revue et augmentée, Ed. Le Mascaret, Bordeaux, 1986, p.33, Avant propos, science et information

¹²⁷ L'AIR ET LES SONGES, op. cit., p 20

Support de type Piédestal
"La Doration I", 2000



Planche 26
Réf : PM26ped0



Leur matérialisation confortait et renforçait mes opinions. Je me tenais à la barre d'un navire. Je ne maîtrisais pas les prises, mais je dirigeais et contrôlais l'embarcation. Et mes directives mentales s'imposaient alors en trois sujets dominants, sujets liant les présentations ostensoirs des divinités de culte et une modernité à laquelle je n'échappais pas : le piédestal, l'oratoire, l'autel, avec ou sans retable, aiguisaient ponctuellement mon esprit et mentalement, j'en étudiais les avantages et leurs symboliques respectives.

1. *Le piédestal*

Pompeux, emprunt de faste, de piété et d'orgueil, le piédestal sert à élever l'objet et à le mettre en valeur. C'est le support attitré pour sacraliser les statues de culte. Le choix de ce support avait déjà fait l'objet de la première "Doration". Discret mais très efficace dans sa démonstration, il avait joué le rôle de metteur en scène dans une représentation sur les mythes contemporains (fig.45). N'était-il pas plein d'ironie de confronter avec témérité les poubelles et l'or, la richesse et les déchets. Et y adjoindre un sentiment de ferveur religieuse en présentant cérémonieusement l'objet sur un piédestal n'était pas moins séditieux. Ainsi, par l'intermédiaire de l'humour et de la provocation, je me découvrais alors des intentions frondeuses, m'insurgeant contre le mal social de mon époque. Chaque pièce du support avait une fonction cohérente, le tout servant au "paraître" : le dé surélève pour présenter en hauteur et donner l'importance à l'objet, la base ancre dans le sol la composition et enseigne puissance et paternité, la corniche, en position de mains s'ouvrant dans une attitude de prière et d'offrande, complète et conclut la disposition de l'ensemble. L'image est puissante, mais puisque je l'avais déjà utilisée, il était indispensable, pour éviter la répétition, d'évoluer vers des présentations différentes, mais similaires en quelque sorte, car introduisant un message mystique et solennel.

2. *L'oratoire*

La sujétion de l'oratoire suscitait dans ma réflexion une nouvelle base d'inspiration. Petite chapelle de prière, où l'objet de culte est enchâssé, protégé, et même pour certaines présentations, en partie dissimulé afin de conserver l'effet de secret et de mystère (soustraction partielle au regard de l'impur), m'aiguillonnait vers une créativité prolifique de différents dessins. Car, si le piédestal valorise et glorifie, l'oratoire pour sa part, détermine un lieu de prière. Il sanctifie l'espace environnant d'un cercle magique et demeure

Planche 25
Réf : PM26ped0

Fig. 45

propice à la célébration de "mystères". Quelle plus flagrante mystification que de proposer de modestes papiers à la dévotion générale ?

▲ La parole est d'or

Au terme, la forme de l'oratoire, si elle était sélectionnée, serait tout autant lieu et mise en valeur de paroles et d'invocations, le "verbe" (parole), dont le symbole à cet endroit, serait les journaux. Ainsi s'échafauderait une boucle réunissant lumière, parole et dans laquelle l'or inlassablement jouerait le rôle de médiateur. La présentation sous forme d'oratoire prendrait alors toute sa logique et son énergie.

Michel QUENOT¹²⁸ ne dit-il pas, dans son étude sur l'icône, après une démonstration audacieuse de rapprochement entre le mot Hébreu "aour", latin "aurum" (or, lumière minérale) et "le mot latin "oratio", parole, qui réfère au mot français "or"¹²⁹, que "l'or symbolise parole et lumière" ? Ainsi donc pourrait être constaté que la parole est liée à l'or tout autant qu'à la lumière comme j'avais pu le constater précédemment.

Un oratoire, lieu de prières et de "paroles", serait donc associé à l'or, vision de "lumière". Je n'irai pas jusqu'à dire que le "Logos" pourrait être assimilé à l'image, mais dans un tel propos, il est intéressant de constater que chacun des trois éléments, *or, parole, lumière*, représentent une projection de l'image divine. En réunissant ces trois valeurs dans un oratoire, l'idée serait d'ouvrir l'univers des croyances et de la mimesis rituelle. Un cycle à trois pôles vertigineusement liés, et dont le rassemblement sur un même croquis donnait déjà en le concevant, le ton du discours.

3. *L'autel*

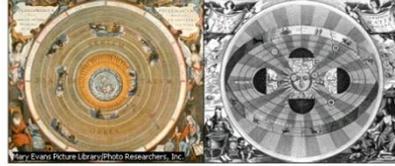
Que de signes, que de mots, que d'incertitudes, que de hasards. L'errance du choix, les visions compliquées, les métaphores désorganisées devront se taire pour faire place à l'unique. J'imagine ce socle, table sublime, pôle de convergences de tous les regards, concrétisant le symbole suprême des cultes occidentaux. Sa sobriété rendue nécessaire par une recherche d'efficacité n'aurait d'égal que ses dimensions que je désire et que je dessine majestueuses et équilibrées. Table d'échange, de mutation, de transmission, de transformation, elle coïncide avec l'esprit et les formes d'un autel de culte.

¹²⁸ L'ICONE, FENETRE SUR L'ABSOLUE, Michel QUENOT, Ed. du Cerf, Coll. Fides, Bref, 1987, p 151

¹²⁹ LES MEDIAS REFLETENT-ILS LA REALITE DU MONDE, Ryszard KAPUSCINSKI, L'Empire des médias, Manière de voir 63, Le Monde diplomatique, Bimestriel mai-juin 2002, p 50

La gravure de gauche représente le système géocentrique de Ptolémée, celle de droite illustre le système héliocentrique de Copernic.
Mary Evans Picture Library/Photo Researchers, Inc.

« Systèmes de Ptolémée et de Copernic »,
Encyclopédie Microsoft® Encarta® 2000.
© 1993-1999 Microsoft Corporation. Tous droits réservés.



Dans la mémoire collective, l'autel est un symbole supérieur qui correspondrait à mon attente, par sa simplicité de forme fréquemment constatée et inversement, par la force spirituelle dont il est l'émissaire.

L'autel est tout d'abord et en premier lieu la table de sacrifice vers laquelle convergent tous les gestes liturgiques. Sans doute, par cette fonction, ce lieu initie au respect. Toutefois, et d'une façon plus symbolique, l'autel représente l'instant et le lieu où se réalise une opération sacrée, et cela depuis le christianisme qui a abandonné le rituel matériel d'abattage sacrificiel. Ainsi, grâce à cette religion, la table d'autel est devenue le lieu de transfert de l'état de matière ordinaire à l'état sacré. Le vin et le pain deviennent sang et corps du Christ. L'acte de transformation est devenu symbolique avec l'évolution naturelle de la civilisation.

Planche 26

Réf : PM27cosmo0

Fig. 46

Fig. 47

En réalité, l'autel est le centre de toute une cosmogonie (fig.46-fig.47) et comme le dit Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, " Il reproduit en miniature l'ensemble du temple et de l'Univers"¹³⁰. L'intérêt de la symbolique de ce lieu sacré et sacralisant à la fois, mini centre de l'Univers, n'est pas à démontrer et entre dans le cadre de mon raisonnement.

Dans la mesure où l'esprit de la forme "Autel" tendrait à solenniser le lieu et le moment, on voit sans détour que son utilisation me servirait à bâtir une aura capable de mettre en valeur l'objet de toutes mes attentions, le point intense vers lequel je tends, la sacralisation du phénomène média dans la grand-messe de l'économie. Alors, tout en ponçant les éléments du socle, précédemment débités et montés par un ébéniste de talent, ma main passe et repasse sur le bois qui se réchauffe sous cette action. Je tourne et je retourne chaque pièce. Les fibres du chêne creusées, blanchies, arasées rehaussent les surfaces ligneuses des aplats, et sous l'action du vernis réapparaît le blond du bois tendrement assagi par la volonté de l'esprit, mon esprit, ma volonté. Cet esprit qui a fait que j'ai voulu créer. Mais créer est-il resté un acte gratuit?

L'enrichissement de ma réflexion va être encouragé, à la faveur de la comparaison de "l'information marchandise", qui fait le sujet de mon travail et sa mise en présentation. À cet instant, le socle et toute son ambition, prédispose à cette analyse et m'entraîne dans les considérations que j'ai évoquées précédemment

¹³⁰ Dictionnaire des Symboles, Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, Rd. Robert Laffont/Jupiter, Coll. Bouquins, mazi 1999, p 87 Autel

6B - L'INFORMATION MARCHANDISE

La surabondance des informations, le conditionnement socioculturel, le mépris que nous subissons de la part des classes administrantes, sont autant d'incidents agressifs qui légitiment un débat sur le journalisme et en général les médias. Cependant, si je m'en prends à ceux-ci, je n'en suis pas moins reconnaissante à nombre de leurs actions et de leurs écrits. Sans eux, l'obscurantisme régnerait encore sur nos pays. Certes, je m'insurge contre l'exagération, la vénalité, l'abus de ces corporations devenues dépendantes des marchés de l'information, d'autant qu'elles sont protégées par une certaine classe sociale qui prodigue aux populations "une bonne pensée à consommer"¹³¹. Mais par ma réflexion même, par cette agitation que je constate autour de ce sujet, je démontre toute l'importance que j'y attache me mettant à l'abri de l'indifférence qui serait une suprême insulte. Et comme le mentionne Pierre BOURDIEU "La fureur, l'indignation et la révolte sont des marques d'intérêt"¹³². Ainsi, je m'interroge : Les médias, couramment tenus comme les garants des libertés démocratiques, sont-ils à la hauteur des espoirs et de la confiance que l'on place en eux ? La société de consommation ne détourne-t-elle pas le rôle essentiel de l'information en l'aliénant ? La démocratie n'est-elle pas en danger chaque fois qu'elle est captive de ses propres richesses ?

a LA LEGITIMITE DE LA VERITE

Toute information me paraît trompeuse et digne d'être acceptée avec beaucoup de circonspection. Les bases de la confiance ont été ébranlées. Cet aspect négatif d'une contemporanéité que nous subissons ne doit pas dissimuler l'autre facette de l'analyse. L'explosion de la mauvaise humeur que je constate aura un effet bénéfique et la réceptivité inconsciente de mon esprit aboutira à une œuvre qui contiendra forcément toutes ces anxiétés. Mais n'est-il pas enviable que cette exaspération soit motif à création ?

Mes préoccupations se retrouvent analysées dans les études de plusieurs ouvrages mettant en scène les protagonistes des intrigues et des procédés d'influences qui obscurcissent la profession des journalistes. L'impression de manipulation intellectuelle, pour le public ou à l'intérieur même de la profession, impression de perte de jugement, sensation de matraquage ou sournoiseries désinformatrices, est tout à fait d'actualité et

¹³¹ COLLECTIF *ART SOCIOLOGIQUE*, op. cit, p 10, p 20, II Textes Théoriques, Théorie de l'art sociologique par Hervé Fischer (Juin 1975)

¹³² *CHOSSES DITES*, Pierre BOURDIEU, Les Éditions de Minuit, Coll. Le sens commun, Paris, 1987, p 107

semble être partagée par de nombreuses personnes. Ainsi s'inquiète Ryszard KAPUSCINSKI dans un article du bimestriel *MANIERE DE VOIR* qu'il a intitulé "*LES MEDIAS REFLETENT-ILS LA REALITE DU MONDE ?*"¹³³

Parallèlement, comment s'étonner des critiques acerbes de Serge HALIMI qui décortique le processus de l'élite journalistique et politico-financière en France dans son livre "*LES NOUVEAUX CHIENS DE GARDE*". Cette masse de décideurs de l'information, s'entretient elle-même, prodiguant une "pensée unique" pour son plus grand profit, et dans laquelle elle trouve nécessairement sa propre énergie, sa propre régénération, comme ce dernier le raconte lorsqu'il parle d'"idées uniformes et déchiffreurs identiques" baignant dans un "univers de connivences"¹³⁴. Le cercle restreint de ces "aboyeurs" est sensé détenir la vérité mais débite en toute impunité des nouvelles uniformes au service de l'argent et du rapport commercial. Il chapote d'une façon visqueuse et intrigante une information où décideurs et régisseurs ne tiennent plus la place d'équipiers mais, plus intéressés, d'entraîneurs. Ces instigateurs, manœuvrant sur plusieurs tableaux, déclenchent simultanément des campagnes politiques, financières et publicitaires dont nous sommes tous témoins et dont Serge HALIMI fait démonstration de quelques exemples précis¹³⁵. Dans ce cas, comment pourrait-on espérer profiter d'une information fidèle, rigoureuse et scrupuleuse nous laissant le libre arbitre de nos choix ? Et ces journalistes et informateurs n'ont-ils pas perdu au cours de ces compromissions la légitimité de la vérité ? Ryszard KAPUSCINSKI en doute¹³⁶ quand le prix d'une information dépend de la demande. Est-ce alors l'événement qui fait l'information ou l'information qui crée l'événement ? Et d'autres questions se posent à mon esprit rebelles, plus cruciales les unes que les autres : que savons-nous donc de la réalité ? Et puisque nous ne savons que ce que l'on veut bien nous faire croire, quel réel visage, nous, peuple qui nous disons civilisé et pacifiste, offrons-nous au reste du monde ? Par ces manipulations, ces non-dits ou ces trop-dits, nous reste-t-il le droit à la connaissance si cher à nos yeux depuis le Siècle des lumières et qui est en train de perdre sa légitimité par la tentacularisation de l'affairisme commercial ? Cette activité de lien, ou de liant tel un médium en

¹³³ *LES MEDIAS REFLETENT-ILS LA REALITE DU MONDE ?*, op. cit., p 77, p 50 "Ou est-elle l'époque héroïque où le journalisme était considéré comme une profession réservée aux meilleurs, une vocation élevée, noble, à laquelle l'intéressé se consacrait pleinement pour la vie."

¹³⁴ *LES NOUVEAUX CHIENS DE GARDE*, Serge HALIMI, Ed. Liber-Raison d'agir, Paris, nov. 1997, p 75

¹³⁵ *LES NOUVEAUX CHIENS DE GARDE*, Ibid. p 80, p 66 "Si la privatisation de France Télécom a suscité autant d'impatience dans certains journaux, est-ce aussi qu'elle devait être précédée d'une campagne publicitaire appelant à l'achat de titres, campagne qui a rapporté 200 millions de francs aux divers supports de presse ?"

¹³⁶ *LES MEDIAS REFLETENT-ILS LA REALITE DU MONDE ?*, op. cit., p 77, p 52, " l'information a cessé d'être soumise aux critères traditionnels de la vérification, de l'authenticité ou de l'erreur."

peinture que sont la presse ou tout organe informateur, ne répond plus à la grande fonction qui lui était allouée. L'orgueil et la vénalité en sont l'origine. Les médias ont perdu leur crédibilité et ont appris l'allégeance.

6C - CONCLUSION DU CHAPITRE

La médiatisation exacerbée et souvent indécente de nos événements, même les plus horribles, et la course infernale à la domination par voie de presse pausent le problème épineux de la liberté et du respect du libre arbitre. L'indignation que j'en ressens n'a d'égal que la dérision qui se dégagera de mon travail. Le choix le plus prétentieux, le plus sacralisant de mon support sera donc souhaitable et l'origine de mes appréhensions a été développée et reste l'essence même du sujet. Chaque société mérite les dieux qu'elle se choisit. En sacralisant les médias, j'ai certainement reconnu l'un de ceux que nous adorons.





Chapitre 7. **CONCLUSION GENERALE**



Mon ambition, loin de faire participer le spectateur à mes raisons sociologiques qui pourtant pourraient paraître légitimes, est d'entraîner celui-ci dans mon monde d'irrationalité, un monde où tout peut arriver, où le cuivre est de l'or, où les immondices sont des objets précieux. De le faire se délecter et le surprendre pendant qu'il découvrira le rendu, la brillance, la patine que prend le métal sur les surfaces lisses ou feuilletées des piles de journaux. De mêler le jeu de l'esprit au jeu de la mystification pour l'enlever vers un monde poétique où les images et les sens se chevauchent et s'interfèrent.

Après avoir analysé les principes de l'art, puis-je dire qu'il a été consulté au cours de l'élaboration de cet ensemble ? Ai-je bien franchi les différentes difficultés et suis-je parvenue à rendre artistique des ballots de papiers ?

Comme je pense, et comme le dit si justement HEGEL, "L'art est la rencontre de deux choses, le sens et l'esprit ; la pensée conciliatrice est la dialectique". Le principe générateur étant les émotions et le raisonnement, dans la continuité de ma réflexion, les tensions de la création ont stimulé mon travail. J'ai abouti à un agencement qui tient tout autant compte de ce que je suis, et de ce qui m'entoure, de mon travail et de mon raisonnement.

Si l'esthétique traditionnelle est mise à mal dans l'art contemporain, si la critique ou le receveur de l'œuvre, déstabilisé par les provocations, les recherches, les intuitions des artistes, réagit avec résistance, si l'art change de définition, et perturbe toutes les théories, il n'en reste pas moins que l'esprit artistique se renouvelle toujours et avance vers un "demain" prometteur. Les supports peuvent changer, les sujets d'intérêts peuvent évoluer, les modes d'interprétation peuvent innover, l'exigence de visibilité accouplée au langage restera identique. Comment l'art pourrait-il mourir alors qu'il frappe à notre porte tous les jours même si nous le recevons sans y porter attention ? Car s'il est souvent occulté ou déformé par une recherche de rentabilité ou exposé dans des lieux ou des supports ingrats, il n'en est pas moins vrai qu'il explose sous les formes les plus inattendue. Je pense en particulier aux graffitis, véritable art des rues. D'où vient alors le défaitisme des critiques pensant que l'art arrive à sa fin ? On peut se demander si le théoricien, dans son travail ardu d'analyse et à force de s'identifier à l'artiste, ne confondrait-il pas l'acte artistique d'avec la théorie de l'art ou de l'esthétique en assimilant l'art à sa théorie ? Deux éléments tout à fait différents pourtant et qui doivent s'étudier séparément et qui font l'objet d'une étude de la part de Dominique CHÂTEAU dans "*LA QUESTION DE LA QUESTION DE L'ART*"¹³⁷. Sans reprendre son analyse,

¹³⁷ *LA QUESTION DE LA QUESTION DE L'ART*, op. cit. p 46

je peux toutefois envisager d'entamer une étude qui clôturera mon texte, répondant d'une certaine façon à la question de la pérennité de l'art.

▲ L'acte artistique est-il mort ?

Aucun doute, l'art semble aussi vivace que l'être humain. Le langage mystérieux et symbolique des hommes de la préhistoire, tracé sur les flancs des excavations profondes, là où vacillent les ombres fugitives, par des mains inspirées de frayeurs ou d'allégresse, chantent leurs éternels messages. Respect ou admiration, devant ces signes, l'homme contemporain comprend et fait silence pour peu qu'il laisse vivre sa sensibilité

De nos jours, si je consens à ouvrir mes sens à la terrifiante ardeur des traits de certains peintres, à l'équilibre géométrique et froid de certaines installations ou au conglomérat anarchique de certains volumes, le langage est le même et le murmure de l'art est présent. La sincérité et la spontanéité sont de mises avant toute réflexion et compréhension. L'artiste se livre par l'intermédiaire de l'œuvre qui devient support de sa pensée. Il se dépouille, il s'affiche, il nous parle de désespoir ou de joie. Rien n'est plus indécentement intime qu'une œuvre d'art. Pensons aux œuvres de BACON où la torture de son esprit transparait comme une lente agonie, pensons à CEZANNE et son rituel intérieur en touches larges et appliquées, pensons à VAN GOGH qui met toute son énergie destructrice dans ses coups de peinture épaisse et tourmentée.

Devant le prodige de l'œuvre, l'esprit du regardeur respire enfin, s'évade, libéré des contingences, des règles et des lois. Partons avec lui et imaginons par une rêverie certainement stupide car irrévérencieuse, mais possible, puisque nous sommes dans le monde de l'irrationnel. Admettons qu'une église est autre chose que la maison de Dieu, admettons qu'elle est la maison de l'art. Car, quel lieu plus que celui-là n'est investi par autant d'œuvres d'artistes. Le jeu devient intéressant car ce n'est plus des saints que l'on vénère mais les artistes qui sont cachés sous les plis de leurs œuvres, sous les arches des voûtes, sous les courbes des retables. Dans ce rêve absurde car impie, chaque élément de ce merveilleux centre artistique parle et chuchote les passions, les techniques, les émotions, de tous ceux qui ont contribué à cette grande œuvre. Alors le murmure de l'art transcende le passant au point de lui faire croire à une présence divine. Mais cet aparté, quoique très baigné de l'essence de l'art, m'éloigne de la question que j'ai posée et à laquelle je tente de répondre, à moins que la réponse soit dans l'aparté même. Le fait est de constater que l'art se trouve dans les lieux où on

ne le voit plus car la société nous l'occulte alors qu'elle est à l'origine même de l'expression artistique par le besoin de transgression qu'elle encourage. Nul doute que l'art est une création humaine et son apparition correspond à l'arrivée de l'homme. Je sens confusément que lorsque l'homme progresse, l'art le fait aussi. Il évolue au rythme des contraintes sociales, des progrès techniques et des supports qui se présentent à lui. Inversement, on peut envisager que sa mort viendra avec la mort de l'homme et de la civilisation.

✧ Les théories de l'art peuvent-elles devenir caduque avec le temps ?

La théorie, par le fait même, est une création humaine et pour cela soumise à l'erreur et à l'évolution donc au temps.

L'art "est", et demeure avant toute théorie. Il semble donc que l'artiste détient un avantage sur le théoricien, car ce dernier est obligé de prendre en compte les nouvelles propositions artistiques comme un fait acquis. Comme le dit très justement Dominique CHÂTEAU, "Toute proposition d'artiste est d'abord une proposition sur l'art"¹³⁸.

Constatons que durant la Préhistoire, l'art exista bien avant qu'on puisse soupçonner le nom qu'on pouvait y donner. L'homme, ou la femme, courbé sur ses teintes ou sa terre d'ocre, raclant la paroi en signes symboliques était loin de penser que ses traits seraient considérés comme de l'art. Ainsi, non seulement la théorie n'est pas indispensable à l'art, mais de plus, le théoricien ne peut que s'appuyer sur des faits historiques, passés, et antérieurs, même s'il en est venu à imposer ses règles, pensant qu'elles étaient incontournables comme pour l'esthétique traditionnelle à son apogée à la fin du 19^e siècle. Un DUCHAMP malicieux, et tous les grands principes ont été inversés, la compréhension fut bouleversée, les limites de la connaissance furent atteintes. Ainsi est démontré que les théories sont sujettes aux cadres du raisonnement humain au moment du constat. Marquons de plus, que l'analyse théorique est périlleuse et souvent une part, même involontaire, de subjectivité se glisse à l'insu du chercheur dans la trame de son exposé.

Mais l'agencement des mots en définitions et en règles, soumis à l'incertitude de l'erreur et de l'imperfection ne sont que de la sémantique et de la dialectique. "Théorie de théoriciens"¹³⁹ dit très critique Dominique CHÂTEAU. L'ambiguïté est au détour du chemin et rend les analyses faillibles. Cette déficience fut largement démontrée par le fossé qui sépare l'esthétique

¹³⁸ LA QUESTION DE LA QUESTION DE L'ART, op. cit, p 46, p.151

¹³⁹ Ibid. p 85, p.151

traditionnelle et l'esthétique contemporaine. Tandis que le critique ou l'esthéticien est à la merci de ces éventualités, l'activité artistique, de son côté, reste imperturbable et conserve secrète sa logique. Le mobile de l'art échappe et s'auréole de mystères quant à chaque définition intervient une nouvelle interprétation. Faisant fi des méthodes d'expressions ou des supports, l'acte artistique est extraordinairement régulier et se maintient dans une totale indifférence de toutes les esthétiques et de toutes les théories.

Au terme de cette constatation, une question se pose, question d'autant plus insidieuse car elle me place devant mes propres interrogations. LA DORATION III a-t-elle bien répondu à son objectif artistique et doit-elle avoir une suite ?





Chapitre 8. **ANNEXES et TABLES**



BIBLIOGRAPHIE

IMAGES

C

LES TEMPS MODERNES, CHAPLIN Charlie.

« **CHICKEN RUN** », histoire originale de Peter LORD et Nick PARK, scénario Karey KIRKPATRICK, producteur exécutif Jake EBERTS, associé Dreamworks Picture, AARDMAN, Chicken run, Tm et 2000, Dreamworks, LLC, AARMAN, Chicken run et Pathé Images.

L

La Cinquième /Lapsus, **DUCHAMP**, Réunion des musées nationaux, 2001, diffusion du 27 octobre 2001.

« **LES SHADOKS** », Texte et graphisme Jacques ROUXEL, commentaire dit par Claude PIEPLU, Musique Robert COHEN-SOLAL, réalisation Robert RICHER, Décors Françoise CLAUDE, Musique du générique Ted SCOTTO, ed. Polygram video, INA, ORTF 1970/INA 1994

PRESSE

B

« **BONJOUR** », **Petites annonces**, 4 rue Maguelone, 34000 Montpellier, distribué par Delta Diffusion.

K

KAPUSCINSKI Ryszard, **LES MEDIAS REFLETENT-ILS LA REALITE DU MONDE**, "MANIERE DE VOIR", "L'EMPIRE DES MEDIAS", **LE MONDE DIPLOMATIQUE**, mai, Juin 2002.

OEUVRES

A

ANTONI Janine, "**CHOCOLATE GNAW**", 1992, 600 lbs., before biting

- "**LARD GNAW**", 1992, 600 lbs., before biting

ATGET Eugène, **COUR, 8 RUE PAVEE**, vers 1911, photo

- **COUR, 21 RUE MAZARINE**, Paris 6^{ème}, vers 1911, photo

- **PORTE MAILLOT, FORTIFICATIONS**, Paris, 16^{ème}, vers 1913, photo
- **PAVILLONS, RUELLE DES GOBELINS**, Paris 13^{ème}, vers 1922, photo

Auteur Anonyme

- **"VIERGE DE LA PITIE DE RODELLE"**, (Rouergue), donnée à l'église de Rodelle vers 1505, par CUEYSSE, Chanoine d'Albi
- **"VIERGE A LA PITIE"**, Allemagne du sud, début du XVI^{ème} siècle
- **"CHUTE DE FRUITS"**, sculpture dorée à la feuille d'or
- **"LA GRANDE ENNEADE DE KARNAK"**, figurée sur le temple de Khonson, (XXI^e dynastie)
- **"MAJESTE DE SAINTE FOY DE CONQUES"**, Aveyron

B

BRUEGEL Pieter, « **LE PAYS DE COGAGNE** », 1567, (H. 0.52 ; L. 0.78), Munich, Pinacothèque.

C

CHURRIGUERA, de, José B., "**LE MAITRE AUTEL DE SAN ESTEBAN**" à Salamanque, 1693-1696

CHRISTO, "**THE UMBRELLAS (Les parasols)**", 1991, Japon, États Unis.

CHRISTO, "**SURROUNDED ISLAND (Les îles encerclées)**", 1980-1983, Biscayne Bay, Greater Miami, Floride.

CONSTABLE John, « **La Jetée de Brighton** », Huile sur toile (127x183 cm), 1827

CRAGG Tony, "**STACK**", 1980, (Empilement)

- "**BLACK AND WHITE STACK (EMPILEMENT NOIR ET BLANC)**", 1980, installation chez l'artiste, Wuppertal, objets divers, 200 x 300 cm

G

GAULLI Giovanni Battista, "**LE TRIOMPHE DU NOM DE JESUS**", 1674-1679, Rome, église de Jésus

GONZALEZ-TORRES Félix, « **UNTITLED (Ross)** », 1991, bonbons enveloppés dans du cellophane de différentes couleurs, fournis sans limites, taille idéale 175 lbs, dimensions variables. Installé dans la maison de Karen et Andy Stillpass.

GRECO, EL, « **LE CHRIST CHASSANT LES MARCHANDS DU TEMPLE** », huile sur toile (106x130 cm) 1600

I

INGRES Jean-Auguste Dominique, « **ŒDIPE ET LE SPHINX** », huile sur toile (17.8x13.7cm), 1828.

L

LA TOUR Georges de, « **LE TRICHEUR A L'AS DE CARREAU** », huile sur toile, 1.06 x 1.46m, Musée du Louvre, Paris.

LEONARD de VINCI, "**ÉTUDE POUR LA BATAILLE D'ANGHIARI**", Venise Académie.

- "**LA VIERGE AUX ROCHERS**", huile sur toile, 199 x 122 cm, Paris, Musée du Louvre.

- "**BACCHUS**", entre 1695 et 1702, huile sur toile, 177 x 115 cm.

M

MERZ Mario, « *PROLIFERAZIONE DI NOTIZIE E DI PAROLE* », 1970-1976. Installation de paquets de journaux, papier, verre et néon. Dimension variable. Fonds National d'Art Contemporain, Paris.

METSYS Quentin, « *LE BANQUIER ET SA FEMME* », 1514, (H. 0.74 ; L. 0.68). Paris, Musée du Louvre.

MONET Claude, "*LE CHEMIN AU MILIEU DES IRIS ROSES*", vers 1915-1922, huile sur toile, 2000 x 180 cm.

P

POLLOCK Jackson, "*NUMERO 1A*", 1948, huile sur toile, 172,7 x 264,2.

T

TAPIES Antoni, "*PINTURA-BASTIDOR*", 1962. techniques mixtes (châssis), 147x118cm, Fondation TAPIES, Barcelone.

. OUVRAGES

A

ACCARDO Alain, CORCUFF Philippe, LA SOCIOLOGIE DE BOURDIEU, TEXTES CHOISIS ET COMMENTES, 2^{ème} édition revue et augmentée, Ed. Le Mascaret, Bordeaux, 1986.

ARGAN Giulio Carlo, L'AGE BAROQUE, traduit de l'italien par Arnaud TRIPER, Ed d'Art Albert SKIRA, 1989 Genève.

ATGET Eugène, EUGENE ATGET, textes de Françoise Reynaud, Ed Centre national de la Photographie, Ministère de la culture, Paris 1984, collection Photo Poche n° 16.

B

BACHELARD Gaston, LA POETIQUE DE L'ESPACE, Presses universitaires de France, Décembre 1984.

BACHELARD Gaston, L'AIR ET LES SONGES, essai sur l'imagination du mouvement, Librairie José Corti, 1943, n° Ed 787, 15^e réimpression.

BARTHES Roland, LA CHAMBRE CLAIRE, Note sur la photographie, Cahiers du cinéma, Gallimard – Seuil.

BAUDRILLARD Jean, LA SOCIETE DE CONSOMMATION, SES MYTHES, SES STRUCTURES, Préface de J.P. Mayer, Ed Denoël, 1970, collect. Folio essais.

BONARDEL Françoise, PHILOSOPHIE DE L'ALCHIMIE, GRAND ŒUVRE ET MODERNITE, Ed Presses Universitaires de France, 1^e éd. 1993, avril, Col. Questions.

BOURDIEU Pierre, CHOSES DITES, Les Éditions de minuit, Collect. Le sens commun, Paris 1987.

BOURDIEU Pierre . HAACKE Hans, LIBRE - ÉCHANGE, Ed Seuil, collection Les presses du réel, 1^{er} trimestre 1994.

C

CAMPA Laurence, LA POETIQUE DE LA POESIE, Ed SEDES, Col. Campus Lettres, 1998.

CASSAGNES-BROUQUET Sophie, VIERGES NOIRES, REGARD ET FASCINATION, Ed. du Rouergue, Millau, mars 1990.

CAUQUELIN Anne, L'ART CONTEMPORAIN, Ed Presses universitaires de France, collection Que sais-je, juin 1992.

CHALUMEAU Jean Luc, LES THEORIES DE L'ART, Ed Vuibert, collection Thémathèque lettres.

CHÂTEAU Dominique, LA QUESTION DE LA QUESTION DE L'ART, Ed Presses Universitaires de Vincennes, PUV, 1994.

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, DICTIONNAIRE DES SYMBOLES, Ed Robert Laffont/Jupiter, collect. Bouquins, Mai 1999;

CLAIR Jean, CONSIDERATIONS SUR L'ETAT DES BEAUX-ARTS, Ed. Gallimard, nrf essais, Millau 2001.

CLAIR Jean, PARADOXE SUR LE CONSERVATEUR, Ed L'échoppe, 1988, Tusson, troisième tirage mai 1990.

COLIN Jean Pierre . SELORON Françoise, LE ROLE DE L'ART DANS LES TRANSFORMATIONS SOCIALES, Le Mandarin étranglé, Ed Publisud, collection l'avenir de la politique, mai 1994.

CORNEILLE AGRIPA H., *LA MAGIE NATURELLE*, trad. J. Servier, Paris, Berg, 1982.

CRAGG Tony, « *TONY CRAGG* », Ed Musée national d'art moderne, Centre de creation industrielle, Centre georges Pompidou, Paris 1995.

D

DAGOGNET François, *POUR L'ART D'AUJOURD'HUI, DE L'OBJET DE L'ART A L'ART DE L'OBJET*, Ed Dis voir, Paris, sept 1992

DANTO Arthur, "*LA TRANSFIGURATION DU BANAL*", trad. De Claude HARY-SCHAEFFER, Paris, Ed. du Seuil, Coll. Poétique, 1989.

De OLIVEIRA Nicolas . OXLEY Nicola . PETRY Michael . ARCHER Michael, *INSTALLATION, L'ART EN SITUATION*, Paris, Thames and Hudson, 1997.

DUCHAMP Marcel, *DUCHAMP DU SIGNE*, présenté par Michel SANOUILLET, Ed Flammarion, col. Champs n° 614, 1975, 1994 Paris.

E

ENCYCLOPEDIE ENCARTA 2000, Microsoft Corporation 1993-1999 .

EASTMAN HOUSE George, ROCHESTER, NY, *HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIE DE 1839 A NOS JOURS*, Ed. Taschen, 2000.

F

FERRIER Jean Louis, *L'AVENTURE DE L'ART AU 20^E SIECLE* , Ed Hachette, collection Chêne.

FISCHER Hervé . FOREST Fred . THENOT Jean Paul, *COLLECTIF ART SOCIOLOGIQUE*, Théorie . Pratique . Critique.

FRANCASTEL Pierre, *ÉTUDES DE SOCIOLOGIE DE L'ART*, Édition Denoel, 1970, Collection Tel Gallimard.

FRANCLIN Catherine, *LES NOUVEAUX REALISTES*, Paris, Ed Du Regard, 1997.

G

GOLBERG Itzak . MONNIN Françoise, *LA SCULPTURE MODERNE*, Centre Georges Pompidou, Ed Scala, Paris, Ed Scala et Centre Georges Pompidou, 1995.

H

HALIMI Serge, *LES NOUVEAUX CHIENS DE GARDE*, Ed. LIBER-RAISONS D'AGIR, Paris, nov. 1997.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *INTRODUCTION A L'ESTHETIQUE, LE BEAU*, Ed Flammarion, collection Champs, Paris 1979, Esthétique 1^{er} volume, Traduction S. Jankéévitch de l'édition allemande de 1835.

HUXLEY Aldous, *LE MEILLEURS DES MONDES*, Traduit par Jules CASTIER, Ed. PLON, Presses Pocket, 1977.

J

JANUSZCZAK Waldemar, *LES GRANDS PEINTRES ET LEUR TECHNIQUE*, Ed. Bibliothèque de l'image, Paris, 1993.

K

KANT Emmanuel, Critique de la faculté de Juger, Traduction et introduction Alexis Philonenko, Ed Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1993.

P

PERRAULT Gilles, *DORURE ET POLYCHROMIE SUR BOIS, techniques traditionnelles et modernes*, Ed. Faton, Dijon, 1992.

Q

QUENOT Michel, *L'ICONE, FENETRE SUR L'ABSOLUE*, Ed du Cerf, Coll. Fides, Brèf, 1987.

R

REIMSCHNEIDER Burkhard. GROSENICK Uta, *ART, AT THE TURN OF THE MILLENNIUM*, Ed Taschen.

RESTANY Pierre, *AVEC LE NOUVEAU REALISME SUR L'AUTRE FACE DE L'ART*, Ed Jacqueline Chambon, Nîmes, 2000, coll. Critiques d'art.

REUT Tita, *ARMAN, LA TRAVERSEE DES OBJETS*, Ed Hazan / Château de Villeneuve Art moderne et contemporain, juillet 2000.

RICHER Jean, *L'ALCHIMIE DU VERBE DE RIMBAUD OU LES JEUX DE JEAN-ARTHUR*, Ed DIDIER, Coll. Orientations, Paris 1972.

RIOUT Denis, *QU'EST-CE QUE L'ART MODERNE ?*, Collection Folio essais Inédit, n° 371, Octobre 2000.

RUHRBERG . SCHNECKENBURGER . FRICKE . HONNEF, *L'ART DU 20^E SIECLE*, volume II, Sculpture, Nouveaux médias, Photographie, Ed TASCHEN, 1998.

S

SEDILLOT René, *HISTOIRE DE L'OR*, Les grandes études historiques, Ed Fayard, Paris 1971.

T

TOSSATO Guy, *L'IVRESSE DU REEL, L'OBJET DANS L'ART DU 20^E SIECLE*, Ed. Carré d'Art, Musée d'art contemporain, Nîmes, 7mai-29 Aout 1993.

THOVERON Gabriel, *HISTOIRE DES MEDIAS*, Ed Seuil, collection Mémo n°66, juin 1997.

TOURAINÉ Alain, *CRITIQUE DE LA MODERNITE*, Ed Fayard, collection Livre de poche, Biblio Essais, Paris 1992.

W

WATTIN Jean-Félix, *L'ART DU PEINTRE DOREUR, VERNISSEUR*, Ed. Chez Léonce Laget, Paris, 1976, Réimpression fac-similé de l'édition publiée à Liège chez D. de Boubers en 1778

INDEX des NOMS et des NOTIONS

Abbott Bérénice, 30

Action Painting

. TERME UTILISÉ PAR LE CRITIQUE ROSENBERG POUR DESIGNER LA TECHNIQUE EMPLOYÉE PAR POLLOCK QUI FAIT APPEL À L'AUTOMATISME PSYCHIQUE ET QUI REGROUPE LE "ALL OVER" (TRAIT DE PEINTURE RECOUVRANT LA TOILE SANS CONSTRUCTION CENTRÉE) ET LE "DRIPPING" (TOILE DISPOSÉE AU SOL, LA PEINTURE S'EGOUTTANT D'UN PINCEAU OU DE BOITES PERCÉES), 43

Antoni Janine, 45

Argan Giulio Carlo, 82, 83, 85

Arman, 23, 49, 57, 80

Art Conceptuel

. L'ART CONCEPTUEL, QUI A VU LE JOUR DANS LES ANNÉES 60, MET AU PREMIER PLAN LE CONTENU DE L'ŒUVRE, DONT LA CONCEPTION N'EST SOUVENT PRÉSENTÉE QUE PAR DES TEXTES OU DES NOTES, LA RÉALISATION CONCRÈTE ÉTANT DÉCLARÉE SECONDAIRE, VOIRE ÉLUDÉE *, 12

Art de l'Objet

. ON PEUT Y CLASSER TOUTES LES ŒUVRES D'ART ENTIÈREMENT COMPOSÉES OU COMPORTANT DES OBJETS OU DES MATÉRIAUX PRÉEXISTANTS (CF. READY MADE)., 11

Art Sociologique

. LE COLLECTIF D'ART SOCIOLOGIQUE A ÉTÉ CONSTITUÉ DANS LES ANNÉES 70 PAR HERVE FISCHER, FERD FOREST ET JEAN PAUL THENOT. LEUR THÈME FONDAMENTAL EST LE FAIT SOCIOLOGIQUE ET LE LIEN ENTRE L'ART ET LA SOCIÉTÉ. L'ART SOCIOLOGIQUE RECOURT FONDAMENTALEMENT À LA THÉORIE ET AUX MÉTHODES DES SCIENCES SOCIALES., 12

Arte Povera, 80

. (EN ITALIEN, «ART PAUVRE»), MOUVEMENT ARTISTIQUE ITALIEN QUI SE DÉVELOPPA AU MILIEU DES ANNÉES 1960. SES ADEPTES UTILISAIENT DES MATÉRIAUX «PAUVRES» LEUR PERMETTANT D'EFFACER LA DISTINCTION CONVENTIONNELLE ENTRE L'ART ET LA VIE QUOTIDIENNE, 12

Atget Eugène, 30

Autonomie, Erreur ! Ce n'est pas un signet valable dans l'entrée sur la page 64

. ÉTAT D'INDÉPENDANCE. DANS LE CONTEXTE DE L'ART, L'AUTONOMIE SIGNIFIE LA LIBERTÉ À L'ÉGARD DE TOUT CONDITIONNEMENT PAR UN PROPOS EXTRA-ARTISTIQUE, 10

Bachelard Gaston, 48, 101

Bacon Francis, 10, 112

Baroque, Adj.

. UTILISÉ COMME ADJECTIF, LE TERME «BAROQUE» S'APPLIQUE AUX ATTRIBUTS

FORMELS INDÉPENDANTS DU CONTEXTE HISTORIQUE. ON PARLERA DE MUSIQUE, DE PENSÉE OU DE LITTÉRATURE «BAROQUE» POUR RELEVÉR LE CARACTÈRE «BAROQUE» DE CETTE LITTÉRATURE, DE CETTE PENSÉE, OU DE CETTE MUSIQUE. UTILISÉ COMME SUBSTANTIF, IL DÉSIGNÉ DES FORMES D'EXPRESSION ARTISTIQUE OU RELIGIEUSE, COMME DE MULTIPLES FORMES D'ORGANISATIONS SOCIALES. ON NE PEUT L'EXTRAIRE, ICI, DE SON CONTEXTE MENTAL. DANS CE DERNIER CAS, ON PARLERA DU «BAROQUE» DANS L'EUROPE CATHOLIQUE, DE LA FIN DU XVI^E SIÈCLE VERS LE MILIEU DU XVIII^E SIÈCLE., 60

Baroque, Style, 59, 80, 82, 83, 84, 85

. CATÉGORIE HISTORIOGRAPHIQUE DESIGNANT UNE TENDANCE ARTISTIQUE DOMINANTE APPARUE À LA FIN DU XVI^E SIÈCLE EN ITALIE., 12

Barthes Roland, 20, 24

Baudrillard Jean, 4, 64

Bonardel Françoise, 48, 57, 65, 66, 69

Botero Fernando, 45

Bourdieu Pierre, 53, 101, 107

Brancusi Constantin, 10

Breton André, 30

Bruegel Pierre, 32

César, 57, 97

Cézanne Paul, 112

Chaplin Charlie, 84

Chapman Jake & Dinos, 89

Château Dominique, 111, 113

Chevalier Jean, 106

Christo, 10, 37

Clair Jean, 90

Conques, Abbaye, 97

Constable John, 74

Constructivisme

. TENDANCE D'AVANT-GARDE NÉE EN RUSSIE ET QUI INFLUENÇA TOUT LE DÉVELOPPEMENT DE L'ART ABSTRAIT DANS L'ENTRE-DEUX-GUERRES, 11

Cragg Tony, 32, 62

Criqui Jean Pierre, 46

Cubisme

. COURANT ARTISTIQUE DONT L'APPARITION ET LE DÉVELOPPEMENT EN FRANCE À PARTIR DE 1907 DÉTERMINERENT UNE RÉVOLUTION ESTHÉTIQUE SUR LAQUELLE SE FONDENT UN GRAND NOMBRE DES NOUVELLES FORMES DE PEINTURE ET DE SCULPTURE QUI VIRENT LE JOUR AU XX^E SIÈCLE, 11

Dagognet Françoise, 96

Danto Arthur, 11

Desproges Pierre, 83

Dialectique, 111, 113

. EN PHILOSOPHIE, METHODE DE RECHERCHE DE LA VERITE PAR LA JUXTAPOSITION DE THESES OPPOSEES., 13

Dubuffet Jean, 11

Duchamp Marcel, 10, 11, 37, 57, 59, 70, 72, 113

El Greco, 74

Environnement

. ESPACE INTERIEUR OU EXTERIEUR ENTIEREMENT FORME PAR L'ARTISTE ET INTEGRANT LE SPECTATEUR DANS L'EVENEMENT ESTHETIQUE ., 45

Epistémologie

. (DU GREC EPISTEME, SCIENCE, ET LOGOS, DISCOURS). PHILOS, CRITIQUE DES SCIENCES, 12

Esope, 53

Fleury Sylvie, 89

Fritsch Katarina, 89

Gheerbrant Alain, 106

Giacometti Alberto, 10

Gonzalez-Torres Félix, 64

Haacke Hans, 53

Halimi Serge, 108

Hathor, 93

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 9, 111

Hercule, 18

Horus, 93

Ingres Dominique, 75

Installation, **Erreur ! Ce n'est pas un signet valable dans l'entrée sur la page**
14, 37, 85, 89, 112

. ŒUVRE D'ART QUI INTEGRE L'ESPACE D'EXPOSITION COMME UNE COMPOSANTE ESTHETIQUE . ASSEMBLAGE IMAGE EN TROIS DIMENSIONS COMPOSEES DE MATERIAUX DIVERS ISSUS LE PLUS SOUVENT DE LA VIE COURANTE ., 11

Januszczak Waldemar, 75

Jason, 94

Jouve Pierre Jean, 47

Kandinsky Wassily, 10

Kant, 13

Kapuscinski Ryszard, 108

La Fontaine ,de, Jean, 53

La Tour Georges, de, 69

Lebovic Elisabeth, 96

Léonard de Vinci, 30, 52

Logos

. (GR. "MOT", "RAISON"), DANS LA PHILOSOPHIE ET LA THEOLOGIE ANCIENNES ET SURTOUT MEDIEVALES, LA RAISON DIVINE QUI AGIT COMME PRINCIPE MOTEUR DE L'UNIVERS., 104

Long Richard, 10

Louvre, Musée, 96

Man ray, 30

McCullum Allan, 89

Mécénat, 53

. DEMARCHE QUI CONSISTE, POUR UN INDIVIDU OU UNE PERSONNE MORALE, A CONSACRER LIBREMENT UNE PART DE SES MOYENS A LA PROTECTION ET A L'EPANOUISSEMENT D'ACTIVITES ARTISTIQUES OU MEME HUMANITAIRES, SANS CONTREPARTIE DIRECTE. SI LE MECENAT A LONGTEMPS ETE LE FAIT DES ÉGLISES ET DES PRINCES ACCORDANT LEUR SOUTIEN A DES ARTISTES, IL A CONSIDERABLEMENT EVOLUE ET, DANS SA VERSION MODERNE, IL EST CARACTERISTIQUE DE LA DEMARCHE DE CERTAINES GRANDES ENTREPRISES, VISANT A OUVRIR L'ACTIVITE PRIVEE SUR LES BESOINS DE LA COLLECTIVITE., 53

Menthon, de, 66

Merz

. (DECOUPE ARBITRAIRE DU MOT KOMMERZBANK) ENTASSEMENTS D'OBJETS HETEROCLITE DE REBUT, POUR DESIGNER SES TRAVAUX DADAÏSTES. SCHWITTERS, CREATEUR DU CONCEPT, VOULUT TRANSFORMER LA REALITE ARTISTIQUE ET LE STATUT DU CREATEUR DEMONTRANT, PAR LE CHOIX ALEATOIRE DE MATERIAUX NON NOBLES, QUE "TOUT CE QU'UN ARTISTE CRACHE C'EST DE L'ART". PAR CETTE GUERRE CONTRE LE BON GOUT TRADITIONNEL, IL FUT A L'ORIGINE D'UNE GRANDE INVENTION FORMELLE ET TECHNIQUE DANS LA COMPOSITION DE SES TABLEAUX OBJETS., 62

Merz Mario, 22, 57

Metsys Quentin, 32

Minimal Art

. COURANT ARTISTIQUE DES ANNEES 60 QUI REDUIT LES SCULPTURES ET LES TABLEAUX A DES FORMES GEOMETRIQUES CLAIREMENT DEFINIES ET QUI LES PLACE DANS UN RAPPORT CONCRET AVEC L'ESPACE ET LE SPECTATEUR ., 18

Minimaliste, 32, 83

Monet Claude, 30

Nouveau Réalisme

. TENDANCE D'AVANT-GARDE APPARUE AUTOUR DE 1960 EN FRANCE, DONT LA DEMARCHE S'EST CARACTERISEE, EN REACTION CONTRE UNE CERTAINE SCLEROSE DE L'ART ABSTRAIT INFORMEL, PAR UN RETOUR AU REEL AU MOYEN DE L'APPROPRIATION ET DU MANIEMENT D'OBJETS DE CONSOMMATION ET DE REBUT, 12

Oldenburg Claes, 11

Oursler Tony, 89

Panthéistes (Philosophes)

. HERACLITE D'ÉPHESE, AFFIRMA QUE SEULS LE CHANGEMENT ET LA LOI DE LA NATURE, OU LOGOS(II.10), SONT REEL. LES PANTHEISTES IDENTIFIENT LES LOIS DE LA NATURES A L'ESPRIT DIVIN., 23

Passeron René, 13

Phénoménal (moment)

. PHENOMENOLOGIE

Domaine de la philosophie qui étudie la manière dont la réalité extérieure apparaît à l'homme ., 11

Phénoménal (Moment), 85

Phénomène, 30, 106

Plenge Jakobsen Henrik, 89

Praxis, 82, 83, 84

. TERME GREC QUI VIEN DU VERBE PRATTEIN (ACCOMPLIR) ET QUI SIGNIFIE L'ACTION OU LA PRATIQUE, 12

Quenot Michel, 104

Rauschenberg Robert, 57

Raysse, 57

Ready-made, 11

. UN READY-MADE EST UN OBJET QUOTIDIEN DECLARE ŒUVRE D'ART PAR L'ARTISTE ET EXPOSE COMME TEL SANS CHANGEMENT NOTOIRE. LE TERME REMONTE A L'ARTISTE FRANÇAIS MARCEL DUCHAMP, QUI PRESENTA LES PREMIERS READY-MADES (PAR EXEMPLE UN URINOIR DU COMMERCE OU UN PORTE BOUTEILLES) EN 1913 A NEW YORK ., 10

Rimbaud Arthur, 48

Rousseau Jean Jacques, 22

Sainte Foy, 93

Sanouillet Michel, 4

Schwitters Kurt, 62

Sémantique

. (DU GREC SEMANTIKOS, « QUI SIGNIFIE, QUI INDIQUE »), ETUDE DU SENS, ENVISAGE

COMME LA RELATION DE SIGNIFICATION QUI UNIT LES MOTS AUX CHOSES OU COMME LA RELATION EXISTANT ENTRE LES SIGNES ET LEURS UTILISATEURS. LE MOT DE SEMANTIQUE A ETE CREE AU XIXE SIECLE PAR LE LINGUISTE FRANÇAIS MICHEL BREAL, QUI L'ENTENDAIT DE FAÇON TRES GENERALE, COMME UNE SCIENCE DE LA SIGNIFICATION, ET IL CORRESPOND EN FAIT A DES DOMAINES DE RECHERCHE DIVERS SELON QUE L'ON CONÇOIT LA SEMANTIQUE COMME L'ETUDE DU SENS EN GENERAL, OU QU'ON LA CONÇOIT COMME UNE DISCIPLINE TRAITANT DE LA QUESTION DU SENS DES MOTS ET DES EXPRESSIONS LINGUISTIQUES, 113

Simulacre, 65, 66

. "MIRAGE" QUE SA SEDUCTION MET A MEME DE SE SUBSTITUER A LA REALITE.* , 60

Soulages Pierre, 97

Spoerri Daniel, 45, 57

Surréalisme, 30, 82

. MOUVEMENT LITTERAIRE ET ARTISTIQUE DEFINI ET THEORISE PAR LE POETE FRANÇAIS ANDRE BRETON EN 1924, QUI, S'OPPOSANT AUX VALEURS MORALES ET ESTHETIQUES DE LA CIVILISATION OCCIDENTALE, AFFIRMA LA PREEMINENCE DU REVE ET DE L'INCONSCIENT DANS LA CREATION. ISSU D'UNE RUPTURE AVEC LE MOUVEMENT DADA EN 1922, LE SURREALISME ETAIT A L'ORIGINE UN PROJET ESSENTIELLEMENT LITTERAIRE, MAIS FUT RAPIDEMENT ADAP ^ TE AUX ARTS VISUELS (LA PEINTURE, LA SCULPTURE, LA PHOTOGRAPHIE, LE CINEMA)., 11

Tapies Antoni, 55

Toison d'or, 94

Touraine Alain, 9, 22

Usquin, 66

Van Gogh, 112

Vasari, 41

Wall Jeff, 89

Warhol Andy, 57

Wattin Jean Félix, 40, 79, 84

Weber, 22

Weiner Laurence, 70

INDEX des TITRES cités

9

LES SHADOKS , Texte et graphisme Jacques ROUXEL, commentaire dit par Claude PIEPLU.....	62
LES TEMPS MODERNES, Charlie CHAPLIN.....	84

8

BONJOUR, PETITES ANNONCES.....	52
LES MEDIAS REFLETENT-ILS LA REALITE DU MONDE, Ryszard KAPUSCINSKI 104, 108, 116	

10

DEADS TROOPS TALK, Jeff WALL.....	89
GREAT DEEDS AGAINST THE DEAD, Jake & Dinos CHAPMAN.....	89
LA JETEE DE BRIGHTON, John CONSTABLE.....	74
LE BANQUIER ET SA FEMME, Quentin METSYS.....	32
LE CHRIST CHASSANT LES MARCHANDS DU TEMPLE, EL GRECO.....	74
LE PAYS DE COCAGNE, Pieter BRUEGEL.....	32
LE TRICHEUR A L'AS DE CARREAU, Georges de la TOUR.....	69
LES GRANDS PEINTRES ET LEUR TECHNIQUE, Waldemar JANUSZCZAK.....	75
ŒDIPE ET LE SPHINX, Jean-Auguste Dominique INGRES.....	75
PINTURA-BASTIDOR, Antoni TAPIES.....	55
PLASTER SURROGATES, Allan McCOLLUM.....	89
PROLIFERAZIONE DI NOTIZIE E DI PAROLE, Mario MERZ.....	22
SKIN CRIME N°303, 1997, SKIN CRIME N°601, SYLVIE FLEURY.....	89
STACK (EMPILEMENT), Tony CRAGG.....	32
SUBMERGED, Tony OURSLER.....	89
SURROUNDED ISLAND (LES ILES ENCERCLEES), CHRISTO.....	37
TEACHER, Henrik PLENGE JAKOBSON.....	89
THE UMBRELLAS (LES PARASOLS), CHRISTO.....	37
UNTITLED (ROSS), Félix GONZALES-TORRES.....	64

11

ARMAN, LA TRAVERSEE DES OBJETS, Tita REUT.....	49
ART, AT THE TURN OF THE MILLENNIUM, Burkhard REIMSCHEIDER, Uta GROSENICK.....	89
CHOSSES DITES, Pierre BOURDIEU.....	107
COLLECTIF D'ART SOCIOLOGIQUE, Hervé FISCHER, Fred FOREST, Jean Paul THENOT.....	12, 107
CONSIDERATIONS SUR L'ÉTAT DES BEAUX-ARTS, Jean CLAIR.....	90
CRITIQUE DE LA FACULTE DE JUGER, Emmanuel Kant.....	13, 47
CRITIQUE DE LA MODERNITE, Alain TOURAINÉ.....	9, 22
DECLARATION D'INTENTIONS GENERALES Laurence WEINER.....	72
DICTIONNAIRE DES SYMBOLES, Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT.....	106
DORURE ET POLYCHROMIE SUR BOIS, TECHNIQUES TRADITIONNELLES ET MODERNES, Gilles PERRAULT.....	39, 66

<i>DUCHAMP DU SIGNE</i> , Marcel DUCHAMP	4, 37, 70, 72
<i>EUGENE ATGET</i> , Texte de Françoise REYNAUD	30
<i>HISTOIRE DE L'OR, LES GRANDES ETUDES HISTORIQUES</i> , René SEDILLOT	75
<i>INTRODUCTION A L'ESTHETIQUE, LE BEAU</i> , Georg Wilhelm Friedrich HEGEL.....	9
<i>LA CHAMBRE CLAIRE, NOTE SUR LA PHOTOGRAPHIE</i> , Roland BARTHES.....	20, 24
<i>LA MAGIE NATURELLE</i> , Agripa CORNEILLE	66
<i>LA POETIQUE DE L'ESPACE</i> , Gaston BACHELARD.....	47
<i>LA QUESTION DE LA QUESTION DE L'ART</i> , Dominique CHÂTEAU.....	64, 65, 111, 113
<i>LA SOCIETE DE CONSOMMATION, SES MYTHES, SES STRUCTURES</i> , Jean BAUDRILLARD.....	4, 70
<i>LA SOCIOLOGIE DE BOURDIEU, TEXTES CHOISIS ET COMMENTES</i> , Alain ACCARDO, Philippe CORCUFF	101
<i>LA TRANSFIGURATION DU BANAL</i> , Arthur DANTO	11
<i>L'AGE BAROQUE</i> , Giulio Carlo ARGAN	82, 83, 85
<i>L'AIR ET LES SONGES, ESSAI SUR L'IMAGINATION DU MOUVEMENT</i> , Gaston BACHELARD.....	24, 101
<i>L'ALCHIMIE DU VERBE DE RIMBAUD OU LES JEUX DE JEAN-ARTHUR</i> , Jean RICHER	48
<i>L'ART DU PEINTRE, DOREUR, VERNISSEUR</i> , Jean-Félix WATTIN	40, 79, 84
<i>LES NOUVEAUX CHIENS DE GARDE</i> , Serge HALIMI	108
<i>LIBRE-ECHANGE</i> , Pierre BOURDIEU, Hans HAACKE	53
<i>L'ICONE, FENETRE SUR L'ABSOLUE</i> , Michel QUENOT	104
<i>L'IVRESSE DU REEL, L'OBJET DANS L'ART DU 20^{EME} SIECLE</i> , Guy TOSSATO.....	46, 96
<i>PHILOSOPHIE DE L'ALCHIMIE, GRAND ŒUVRE ET MODERNITE</i> , Françoise BONARDEL.....	40, 48, 57, 65, 66, 69
<i>POUR L'ART D'AUJOURD'HUI, DE L'OBJET D'ART A L'ART DE L'OBJET</i> , François DAGOINET	96
<i>QU'EST-CE QUI DISTINGUE L'ART DU TRAVAIL</i> , Philocours	13
<i>TONY CRAGG</i> , Ed Musée national d'Art Moderne.....	34, 69
<i>VIERGES NOIRES, REGARD ET FASCINATION</i> , Sophie CASSAGNES-BROUQUET	93

ILLUSTRATIONS, table et liste

Affaires	fig.17.....39	fig.34.....75
fig.01.....17	fig.18.....43	fig.35.....79
fig.02.....22	fig.19.....45	fig.36.....79
fig.03.....30	fig.20.....45	fig.37.....79
fig.04.....30	fig.21.....52	fig.38.....82
fig.05.....30	fig.22.....52	fig.39.....82
fig.06.....30	fig.23.....55	fig.40.....87
fig.07.....30	fig.24.....59	fig.41.....87
fig.08.....30	fig.25.....59	fig.42.....93
fig.09.....32	fig.26.....59	fig.43.....93
fig.10.....32	fig.27.....62	fig.44.....101
fig.11.....32	fig.28.....62	fig.45.....103
fig.12.....37	fig.29.....64	fig.46.....106
fig.13.....37	fig.30.....69	fig.47.....106
fig.14.....39	fig.31.....72	fig.48.....127
fig.15.....39	fig.32.....74	
fig.16.....39	fig.33.....74	

Illustration, liste

Planche 1 (PM01dora0)**Fig. 1 - La Doration III**, photo**Planche 2** (PM02merz0)**Fig. 2 - Mario MERZ,**
PROLIFERAZIONE DI NOTIZIE E DI
*PAROLE, 1970-1976***Planche 3** (PM04traï0)**Fig. 3 - Léonard de VINCI,**
*VENISE, Académie***Fig. 4 - Claude MONET,**
CHEMIN AU MILIEU DES IRIS ROSES,
vers 1915-1922**Planche 4** (PM05atg0)

Fig. 5 - Eugène ATGET *COUR, 8 RUE PAVEE*, vers 1911

Fig. 6 - Eugène ATGET, *COUR, 21 RUE MAZARINE*, Paris 6^e, vers 1911

Fig. 7 - Eugène ATGET, *PORTE MAILLOT, FORTIFICATIONS*, Paris, 16^e, vers 1913

Fig. 8 - Eugène ATGET, *PAVILLONS, RUELE DES GOBELINS*, Paris 13^e, vers 1922

Planche 5 (PM06renai0)

Fig. 9 - Quentin METSYS, *LE BANQUIER ET SA FEMME*, 1514

Fig. 10 - Pieter BRUEGEL, *LE PAYS DE COGAGNE*, 1567

Planche 6 (PM07empi0)

Fig. 11 - Tony CRAGG, *STACK*, 1980

Planche 7 (PM08chri0)

Fig. 12 - CHRISTO, *LES PARASOLS*, 1989

Fig. 13 - CHRISTO, *LES ILES ENCERCLEES*, 1980-1983

Planche 8 (PM09col0)

Fabrication illustrée de la colle et de l'enduit.

Fig. 14 – Perles de colles d'os

Fig. 15 – Étape du pesage

Fig. 16 – Préparation de la colle de base

Fig. 17 – Première couche d'enduit

Planche 9 (PM10intu0)

Fig. 18 - Jackson POLLOCK, *NUMÉRO 1A*, 1948

Planche 10 (PM11abond)

Fig. 19 - Janine ANTONI, *CHOCOLATE GNAW*, 1992

Fig. 20 - Janine ANTONI, *LARD GNAW*, 1992

Planche 11 (PM12vinci0)

Fig. 21 - Léonard de VINCI, *LA VIERGE AUX ROCHERS*

Fig. 22 - Léonard de VINCI, *BACCHUS*, entre 1695 et 1702

Planche 12 (PM13tapi0)

Fig. 23 - Antoni TAPIES, *PINTURA-BASTIDOR*, 1962

Planche 13 (PM14tas0)

Fig. 24 - Piles de journaux en cours de fabrication

Planche 14 (PM15vier0)

Fig. 25 - VIERGE DE LA PITIE DE RODELLE, vers 1505

Fig. 26 - LA VIERGE A LA PITIE, Allemagne du sud, début du 17^e siècle

Planche 15 (PM16abond0)

Fig. 27 - Tony CRAGG, *BLACK AND WHITE STACK*, 1980

Fig. 28 - LES SHADOKS, film d'animation.

Planche 16 (PM17shad0)

Fig. 29 - Felix GONZALEZ-TORRES, UNTITLED ROSS, 1991

Planche 17 (PM18jeu0)

Fig. 30 - Georges de LA TOUR, LE TRICHEUR A L'AS DE CARREAU

Planche 18 (PM19assi0)

Fig. 31 - Chute de fruits, dorée à la feuille d'or.

Planche 19 (PM20pein0)

Fig. 32 - El GRECO, LE CHRIST CHASSANT LES MARCHANDS DU TEMPLE, 1600

Fig. 33 - John CONSTABLE, LA JETEE DE BRIGHTON, 1827

Fig. 34 - Jean-Auguste-Dominique INGRES, ŒDIPE ET LE SPHINX, 1828

Planche 20 (PM21or0)

Illustration de la technique de la dorure à la feuille

Fig. 35 - Avant et en cours de dorure

Fig. 36 - premiers essais d'assemblages

Fig. 37 - Carnet de feuilles de cuivre et Agathe

Planche 21 (PM22baroq0)

Fig. 38 - José B. de CHURRIGUERA, LE MAITRE-AUTEL

DE SAN ESTEBAN à Salamanque, 1693-1696

Fig. 39 - Giovanni Batista GAULLI, LE TRIOMPHE DU NOM DE JESUS, 1674-1679

Planche 22 (PM23dor0)

Fig. 40 - LA DORATION I, Mai 2000

Fig. 41 - Détail

Planche 23 (PM24hathor0)

Fig. 42 - LA GRANDE ENNEADE DE KARNAK, Temple de Khonson

Fig. 43 - SAINTE FOY DE CONQUES, Trésor

Planche 24 (esquisses)

Fig. 44 - Esquisses de socle sur logiciel de dessin

Planche 25 (PM26ped0)

Fig. 45 - Support de type piédestal

Planche 26 (PM27cosmo0)

Fig. 46 - Système géocentrique de Ptolémée

Fig. 47 - Système héliocentrique de Copernic.

Planche 27 (PM28avan0)

48 - La Doration III en train de se faire, les coulisses.

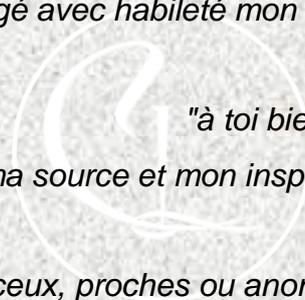


Remerciements,

*à mon Directeur de recherche, Monsieur Alain Troyas,
qui a dirigé avec habileté mon travail,*



*"à toi bien sûr",
ma source et mon inspiration,*

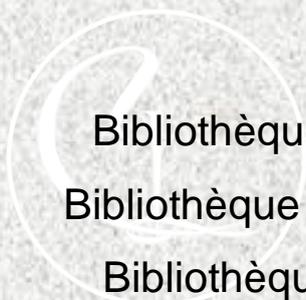


*et à tous ceux, proches ou anonymes,
qui de près ou de loin, ont collaboré à l'élaboration de ce que je suis.*



Conception des plans de fabrication et réalisation du
support
Ulysse Lacombe

Sources:



Bibliothèque Universitaire, Montpellier III
Bibliothèque et Médiathèque de Montpellier
Bibliothèque et Médiathèque de Toulon
Bibliothèque et Médiathèque de Rodez

