

La matière



Sommaire

4	Introduction
6	Papier
8	Bois
10	Tissu
12	Pierre
14	Cire
17	Nourriture
19	Collage
21	Bibliographie Pistes pédagogiques



Vues de l'exposition *La Matière, Collection du Musée*, 2009, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Métropole.



Introduction

Toute l'histoire de l'art est une histoire de la matière. C'est un constat simple et presque un poncif que de dire que l'artiste, dans l'espace de l'œuvre, s'affronte à la matière – « matérialise » une image, une impression, une sensation, un concept. Pour les donner à voir, il crée cet objet intermédiaire entre lui et le public, qu'est l'œuvre : il incarne, il donne chair.

Mais l'histoire de l'art au XX^{ème} siècle, plus que tout autre, voit cette matière devenir un enjeu en soi. S'engagent un travail inédit de la matière picturale; un renouvellement des matériaux susceptibles d'appartenir au champ de l'art et de l'œuvre (matériaux du quotidien, rejetés, éphémères, « pauvres »); et toutes sortes d'expérimentations sur les techniques possibles pour mettre en œuvre ces nouveaux matériaux.

Les cubistes les premiers ouvrent les horizons : papier journal découpé et collé sur la toile, toile cirée, papier peint font leur apparition dans le domaine de la peinture. De nombreux abstraits au cours du siècle reprennent ce goût pour le collage d'éléments hétéroclites, que nous retrouvons dans la section couper / coller : carton ondulé, cure-dents, bois, paille, papiers, grillage, puis sous une forme plus « industrielle » plaques de plexiglas découpé.

Les surréalistes tirent de matériaux non traditionnels leur force de suggestion ou de perturbation: la cire chez Brauner donne une épaisseur expressive aux personnages représentés, les lentilles de son *Portrait comestible* laissent planer une inquiétante étrangeté sur le visage représenté. Plus récemment, Raetz, de façon minimaliste et poétique, détourne une feuille d'arbre en une bouche de femme, d'égale légèreté.

Le travail de la matière traditionnelle qu'est la peinture est lui-même questionné. Chez différents peintres matérialistes, les jeux de matière (amassée, projetée, grattée, versée, imprégnée) se donnent à voir comme le sujet du tableau – en correspondance avec les définitions contemporaines de la peinture : un simple plan peint, sans transcendance. Epaisse, rugueuse (et pour ainsi dire terre-à-terre) chez Dubuffet, méticuleuse et couvrante chez Mathys-Thursz, la matière sait pourtant se faire légère et lumineuse chez Morris Louis.

Les Nouveaux Réalistes se servent de la matière urbaine : affiches lacérées ou décollées chez Hains ou Dufrêne, collages ou décollages au scotch de magazines et journaux chez Wolman.

Les artistes de l'Arte povera quant à eux nous démontrent que tout peut faire art, matériaux modestes comme le bois, substances habituellement considérées comme éphémères ou fugitives, comme la chlorophylle dont est empreint l'œuvre monumentale de Penone, *El radici del verde del bosco*.

Les membres de Support-Surface expérimentent toutes les possibilités des matériaux qu'ils rencontrent, cherchant ainsi à explorer les limites-même de l'œuvre d'art. Ils mettent à l'épreuve tant les matériaux-suppôts de l'œuvre : papier calciné ou découpé, cuir, toile libre; que les matériaux-« outils » : barres de tôle ou corde tressée utilisés comme tampons.

Pour certains artistes enfin, comme Dietman ou Roth, la matière devient véritable objet de jouissance : c'est le plaisir de la création pure, où l'art ne se dissocie pas de la vie, le plaisir de faire ou de défaire, d'assembler, d'entasser, de couler, de répandre tout ce qui passe à portée, plaisir qui subvertit une certaine idée de spiritualité et de savoir-faire dans l'art, tendant même parfois à la scatologie. La nourriture, les objets du quotidien, voire de rebut, sont les matériaux centraux de ces artistes, ajoutant la puissance du réel à la force de l'œuvre.

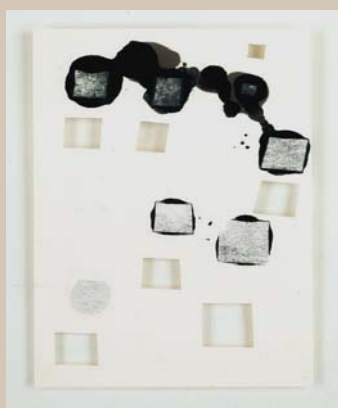
Jeanne Brun, Conservatrice

PAPIER

n.m. (lat. *papyrus*). Matière faite de fibres végétales réduites en une pâte étalée et séchée en couche mince et qui sert à écrire, à imprimer, à envelopper, etc. (*Dictionnaire Larousse*)

Dans une « œuvre sur papier », le papier est le réceptacle de la forme, le support de l'œuvre. Contrairement à la peinture qui recouvre son support, le crayon, le pastel, la sanguine, le fusain, le lavis ou l'aquarelle le laissent visible. Le papier devient un fond, un espace vide. Ce matériau dit « pauvre » est riche en qualités : plus ou moins transparent, plus ou moins lisse, plus ou moins blanc... Par ses caractéristiques, il participe à l'œuvre. Seurat, dans ses dessins, joue avec la trame, la texture du papier (à gros grains) pour expérimenter le contraste et le clair-obscur. Comme pour ses peintures, à une certaine distance, les gris et noirs semblent fondus, « ils sont en réalité faits de petites traînées et d'irrégularités que l'œil découvre avec joie lorsqu'il s'en approche. » (Cité in *John Russel, Seurat, Paris, Thames and Hudson, 1989.*)

Au fil du XX^{ème} siècle, les artistes à la recherche de nouveaux procédés, de nouveaux matériaux, n'en oublient pas le papier. Il n'est alors plus uniquement support mais devient un matériau à part entière. Du papier journal au papier machine, en passant par les pages de magazine et le papier de Chine, il sera déchiré, froissé, découpé, percé, plié...



Toni Grand

1935, Galargues-le-Montueux (Gard) – 2005, Mouries (Bouches-du-Rhône)

Sans titre

1970-1971. Peinture, découpes, collages sur papier Ingres ; 48 x 31,5 cm

Dans ses sculptures, Toni Grand éprouve la matière, le volume, le solide, il s'y confronte physiquement, de manière « archaïque et paysanne ». De 1970 à 1975, il utilise exclusivement le bois. Il le coupe, le fend, le taille, le divise. C'est le déroulement de sa confrontation avec le matériau qui l'intéresse. Le titre de ses sculptures récapitule les opérations effectuées sur le matériau : *sec, brut, refente entière plus refentes partielles* (1970).

Par cette série de dessins, il aborde de la même façon, intuitivement et spontanément, un matériau dont les qualités sont à l'opposé de celles du bois : fragile, transparent, léger. « Il coupe, découpe, divise puis couvre, recouvre, dédouble la surface de papier qu'il maintient, fixe, reconstruit, par touches de peinture ripolin noire. »⁽¹⁾ Il considère le papier comme un matériau à part entière. Il utilise les pleins et les vides. Il le sculpte, à l'instar d'Henri Matisse qui disait « découper à vif dans la couleur me rappelle la taille directe du sculpteur. »

Ces dessins ne sont ni des esquisses, ni des croquis pour résoudre les questions de ligne ou de proportion des sculptures. Ils découlent de la même approche (à l'opposé de l'approche traditionnelle) : soustraire et ajouter de la matière pour construire.



Gil Joseph Wolman

1929, Paris - 1995, Paris

Un seul jour

Vers 1966. Art scotch sur toile ; Scotch et papier collé sur toile ; 73,5 x 60,3 x 2,5 cm

« Le 18 mai 1963 à l'aide d'un ruban adhésif scotch j'arrache les impressions d'une page de journal. J'obtiens une écriture ordonnée sur la surface plane d'une nouvelle dimension effective. Je découvre le devenir de ce que j'appelle l'ART SCOTCH dans le choix des divers faits quotidiens, les modes d'impressions et la qualité des encres, le choix des impulsions communiquées par le geste qui fixe et arrache. C'est dans cet espace successif que l'œil parcourt l'ART SCOTCH. » (*Brouillon retrouvé dans les archives de Wolman*). Cette technique à la fois dérisoire et précise, combine l'acte d'arracher et celui de coller et d'assembler. Par ce procédé, ces bouts de réels, ces infra minces couches de réalité, ces titres de journaux sont à la fois mis au jour, révélés, conservés et frappés d'une illisibilité, d'un non sens par leur multiplicité.

« Qu'est-ce que l'Art-Scotch ? C'est une façon de coller à la réalité, d'y coller tellement près que seul un artiste puisse la détacher. Vous prenez des nouvelles fraîches, vous appliquez un adhésif, vous arrachez, la suite n'est qu'une question de génie. » *L'art et la Mode, N°14*



Jean Dubuffet

1901, Le Havre (Seine-Maritime) – 1985, Paris

Champ de pensée

Août 1959. Lithographie en quatre couleurs sur papier Arches ; 48 x 37 cm

Artiste prolifique, Jean Dubuffet, érige le non savoir en principe pour créer une œuvre singulière. Les premiers travaux (1942-1962) témoignent de l'intérêt qu'il porte aux dessins d'enfants, aux graffiti et à l'art brut.

Dans cette série de lithographies, il explore une technique qu'il découvre en 1958 et qui lui permet une recherche jamais achevée sur la matière.

« Mise au point en 1796 par Senefelder, la lithographie (ou gravure sur pierre) permet en utilisant des crayons lithographiques plus ou moins gras de dessiner sur la pierre. Les graisses du crayon sont fixées au moyen d'une solution acidulée. On lave ensuite la pierre à l'eau : les surfaces grasses et dessinées sèchent à l'inverse des autres qui restent imbibées d'eau. A l'impression, les premières acceptent l'encre et fourniront les noirs tandis que les secondes refusent l'encre et fourniront les blancs. »⁽²⁾

Cette technique donne à Dubuffet un infini champ de possibles. Il peut imprimer un motif autant de fois qu'il veut, multiplier les couches, les combinaisons sont illimitées...

Il interprète ensuite les réalisations ainsi obtenues, en délivrant son regard des conditionnements culturels, et les intitule en faisant appel à la fois au champ de la pensée et à celui de la matière : *Terrain Roux, Perles, Les fruits de la terre, Champ de pensée, Géométrie, Eveil, Impatience*.

1 Toni Grand, musée des Beaux-arts de Nantes, 1991

2 Florence de Mèredieu *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Ed. Larousse, 2004

mouiller presser serrer
 étaler imprimer inciser
 plier déchirer entrelacer
 coller découper rouler
 perforer lacérer
 maroufler sur toile laver
 gratter brosser humidifier
 (dé)tremper...

GESTES

QUALITES

ténu fragile immatériel
 poreux absorbant collant
 usagé vierge imprimé
 épais fin transparent
 translucide opaque blanc
 coloré teinté granuleux
 texturé brillant mat
 satiné...



Maquette architecturale en papier



Katsushika Hokusai
 La grande vague de Kanagawa ; estampe
 (image imprimée sur papier après gra-
 vure sur bois polychrome), 1830



Man Ray
 Abat-jour ; feuille d'aluminium
 peinte, 1920



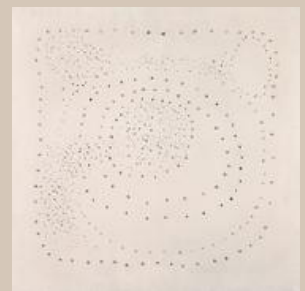
Pablo Picasso
 Guitare ; carton et
 ficelle, 1912



Georges Seurat
 Etude pour Une Baignade à
 Asnières (dit l'Echo) ; crayon
 conté noir sur papier Michallet,
 1883



Henri Matisse
 papier découpé ; gouache découpée
 et collée sur papier , 1947



Lucio Fontana
 Concetto spaziale 49B3 ; papier sur
 toile perforé, 1949



Thomas Demand
 Bureau ; photographie d'une scène
 d'un environnement ordinaire réalisée
 en papier et carton, 1995



Thomas Hirschhorn
 Cavemanman ; installation bois,
 scotch, carton, feuille d'aluminium
 et autres matériaux, 2002



Murakami
 Passage ; huit écrans en papier
 troués, 1956

BOIS

n.m. Matière compacte et fibreuse, plus ou moins dure, formée par les vaisseaux transporteurs de sève aux parois riches en cellulose et en lignine qui constitue le tronc d'un arbre. (*Dictionnaire Larousse*)

Matériau naturel traditionnel le bois possède une excellente rigidité une bonne résistance aux agents chimiques, des qualités d'isolant thermique et a la capacité d'absorber les efforts brusques. Ses usages sont multiples ; il fournit de l'énergie, sert à la construction, à l'ébénisterie, à l'emballage, à la fabrication du papier et du carton. Il se conserve très longtemps après traitement.

« L'arbre est investi d'un sens symbolique, signe de la sagesse, de la vie de la croissance, lieu de l'illumination et du sacré, résidence des dieux et des nymphes, source de toutes les forces de guérison » ⁽¹⁾.

Le bois est une matière vivante, ce qui lui confère d'emblée une image positive, d'origine végétale lui accordant une supériorité attestée par nombre de traditions et de mythes populaires. Michel Pastoureau cite dans son ouvrage ⁽²⁾, l'exemple d'une statue en bois changée en pierre pour n'avoir pas exaucé les vœux des fidèles.

La maniabilité de ce matériau dont le contact est direct fait qu'il ne requiert pas une technique complexe pour le travailler. Facilement accessible, utilisé dans le monde entier et depuis toujours pour l'architecture, le mobilier, les objets ou pour la sculpture. Dans ce cas il est souvent remplacé par la pierre à partir de la Renaissance. Sa redécouverte dans la production d'œuvres d'art est liée à l'engouement au XIX^{ème} siècle pour les arts primitifs.



Alain Jacquet

1939, Neuilly-sur-Seine (Hauts-de-Seine)
- 2008, New York (États-Unis)

Parquet

1968. Bois ; 118,8 x 17,5cm

Cette œuvre présente une composition aux formes découpées faite de deux éléments à la ressemblance parfaite, si ce n'est qu'il s'agit d'une confrontation entre matière réelle et matière représentée. Deux planches de bois, voilà de quoi débiter la fabrication d'un parquet ! Cela prend un sens particulier dans un contexte historique de critiques et de revendications (les années 1970), de remise en question et de débat sur le travail et ses valeurs, sur la mise en « œuvre » et le statut de l'objet.



Pascal Pinaud

1964, Toulouse (France)

Zastava Weiss (04A07)

2004. Laque automobile sur tôle, placage bois (chêne) vernis ; 175 x 11 x 8cm

Pascal Pinaud parcourt le vaste domaine matériologique à travers l'histoire de ses mises en œuvre dans tous les domaines de production, s'en servant pour soutenir sa démarche artistique. Il mêle tour à tour les références au passé et les usages d'aujourd'hui, augmentant les possibles, enrichissant l'expression plastique et le sens de l'œuvre.

Pour *Zastava Weiss*, il emprunte les matériaux industriels et de construction et les configure dans des situations imprévues. Le bois installé en placage sur une tôle laquée est recouvert de résine brillante, ce qui a pour double effet de donner de la distance à ce matériau naturel et de le mettre en exergue comme motif pictural.



Giuseppe Penone

1947, Giuseppe. Penone Garesio (Italie)

Arbre de 5 mètres

1973. Bois ; 470 x 20 x 15 cm

Sensible à l'état transitoire des choses dont la sculpture peut rendre compte, Penone s'intéresse au processus de création. Remontant le temps par un minutieux travail de taille, il retrouve le tronc caché dans la poutre de forme géométrique et abstraite donnée à l'arbre par le passage d'une machine outil. Ce travail sur le temps s'inscrit comme une empreinte sur la matière bois nous donnant à voir ce que fut la réalité à un moment donné sans chercher à utiliser ce support pour produire une image autre. Comme souvent dans l'œuvre de Penone, un élément autobiographique se greffe sur l'objet. Ici, le travail inscrit dans les veines de l'arbre, comme une empreinte, le temps de vie de l'artiste, son âge.

1 Samuel Herzog, *L'Arbre à la cime de l'art*, in *Beaux-arts magazine*, n°177 (février 1999) p. 48-55

2 Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Ed. Seuil - La librairie du XXI^{ème} siècle, 2004

QUALITES

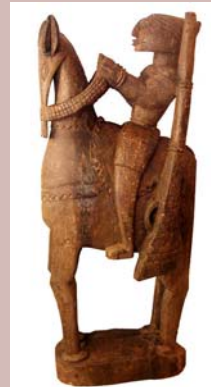
clouer graver sculpter
fendre raboter cirer
équarrir tailler
scier couper arracher
brûler mâcher
sécher flotter
enduire peindre
imprégner...

GESTES

sec dur solide
naturel rigide résistant
isolant thermique
absorbant
tendre en copeaux
en fagot ...



Ernst Ludwig Kirchner
Portrait d'Otto Mueller ; gravure sur bois, 1915



Sculpture bois homme sur cheval, Cameroun



Albrecht Dürer
Bain d'hommes ; gravure sur bois, 1497



Architecture de bois



Georg Baselitz
Woman of Dresden – Karla ; bois et tempera, 1990



Tony Grand
Vert, équarri, équarri plus une refente partielle, équarri plus deux refentes partielles ; bois, 1973



Tadashi Kawamata
Cathédrale de chaises ; un millier de chaises d'église en bois cassées, Ville de Reims, 2007



Eugène Vallin
bureau aux ombelles ; Ecole de Nancy, bois, 1902



Atelier de Constantin Brancusi

n.m. (participe passé de l'ancien français *tistre*, *tisser*). Matériau. obtenu par l'assemblage de fils entrelacés. (*Dictionnaire Larousse*)

« Dans le tissage, fils de chaîne et fils de trame s'entrecroisent, s'écrivent avec les vides plus ou moins importants que la maille sous-tend. Dans le tressage, la texture s'écrit par torsions mettant en jeu l'espace des mailles. L'élément premier étant le nœud, nœud du fil sur lui-même ou nœud de ligature et de faisceau. Le filet est schématiquement l'hypertrophie du tissage, cordes, cordelettes ou passepoils se substituant au fil. » (Claude Viallat)



Giuseppe Penone

Giuseppe. Penone Garessio (Italie) 1947

El radici del verde del bosco (Les racines du vert de la forêt)

1987. Empreinte à la chlorophylle sur tissu, câbles électriques ; 268 x 830 cm

Giuseppe Penone a fait partie de l'Arte Povera, mouvement italien qui a participé à l'utopie contestataire de la fin des années 1960 où les artistes ont adopté un comportement qui consistait à défier l'industrie culturelle et la société de consommation. Leur activité artistique a privilégié la dialectique entre nature et culture. Dans cette œuvre, Penone a fait l'empreinte d'un arbre sur un tissu laissé libre à l'aide de la chlorophylle de touffes d'herbes. Par cette technique du frottage, Penone nous parle d'un monde couvert d'empreintes, les objets et les éléments naturels conservent, selon lui, la mémoire des contacts qui s'accumulent sur eux comme des strates. « L'empreinte, c'est une chose que tout le monde dépose autour de soi et que l'on passe une partie de sa vie à tenter d'effacer – la société nettoie l'espace, comme pour le préparer à recevoir perpétuellement de nouvelles empreintes. C'est une image animale, une image de la matière, mais c'est une image complètement culturelle. » Le tissu, joue dans cette œuvre le rôle d'une seconde peau qui pourrait s'apparenter au papier photographique lorsqu'on l'impressionne par la lumière. D'ailleurs, les premières expériences de photosensibilité avant même l'invention de la photographie, ont porté sur l'empreinte de feuillage. Sur chacun des côtés du tronc d'arbre, les empreintes de corps d'un homme et d'une femme font trace et le tissu, tel un linceul, devient lieu de mémoire du passage de l'homme. Penone décrypte jusqu'à l'intime, et la présence de l'homme est permanente.



Christian Jaccard

1939, Fontenay-sous-Bois (Val-de-Marne)

Couple Toile-Outil

1973. Empreinte sur toile teinte et cordage tressé ; Toile : 300 x 215 cm, Outil : 210 x 9 cm

Depuis les années 1970, Jaccard, proche de Supports/Surfaces, (mouvement dans lequel les artistes ont interrogé les composants premiers et principaux de la peinture) remet en cause la notion d'esthétique telle qu'on l'entend traditionnellement et affirme une pratique artistique qui passe par des procédés et des matériaux qui appartiennent à l'origine, aux métiers du textile (matrice de reproduction, teintures et textiles industriels). Dans cette œuvre, la corde est nouée et sert d'outil pour l'impression sur le tissu. Elle remplace le pinceau : « J'appelais ça des outils. C'est une histoire toute simple, une histoire de temps perdu, de temps qui passe, d'usage du temps ». L'outil trace des lignes, des entrelacs qui sont autant de témoignage d'une volonté de prendre le temps, et d'ajouter des suites à des suites, des ensembles aux ensembles. Le nouage des cordes est une obsession chez Jaccard, c'est aussi à la fois une méthode et « des interprétations relatives à une mythologie personnelle, issues de fragments de rêves. »⁽¹⁾



Morris Louis

1912, Baltimore (États-Unis) - 1962, Washington (États-Unis)

Beth Yad

1958. (Série «Veils»). Acrylique sur toile ; 229,9 x 383,5 cm

Morris Louis appartient à la génération de peintres américains de la fin des années 1950 qui se situe juste après l'expressionnisme abstrait. Il crée des tableaux par « teinture » plutôt que par peinture. Sur un tissu brut non préparé et parfois même laissé libre de tout châssis, Morris Louis travaille au sol et laisse couler des tâches, des rigoles de couleur en se contentant simplement de les diriger. Certaines de ses toiles, vu la petitesse de son atelier ne pouvaient être déployées entièrement, étaient donc roulées et teintées au fur et à mesure. On perçoit alors des traces de ces plis et replis, des traces de lignes dans la forme finale. Le tissu absorbe, se fronce par le flot de la couleur qui bave, fuse, coule... Cette technique de la teinture « staining », n'est possible qu'avec un médium acrylique à base de résine appelé « magna » créé par Léonard Bocou, un ami, dont Louis a pu bénéficier dès 1948. Ce médium a la particularité de se mélanger aux fibres du tissu et de permettre une unité entre le fond et la forme. Dans *Beth Yad*, la peinture est versée en rigoles parallèles formant une sorte de flaque sur les deux côtés de la toile qui devient alors un espace où la couleur se répand au gré du hasard et de la trame du tissu. Il pratique ainsi le « Color Field » (peinture du champ coloré), dont les caractéristiques sont notamment le rejet de la composition au profit de la couleur et l'ouverture du champ pictural pour permettre la mise en valeur des matériaux et l'utilisation du hasard. Le tissu ainsi traité est pour Louis un support souple, sur lequel on ne sent pas son geste qui fait pression ou résiste à la toile.

« La métaphore organique présente dans l'œuvre de Louis résulte en partie de sa méthode de travail, absolument unique. Cette technique [...] suppose une interaction entre les besoins du motif général envisagé par l'artiste et les configurations naturelles de l'accidentel. [...] Les fines couches de couleur, en particulier celles constituant le halo spectral qui apparaît sur les côtés génèrent une atmosphère extraordinaire dont la densité semble résulter, comme chez Rothko, de la présence de liquide, de vapeur et de feu. »⁽²⁾

1 Christian Jaccard, *Catalogue d'exposition*, Musée d'art moderne de Céret, 1975.

2 Morris Louis, *Catalogue d'exposition*, Grenoble, Ed. Reunion Des Musees Nationaux, 1996

plier froisser rouler déplier
 lacérer brûler coudre
 broder imprimer draper
 teinter déchirer tendre
 étendre nouer perforer
 coller suspendre tordre
 envelopper laver délayer
 enduire...

GESTES

QUALITÉS

ténu fragile immatériel
 absorbant souple épais
 fin transparent
 imperméable satiné
 brut naturel synthétique
 doux rêche coloré
 uni...



Reine Mathilde, fragment de la tapisserie de Bayeux, XI^e siècle



André Valensi
Objet d'analyse ; 2 boudins assemblés et ligaturés par des ficelles ligature de parachute et toile écrue, 1972



Ann Hamilton
Phora ; installation tissu et pavillon de phonographe, 2005



Joseph Beuys
Infiltration homogène pour piano à queue : piano à queue recouvert de feutre gris, 1966



Saint Suaire de Turin



Christo et Jeanne-Claude
Running fence Sonoma and Marin Counties California ; épreuve couleur, 1972 - 1976



Tapisserie La dame à la licorne : A mon seul désir, XV^e siècle



Orlan
Le drapé le Baroque ou Sainte Orlan avec fleurs sur fond de nuages ; photographie couleur contrecollée sur aluminium, 1983



Claude Viallat
Bâche ; bâches de teintes et de dimensions diverses assemblées et peintes à l'acrylique, 1978



Michelangelo Pistoletto
Mur de chiffons ; installation tissu et briques, 1968

PIERRE

n.f. (lat. *petra*). Matière minérale dure et solide, élément essentiel de l'écorce terrestre, que l'on trouve à l'état naturel agglomérée en blocs ou en masses de taille inégale. Pierre de taille : bloc de roche taillé et destiné à être utilisé pour la construction. Pierre dure : nom donné à divers minéraux, allant des pierres fines à certains marbres, susceptibles d'un beau poli, avec lesquels on sculpte des objets d'art et on réalise des ouvrages d'incrustation ou de mosaïque. (*Dictionnaire Larousse*)

« **E**tant enfant, entre quatre et sept ans, je ne voyais du monde extérieur que les objets qui pouvaient être utiles à mon plaisir. C'était avant tout des pierres et des arbres, et rarement plus d'un objet à la fois. » (Alberto Giacometti)

La pierre est un matériau utilisé par les hommes depuis la nuit des temps. Comme le bois, la terre ou le bronze, la pierre est le matériau de prédilection des sculpteurs jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle. Avec l'apparition des nouveaux matériaux de la modernité, son utilisation a été associée à de nouvelles typologies d'œuvres : assemblages, installations, performances, sous l'influence des Arts premiers et des avant-gardes du début du siècle. Elle est traditionnellement transformée, taillée, gravée. De plus en plus d'artistes utilisent aujourd'hui la pierre brute, non façonnée, non dégrossie par la main de l'homme. Les minéraux peuvent être associés à d'autres composants, on parle alors de pierre de synthèse. Ces blocs manufacturés et produits en série sont également valorisés par certains artistes. Granit, mica, chromite, quartz, calcite, gypse, minéraux précieux, semi précieux, simples galets ou pierres des chemins, blocs monolithiques ou petits cailloux, la pierre n'a pas dit son dernier mot...



Victor Brauner

1903, Piatra-Neamt (Roumanie) - 1966, Paris

Sans titre

1950. Gouache sur galet ; 9,5 x 16 x 3 x 5 cm

Sans titre

1950. Gouache et peinture argentée sur galet ; 7,6 x 6,1 x 2,7 cm

L'image peinte fait corps avec le matériau, à l'instar des plis et des bifures que l'artiste a observés longuement sur la surface des galets de la Durance qui lui servent ici de support. Êtres rétractés, sans noms, sans titres, êtres hybrides sauvés sur galets de pierre ; Êtres-signes qui empruntent à la grammaire stylistique de Paul Klee, Têtes-pierres venues d'ailleurs, des contrées lointaines de l'imaginaire de Victor Brauner, Têtes cubiques au corps disproportionnés, inspirées par la vision enfantine et primitive de l'artiste, Masques venus d'ici et d'ailleurs, pierres-talismans marquées à la gouache sur le gris ocre des pierres. « Ce sont les civilisations qui m'ont plagié, je les ai accepté très fraternellement » (Victor Brauner.)



Jean Dubuffet

1901, Le Havre(Seine-Maritime) - 1985, Paris

Front de terre

1950. Pâte plastique et mica sur isorel ; 114 x 146cm

Février 1947 : Jean Dubuffet effectue un premier voyage au Sahara.

« L'immense monotonie des étendues de sables devient base de philosophie » ⁽¹⁾ écrit Max Loreau.

Les traces confuses laissées sur le sable, les terres brûlées, et la matière des villes du nord de l'Algérie vont marquer durablement l'imaginaire de l'artiste. De ses séjours au Maghreb naîtront les études de sols et de terrains et la prolifique série des matériologies/texturologies.

Front de terre a été réalisé au moyen de peinture plastique répandue par couches épaisses associées à des produits de toute espèce et à du mica. La pâte terne du tableau est privée de séduction : sédiments de concrétions matérielles, dédale de mouvements et de traces, comme autant de strates de souvenirs enfouis.

Face à cette œuvre qui fait front, notre regard erre, épouse les inflexions et les sinuosités de la matière sans autre but que celui de s'égarer ou de se perdre dans un espace sans limite avec « rien devant soi ». « Le paysage est ici chaos de tous les paysages possibles, les contenant tous, n'étant aucun d'eux. » ⁽¹⁾



Erik Dietman

1937, Jönköping (Suède) - 2002, Paris

La vie est comme un cœur sur un socle fêlé

1984. Bois et granit ; 52 x 32 x 31 cm

Une pierre de granit vaguement ronde, taillée sans préciosité, de manière brutale, une pierre commune, banale « presque vulgaire » trône avec majesté sur un socle de bois, un cube irrégulier, imparfait. La pierre évoque par ses dimensions une tête. Une tête coupée reposant sur un socle de bois ? Cette pierre est gravée d'un cœur, à l'intérieur duquel on discerne deux ronds irréguliers. Deux ronds évoquant deux yeux ? Sur l'une des faces du cube, une entaille profonde, la fêlure exprimée dans la phrase qui tient lieu de titre. Dietman joue avec les mots, avec les objets du monde, avec les codes hérités de l'histoire de l'art de la période classique ou de la modernité. Traditionnellement, le socle était utilisé pour mettre en valeur l'ouvrage d'un sculpteur. Par cette fonction, il isolait l'œuvre de l'environnement du spectateur, la préservait d'une trop grande promiscuité avec les autres objets du monde, il avait pour fonction de désigner : « ceci est une œuvre d'art ». Sa poétique est désenchantée et joyeuse tout à la fois. Ici la pierre mal dégrossie détrône le chef d'œuvre, ici le titre prend la forme d'une légende mystérieuse, intrigante, que chacun peut s'approprier.

1 Max Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet - Tome 19, Paris Circus 1961-1962*, Ed. Minuit, 2008
2 Ibid

graver tailler
 assembler
 polir dégrossir façonner
 paver bâtir aligner
 dresser casser incruster
 sculpter briser
 limer...

GESTES

QUALITES

solide dure friable
 lourde légère dense érodée
 brillante mate cristalline
 striée nervurée
 rugueuse lisse douce
 vertueuse...



Giovanni Anselmo
Sans titre ; granit, laitue, fil de cuivre, 1968



Silex taillé Paléolithique



Kurt Schwitters
Sans titre ; Collage bois, pierre, métal, verre, céramique, carton, contreplaqué et peinture, vers 1939-1944



Richard Long
A line in Ireland ; pierres plates, 1974



Stonehenge
 M--onument mégalithique, érigé entre -2800 et -1100, comté du Wiltshire, Angleterre



Robert Rauschenberg
Spiral Jetty ; terre, roche, eau, Grand lac salé Utah, 1970



Gustave Courbet
Les casseurs de pierre ; huile sur toile, 1849



Constantin Brancusi
Le baiser ; pierre calcaire brune, 1923-1925

n.f (latin *cera*). Substance grasse, de couleur jaune, sécrétée par les glandes cirières de certains hyménoptères et notamment des jeunes ouvrières d'abeilles, qui l'utilisent pour construire les rayons... (*Dictionnaire Larousse*)

La peinture à la cire peut être utilisée pour des raisons pratiques ou pour palier un manque de moyens. Elle participe aussi à exprimer de manière symbolique ou physique le rapport que la peinture peut entretenir avec l'archaïsme, les mythologies, la religion, le cosmique; évoquant la pérennité des choses ou leur fragilité.

Pour ses qualités de résistance à l'humidité, elle est dans l'Antiquité le liant idéal pour la peinture des navires et des statues de marbre rehaussées en couleur. Jusqu'à ce que la tempera ne lui ôte la vedette au IX^e siècle, elle sert successivement de base à la réalisation de fresques, de panneaux et des premières icônes chrétiennes. Avec les portraits mortuaires du Fayoum égyptien, peints entre le I^{er} et le V^e siècle et retrouvés quasi intacts, la cire a fait preuve de sa capacité de résistance au temps. Et c'est sans doute l'une des raisons essentielles pour lesquelles certains artistes de l'Arte Povera l'ont utilisée dans les années 1960 de manière plus sculpturale. Par exemple Mario Merz laisse les traces de cette matière animale sur une sorte de moustiquaire métallique au drapé baroque, fixée sur une structure en acier, rapprochant naturel et fabriqué, passé et présent, tout en citant l'histoire de l'art, il réussit ainsi à nous donner «l'expression même du temps» (*Fibonacci*, 1971).

D'un point de vue iconographique, on ne peut manquer d'évoquer la place que prend au XVII^e siècle la représentation d'une bougie, car elle devient, avec le crâne, un élément symbolique majeur parmi ceux qui constituent ces natures mortes religieuses que sont les vanités, symboles du temps qui passe et de notre mort certaine.

Pour ce qu'elle permet de matérialité et de transparence à la fois, appliquée en couches successives, la cire devient la matière privilégiée de certains peintres du XX^e siècle. Les *Cibles et Drapeaux* de Jasper Johns en sont un exemple marquant. Peintures/objets pop, qui pointent l'ambiguïté du statut de l'œuvre d'art, associant une matière picturale affirmée à une représentation de l'objet détourné, apparemment si semblable à l'original... Est-ce une peinture ou un objet ?



Victor Brauner

1903, Piatra-Neamt (Roumanie) - 1966, Paris

Sans titre

1945. Encre de Chine et cire d'abeille ; 76,3 x 55,3 cm

Ce portrait fait partie des nombreuses cires réalisées par Victor Brauner à partir de 1942 alors que les circonstances tragiques de la 2^{ème} Guerre Mondiale l'obligent à se réfugier dans les Alpes. Poussé par la nécessité, mais aussi par le besoin d'expérimenter, il évolue vers un style qui s'attache à des notions proprement picturales, mais sur-réaliste à jamais. Il garde à des degrés divers son univers onirique et littéraire, imprégné de sciences occultes et d'alchimie.

Ici, le visage au regard profond et au sourire très doux s'inscrit dans un contour en forme de cœur, véritable déclaration d'amour à sa femme Jaqueline dont il fit de très nombreux portraits. Victor Brauner y mêle les deux techniques de sa production à la cire. D'une part, la cire intervient comme un procédé de gravure, d'autre part le dessin obtenu est à nouveau recouvert et retravaillé en une couche épaisse, creusée, incisée, griffée.

Pour les dessins dont la cire se substitue à l'eau forte et à la lithographie, Brauner donne le procédé : « Sur une feuille de papier blanc, on frotte librement et avec force la cire d'une bougie, on passe ensuite sur toute cette étendue une couche d'encre de Chine délayée dans l'eau. Une fois le liquide séché, on gratte légèrement, avec un objet pointu, le dessin que l'on désire obtenir. On passe de nouveau sur toute la surface, le mélange d'encre de Chine et d'eau ; on attend que tout soit sec, et on gratte cette fois-ci au moyen d'un couteau, de manière à enlever toute la cire. Il reste un dessin d'une qualité originale inconnue... ». Pour Brauner, le développement de ce procédé est incontestablement complet, il met en mouvement toutes les forces mystérieuses de l'image créée.

Dans les œuvres plus "matérielles", la cire peut suivre un contour très délimité ou déborder hors des limites de la forme, avec une place laissée au hasard, encore plus présent lorsqu'il s'agit de coulures de bougies. Parfois encore la cire sert de patine à un fond qu'il souhaiterait neutre « pour accrocher l'œil et la mémoire ».



Michael Bütthe

1944, Sonthofen (Allemagne) - 1994, Bad Godesberg (Allemagne)

Yassine de Sidi Ben Saïd

1977. Collage et assemblage de divers éléments sur papier ; 49,5 x 34,5 cm

Partir d'une tache, laisser une place à l'aléatoire, ne pas trancher d'emblée, mais laisser la matière guider les choses.

Dans *Yassine de Sidi Ben Saïd*, Bütthe laisse couler la cire, sûrement celle d'un cierge, qu'il affectionne. La cire translucide est si proche de la nuance du papier que le visage semble jaillir du support. Une apparition confirmée peu à peu par une succession de collages et d'éléments graphiques : briques et spirales pour les yeux, lune/virgule pour le nez et une grande bouche très dessinée. Le portrait n'est pas humain, c'est plutôt une chimère ou un génie moqueur. Bütthe reprend le contour de la tache au crayon et prolonge les éclaboussures sur la partie gauche du visage par des traits qui se terminent en petits cœurs.

Ainsi le visage irradie comme une étoile et les scotchs laissés sur le bord de la feuille ne font que perpétuer cette lumière.

La créature est ornée de cornes hautes qui accentuent la centralité d'un astre bienveillant rouge, obtenu par le collage d'un bouchon de vin qui s'apparente à un cachet de cire... Cachet royal peut-être, comme le tampon - signature au bas du dessin.

Les œuvres de Bütthe sont fragiles car elles admettent la transformation des choses ; la peinture parfois craquelle, les pétales de roses se fanent et peuvent moisir sous une couche de cire, elle-même en devenant car déposée en « paquet » sans pression à chaud. Tout cela dans un mouvement vital qui nie les échelles de valeur et se meut d'un pôle à l'autre ; de l'archétype au particulier, des grandes plages maculées aux signes minutieux, du rituel chrétien au culte primitif... Du baroque exalté qui flirte avec l'ornemental.

QUALITÉS

chauffer fondre faire couler
 mouler graver inciser
 gratter frotter teinter
 modeler cacheter
 patiner épiler sculpter
 lustrer avec...

GESTES

organique fragile
 pérenne liquide solide
 craquelée translucide
 naturelle blanchie
 teintée...



Portrait du Fayoum, portrait de femme ; bois peint à l'encaustique, II^e siècle après JC



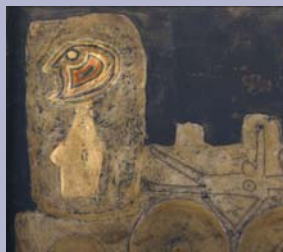
Abeilles dans leurs alvéoles de cire



Barthel Bruyn
Vanité ; huile sur toile, 1493 - 1555



Philippe Cognée
Hong-kong, deux tours ; peinture à la cire, 2003



Victor Brauner
Amour propulsateur ; Cire et collage sur carton, 1945



Michael Büthe
Bekai ; Diptyque, Cire blanche, techniques mixtes acrylo-vinyls et pigments métalliques sur toile, végétaux et tissu, 1984



Atelier de moulage à la cire perdue



Mario Merz,
Fibonacci ; Cadre métallique, grillage, cire d'abeille, néons, transformateur, 1971

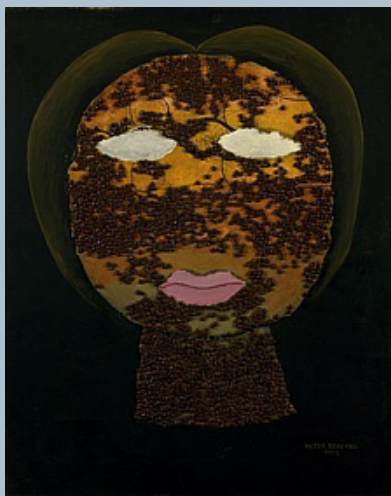


Icône chrétienne, bois peint à l'encaustique

NOURRITURE

n.f. (bas latin *nutritura*, refait sur nourrir). Action de nourrir un être vivant. (*Dictionnaire Larousse*)

La nourriture inspire et fait rêver depuis toujours : la madeleine de Proust, les pommes de Cézanne, les poires de Tutundjian... « L'homme ne pourra jamais cesser de rêver. Le rêve est la nourriture de l'âme comme les aliments sont la nourriture du corps. »⁽¹⁾
En peinture, les *natures mortes*, *Vanités*, *Desserts* ou *Déjeuners* sont des mises en valeur des denrées alimentaires, toutes choses de la vie qui sont liées aux cinq sens (vue, odorat, goût, toucher, ouïe) et au plaisir. La nourriture tient une place particulière et elle prend vie pour Victor Brauner, Léon Tutundjian et Dieter Roth. Une glotonnerie qui les pousse à composer des natures pas mortes du tout. Les substances dures ou molles de la nourriture deviennent « un déjeuner frugal qui s'improvise [...] C'est la bonne auberge... »⁽²⁾
Le *portrait comestible* de [...] Victor Brauner s'identifie à l'être aimé. « Dévorer des yeux » : les graines de lentilles se mangent et s'avalent. « L'art doit être comestible et que tout savoir passe par la bouche... » (Salvadore Dali).
Au contraire de Victor Brauner, Léon Tutundjian est un « glouton optique » : la qualité charnelle des poires peintes traduit le goût de l'essentiel, les fruits qui mûrissent dans les jardins du Paradis.
Il va sans dire que pour, Dieter Roth, l'art est lui-même consommable. Il privilégie des nourritures molles et liquides (chocolat, bananes, jus de fruits...) en les associant à l'acte de manger, de digérer et d'expulser.



Victor Brauner

1903, Piatra-Neamt(Roumanie) - 1966, Paris

Portrait comestible

1938. Tempera à l'œuf, huile et collage de lentilles ; 73 x 60 cm

Lentille : n.f. (lat. *lenticula*). Plante annuelle cultivée, aux fruits en gousses larges contenant deux graines. (*Dictionnaire Larousse*)

C'est une tête comestible, dans laquelle l'impression de malaise est provoquée à la fois par le titre de l'œuvre et la nature des éléments : une poignée de lentilles. Une relation symbolique existe entre le voir et le manger. Ne dit-on pas « dévorer des yeux ». Ce visage sans yeux couvert de pustules laisse voir de plus près un « paysage » granuleux. Victor Brauner propose une mise à l'épreuve du regard et prend l'œil du spectateur à témoin. De quoi nous aiguïser les sens.



Léon Tutundjian

1906, Turquie - 1968, France

Peinture

vers 1945. Huile sur toile ; 19,2 x 24 cm

Poire : n.f. (lat. *pirum*). Fruit du poirier, de forme oblongue, charnu et sucré. (ibid.)

Sur un fond de ciel calme, les poires associées par deux sont peintes en gros plan dans un paysage lointain. Les deux montagnes, à l'arrière-plan, se font discrètes. L'une des poires dévoile ses pépins. Les deux fruits pourraient être une allégorie amoureuse...

Une histoire construite autour de la tendresse et de la sensualité. Tout est calme et douceur dans un tableau délicatement peint. S'inspirant de l'imaginaire surréaliste, Léon Tutundjian ouvre la porte des rêves : la peau et la chair des deux poires deviennent un troublant plaisir visuel et gustatif.



Dieter Roth

1930, Allemagne - 1998, Suisse

Braunbild

1969 - 1982. Boîte en bois peinte vitrée contenant du chocolat ; 129 x 88,5 x 13 cm

Chocolat : n.m. (esp. *chocolate*). Mélange de pâte de cacao et de sucre, additionné ou non de beurre de cacao et d'autres produits (lait, noisettes...) (ibid.)

A partir des années 1960, le rebut (chaussures, vieux vêtements) est, pour Dieter Roth, semblable à une fonction organique en voie de décomposition (usure, destruction, ruine). Aussi, il choisit des matières organiques (bananes, jus de fruits, lait caillé...) vouées à l'éphémère qui caractérise la vie. Le chocolat fait la convoitise de Dieter Roth. Cette matière périssable constitue le fond et la totalité de l'œuvre. L'objet, muni de trois poignées que l'on peut regarder des deux faces, est fait de cadre en bois enserrant une boîte en verre qui contient du chocolat décomposé. Tous les états du chocolat sont présents : le craquelé, le filandreux, le pourri séché et terreux, la bouillie, le moisi...

1 Paulo Coelho, *Le pèlerin de Compostelle*, 1998
2 André Breton, *L'Amour fou*, 1937

QUALITES

coller conserver
 cuisiner cultiver découper
 digérer écraser étaler
 fixer hacher
 manger mettre en boîte
 mouler mouliner
 pétrir...

GESTES

craquelée cristallisée
 crue déliquescente dure
 filandreuse flétrie
 fraîche moisie molle
 pourrie sèche...



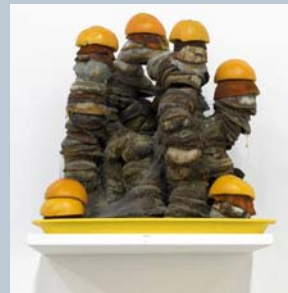
Daniel Spoerri
Mettre le paquet I ; panneau d'assemblage avec objets divers collés sur bois, 1965



Wim Delvoye
Cloaca ; six cloches de verre reliées entre elles par des tubes, tuyaux, pompes, 2000



Acimboldo
Nature morte, l'homme potager ; huile sur bois, 1590



Michel Blazy
Sculpture ; écorces d'oranges, 2001



Chardin
La Raie ; huile sur toile, 1728



Marcel Broodthaers
Moules rouges, casserole ; coquilles de moules, peinture rouge, casserole, 1965



Nature aux poissons ; fresque de Pompéi, 1er siècle ap. JC



Jana Sterbak
Vanitas, Flesh Dress ; viande, fil, sel, 1987



Meret Oppenheim
Objet ; soucoupe, tasse et cuiller recouvertes de fourrure, 1936

Filmographie :

La grande bouffe de Marco Ferreri, 1973.
Le festin de Babette de Gabriel Axel, 1987.
Un ange à ma table de Jane Campion, 1991.
Le cuisinier, le voleur, sa femme et son amant de Peter Greenaway, 1989.

COLLAGE

n.m. (grec *kolla* : gomme) Procédé de composition (plastique, musicale, littéraire) consistant à introduire dans une oeuvre des éléments préexistants hétérogènes, créateurs de contrastes inattendus. (*Dictionnaire Larousse*)

Le collage est une technique de création artistique qui consiste à organiser une création plastique par la combinaison d'éléments de toute nature - extraits de journaux, papier peint, documents quelconques, objets divers - dont l'unité se fait par juxtaposition. Le principe du collage est d'assembler des éléments par nature hétérogènes pour constituer une oeuvre.

Plus que l'introduction du réel dans l'espace de la représentation, c'est le déplacement dans le champ artistique d'éléments provenant d'un autre champ et leur association, qui font le collage. G. Braque et P. Picasso ont réalisé, vers 1912, les premiers collages ou papiers collés en introduisant dans leurs compositions des éléments réels (clous, boutons, morceaux de verre, coupures de journaux...), opération ayant pour résultat de mettre en relief des textures et de créer un nouvel espace plastique.

Le collage a renouvelé la pratique de l'art, en mettant en cause la représentation classique de la réalité, la fabrication de l'image, la réalité faisant désormais partie intégrante de l'oeuvre. Kurt Schwitters (1887-1948) privilégie les objets usagés, abîmés, « parce qu'il n'y a rien de parfaitement propre dans la vie, ni les hommes, ni les meubles, ni les sentiments. »



Dieter Roth

1930, Hanovre (Allemagne) - 1998, Bâle (Suisse)

Paysage

1980 - 1982. Plastique, bois, papier, verre, fer ; 56,5 x 73,5 x 11,5 cm

Sculpteur, poète, pionnier des livres d'artistes, performer, éditeur, musicien, Dieter Roth a constamment tenté de défaire les cloisons d'une éducation artistique académique. Il a effectué un travail de sappe des catégories de l'art par un rejet systématique des institutions et de la notion d'oeuvre d'art. Dessinant avec les deux mains en même temps, utilisant des matériaux «sales» (terre, graisse, cadavres d'insectes, produits alimentaires pourris...), il considérait que tout pouvait devenir de l'art, carnet de notes, table de travail, téléphone...

Il utilise les épices, les graines, la banane, dans ses estampes, réalise des sculptures en chocolat, en paille et crottes de lapin. L'utilisation de rebuts, l'accumulation de fragments miment alors l'usure, la destruction ou la ruine.



Carmelo Arden-Quin

1913, Rivera (Uruguay)

Composition géométrique

1958. Matière plastique, bois laqué et fil de nylon ; 49 x 49 cm

Carmelo Arden-Quin est un représentant de l'Abstraction géométrique. Il a lancé en 1944, à Buenos-Aires, *Arturo*, la première revue des arts abstraits d'Amérique Latine et créé en 1946 le groupe MADI (dont le sigle correspond à 4 lettres de son nom). De 1956 à 1971, Arden-Quin concentre sa production autour de la problématique du collage et du découpage. Le mouvement MADI s'affranchit des surfaces planes, la peinture peut se faire sur tout type de surface, sur des plans amovibles, des surfaces galbées, et la sculpture sur des espaces creux, des structures mobiles et articulées. La pluralité est alors de mise : peintures découpées, articulées, sculptures mobiles, déplaçables et transformables. Les oeuvres "madistes" constituèrent les premières marches vers l'art cinétique et optique. Ici, les fils de nylon tendus au premier plan, perturbent et animent les surfaces colorées et les tracés de l'arrière-plan. Bien que statique, l'oeuvre encourage le déplacement du spectateur afin d'expérimenter la réalité d'une profondeur.



Tony Grand

1935, Gallargues-le-Montueux - 2005, Mouriès

Sans titre

1985. Deux os, trois pierres stratifiées ; 67,5 x 275 x 62 cm

Les premières sculptures de Toni Grand remontent aux années 1950. Il entreprend un travail sur le bois qu'il définit comme une "lecture déconstructive" de la sculpture traditionnelle une analyse du matériau et des transformations qui président à la naissance d'une forme. Multipliant l'effort sur le matériau à la manière d'un menuisier, l'artiste, par la forme, «donne le sens des gestes». Viennent ensuite les bois taillés à la hache et/ou teintés de pigments, l'acier et l'argile. Plus tard, il découvre le polyester stratifié qu'il associe au bois, aux ossements (crânes de chevaux), aux pierres, aux poissons (congres, anguilles, carpes) par des procédés d'inclusion. Avec ces matériaux, le contact est émotionnel et non technique.

Toni Grand dit ne pas vouloir «dominer la matière» et revendique un rapport «onirique» avec le matériau qu'il fait apparaître ou disparaître à volonté.

La plupart des oeuvres de Toni Grand tentent cette homogénéisation de matériaux étrangers l'un à l'autre. Ici, la résine redonne lumière et couleur à la sculpture mais produit aussi un grain et un effet épidermique.

QUALITES

coller
 assembler juxtaposer
 accumuler ajouter intégrer
 fragmenter découper
 déchirer saturer
 émietter parcelliser
 agencer...

GESTES

prolifère hétérogène
 mixte réticulaire
 irrégulier...



Max Ernst
Fatagaga ; collage sur papier, 1920



Masque cagoule ; argile grise et pigments jaune, rouge, noir et blanc, matériau végétal et cheveux, fibres végétales, textile et bois, Océanie



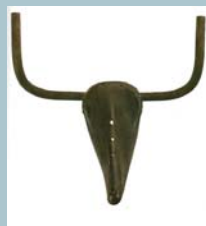
Jean Tinguely
Baluba III ; objets métalliques divers commandés par un moteur, 1961



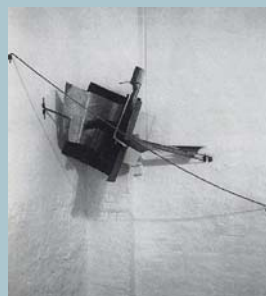
Droog Design
Chest of drawers ; tiroirs usés, érable, sangle de jute, 1991



Richard Hamilton
Qu'est ce qui fait les intérieurs d'aujourd'hui si différents si confortables ; collage, 1956



Pablo Picasso
Tête de taureau ; selle en cuir et guidon en métal, 1942



Vladimir Tatline
Contre-relief d'angle fer ; zinc, aluminium, 1915



Meret Oppenheim
L'écureuil ; assemblage de fourrure, verre et mousse de plastique, 1969



Shigeru Ban
Paper Log Houses ; tubes en carton, caisses d'Evian, contreplaqué, poutre de plancher, toile de tente, 2000

Bibliographie

Textes littéraires traitant de la matière

- Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 1857, « La Chevelure », toute la section intitulée « Le vin ».
- Knut Hamsun, *La Faim*, 1890, autofiction sur le rapport entre nourriture physique et nourriture spirituelle.
- Victor Hugo, *Quatrevingt treize*, 1874, le combat de l'homme et du canon.
- Michel Leiris, *L'Age d'homme*, 1939, les trois âges de la vie vus en couleurs.
- Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*, 1942, poèmes en prose sur le feu, le galet, le cageot, la bougie, l'eau, la viande...
- Nathalie Sarraute, *Enfance*, 1943, le médicament caché dans de la confiture.
- Patrick Süskind, *Le Parfum*, 1985, les chairs sacrifiées.
- Arthur Rimbaud, *Poésies*, 1870-1871, « Les Effarés », « La Maline », « Au cabaret vert »
- Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, 1873, la description des halles, les fromages.
- Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, 1883, les soieries et autres tissus, texture, couleur.

Textes littéraires sur le mot comme matière, texture, sonorité

- Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 1857, « Correspondances ».
- Honoré de Balzac, *Scènes de la Vie politique*, 1841, « Z.Marcas » « Il existait une certaine harmonie entre la personne et le nom ».
- Théophile Gautier, *Voyage en Russie*, 1884, le nom de Nijni Novgorod.
- Julien Gracq, *Les Eaux étroites*, 1976.
- Julien Gracq, *La Littérature à l'estomac*, 1950.
- Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, 1950 création, 1952 parution.
- Michel Leiris, *L'Age d'Homme*, 1939, le mot suicide.
- Michel Leiris, *La Règle du jeu, I, Biffures*, 1948, Caïn.
- Stéphane Mallarmé, *La Revue Blanche*, 1895, « Crise de vers », « l'absente de tout bouquet »
- Henri Michaux, *Qui je fus*, 1927, «Le grand Combat».
- Amélie Nothomb, *Les Combustibles*, 1994, pièce de théâtre sur la survie de l'homme dépendant de celle des oeuvres littéraires.
- Francis Ponge, les « sapates » : le lézard, la chèvre, le gymnaste...
- Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, 1913, le mot Parme.
- Queneau *Le Chien à la mandoline*, 1965, « La chair chaude des mots ».
- François Rabelais, *Le Quart Livre*, 1552 les mots gelés.
- Arthur Rimbaud, *Poésies*, 1870-1871, « Voyelles ».
- Jean-Paul Sartre *Qu'est-ce que la littérature ?*, 1947.

Groupement de textes

A travers ces textes métalinguistiques, le professeur heureusement », et « héros », tout en faisant fi du son signifié, ce qui ouvre l'espace du jeu : le « comme une interjection pure » ne lui appartient dictionnaire, une série d'homonymes et de paronymes, Victor Hugo, « Le Dormeur du val » de Rimbaud...

COLETTE

La Maison de Claudine, 1922

Le mot «presbytère» venait de tomber, cette année-là, dans mon oreille sensible, et d'y faire des ravages.

« C'est certainement le presbytère le plus gai que je connaisse... » avait dit quelqu'un.

Loin de moi l'idée de demander à l'un de mes parents : « Qu'est-ce que c'est, un presbytère ? »

J'avais recueilli en moi le mot mystérieux, comme brodé d'un relief rêche en son commencement, achevé en une longue et rêveuse syllabe... Enrichie d'un secret et d'un doute,

je dormais avec le mot et je l'emportais sur mon mur. «Presbytère ! » Je le jetais, par-dessus le toit du poulailler et le jardin de Miton, vers l'horizon toujours brumeux de Moutiers. Du haut de mon mur, le mot sonnait en anathème : « Allez ! vous êtes tous des presbytères ! » criais-je à des bannis invisibles.

Un peu plus tard, le mot perdit de son venin, et je m'avisai que « presbytère » pouvait bien être le nom scientifique du petit escargot rayé jaune et noir... Une imprudence perdit tout, pendant une de ces minutes où une enfant, si grave, si chimérique qu'elle soit, ressemble passagèrement à l'idée que s'en font les grandes personnes...

- Maman ! regarde le joli petit presbytère que j'ai trouvé !

- Le joli petit... quoi ?

- Le joli petit presb...

Je me tus, trop tard. Il me fallut apprendre - « Je me demande si cette enfant a tout son bon sens... » - ce que je tenais tant à ignorer, et appeler « les choses par leur nom... »

- Un presbytère, voyons, c'est la maison du curé.

- La maison du curé... Alors, M. le curé Millot habite dans un presbytère ?

- Naturellement. .. Ferme ta bouche, respire par le nez... Naturellement, voyons...

J'essayai encore de réagir... Je luttai contre l'effraction, je serrai contre moi les lambeaux de mon extravagance, je voulus obliger M. Millot à habiter, le temps qu'il me plairait, dans la coquille vide du petit escargot nommé « presbytère... »

- Veux-tu prendre l'habitude de fermer la bouche quand tu ne parles pas ? A quoi penses-tu ?

- À rien, maman...

...Et puis je cédaï. Je fus lâche, et je composai avec ma déception. Rejetant le débris du petit escargot écrasé, je ramassai le beau mot, je remontai jusqu'à mon étroite terrasse ombragée de vieux lilas, décorée de cailloux polis et de verroteries comme le nid d'une pie voleuse, je la baptisai « Presbytère », et je me fis curé sur le mur.

sur la matière des mots

pourra étudier avec ses élèves les jeux linguistiques sur la matière même des mots. En effet, le langage enfantin de s'empare des mots « presbytère », « lien conventionnel, immotivé, entre le mot et la chose, sans faire la distinction entre langage et parole. Chez Colette, l'enfant utilise le signifiant en dehors de presbytère devient alors un petit escargot rayé jaune et noir, avant de désigner le mur-territoire de l'enfant. Chez Leiris, l'enfant découvre que le terme qu'il emploie pas en propre, mais s'insère dans un système linguistique auquel il est sommé de se soumettre. Enfin, le texte de Sarraute construit verticalement, comme un point de départ d'évocation visuelles où l'imagination se débride à travers une série de références intertextuelles : « Gastibelza » et « Les Châtiments » de

Nathalie SARRAUTE

Entre la vie et la mort, 1968

Hérault, héraut, héros, aire, haut, erre haut, RO, rythmé sur le bruit du train roulant à travers les plates plaines blanches. Les images surgissent l'une après l'autre, tirées de sa collection...

Hérault... la corne mauve aux contours mous s'étend le long de la mer bleue. Son bout étroit, recourbé, s'encastre dans l'Aude jaune. Dans son creux sont insérés le Tarn orange, l'Aveyron vert. Le Gard rose bouche l'ouverture de la corne...

Héraut... Il s'avance lentement, très droit sur son cheval caparaçonné. Il est coiffé de sa toque de vair, revêtu de la dalmatique de velours violet. Il tient dans sa main le caducée. Ses cavaliers le suivent. Tout bouge et chatoie, les bannières, les étendards, la soie, les broderies d'argent et d'or, les bijoux, les fourrures, le cuivre des trompettes, l'acier des armes...

Héros... Il est étendu sur le dos sous le ciel sombre plein d'étoiles. Son bras droit est replié. Sa main raidie serre la hampe du drapeau déchiré qui couvre son visage et le haut de son habit blanc...

Aire haut... le brouillard s'écarte et découvre le nid d'aigle dans un creux du rocher à pic. Tout en bas, dans la vallée, les maisons sont de minuscules cubes blancs et gris...

Au suivant : Erre haut... Voici le moine dans sa robe de bure. Le vent qui souffle à travers la montagne agite ses cheveux. Il marche à grandes enjambées. Ses pieds nus foulent l'herbe rase, les courtes fleurs violettes, jaunes, blanches...

R. O...R, sur ses pattes écartées de bouledogue attend. O, le cercle est bouclé. Tout se referme et on recommence...

Hérault... La branche immobile du pin parasol s'étend au-dessus de l'auvent recouvert de tuiles arrondies orange et roses. Elles descendent en pente douce, leurs petites voûtes s'emboîtent les unes dans les autres. Dans les rainures, entre les rangées, il y a des traînées d'aiguilles de pin jaunies, quelques pommes de pin...

Michel LEIRIS

La Règle du jeu, I, Biffures, 1948

L'un de mes jouets, du fait de ma ma-ladresse - cause initiale de la chute - se trouvait sous le coup d'avoir été cassé. L'un de mes jouets, c'est-à-dire un des éléments du monde auxquels, en ce temps-là, j'étais le plus étroitement attaché.

Rapidement je me baissai, ramassai le soldat gisant, le palpai et le regardai. Il n'était pas cassé, et vive fut ma joie. Ce que j'exprimai en m'écriant: « ...Reusement ! »

Dans cette pièce mal définie - salon ou salle à manger, pièce d'apparat ou pièce commune -, dans ce lieu qui n'était alors rien autre que celui de mon amusement, quelqu'un de plus âgé - mère, soeur ou frère aîné - se trouvait avec moi. Quelqu'un de plus averti, de moins ignorant que je n'étais, et qui me fit observer, entendant mon exclamation, que c'est « heureusement » qu'il faut dire et non, ainsi que j'avais fait : «... Reusement !»

L'observation coupa court à ma joie ou plutôt - me laissant un bref instant interloqué - eut tôt fait de remplacer la joie, dont ma pensée avait été d'abord tout entière occupée, par un sentiment curieux dont c'est à peine si je parviens, aujourd'hui, à percer l'étrangeté.

L'on ne dit pas « ...reusement », mais « heureusement ». Ce mot, employé par moi jusqu'alors sans nulle conscience de son sens réel, comme une interjection pure, se rattache à « heureux » et, par la vertu magique d'un pareil rapprochement, il se trouve inséré soudain dans toute une séquence de significations précises.

Appréhender d'un coup dans son intégrité ce mot qu'au paravant j'avais toujours écorché prend une allure de découverte, comme le déchirement brusque d'un voile ou l'éclatement de quelque vérité. Voici que ce vague vocable - qui jusqu'à présent m'avait été tout à fait personnel et restait comme fermé - est, par un hasard, promu au rôle de chaînon de tout un cycle sémantique. Il n'est plus maintenant une chose à moi : il participe de cette réalité qu'est le langage de mes frères, de ma soeur, et celui de mes parents.

De chose propre à moi, il devient chose commune et ouverte. Le voilà, en un éclair, devenu chose partagée ou - si l'on veut - socialisée. Il n'est plus maintenant l'exclamation confuse qui s'échappe de mes lèvres - encore toute proche de mes viscères, comme le rire ou le cri - il est, entre des milliers d'autres, l'un des éléments constitutifs du langage, de ce vaste instrument de communication dont une observation fortuite, émanée d'un enfant plus âgé ou d'une personne adulte, à propos de mon exclamation consécutive à la chute du soldat sur le plancher de la

salle à manger ou le tapis du salon, m'a permis d'entrevoir l'existence extérieure à moi-même et remplie d'étrangeté.

Sur le sol de la salle à manger ou du salon, le soldat, de plomb ou de carton-pâte, vient de tomber. Je me suis écrié : «...Reusement ! » L'on m'a repris. Et, un instant, je demeure interdit, en proie à une sorte de vertige. Car ce mot mal prononcé, et dont je viens de découvrir qu'il n'est pas en réalité ce que j'avais cru jusque-là, m'a mis en état d'obscurément sentir - grâce à l'espèce de déviation, de décalage qui s'est trouvé de ce fait imprimé à ma pensée - en quoi le langage articulé, tissu arachnéen de mes rapports avec les autres, me dépasse, poussant de tous côtés ses antennes mystérieuses.

Ecrits d'artistes et essais critiques

- Mirella Bandini avec la participation d'Alain Mousseigne et la collaboration d'Anna Minola et Barbara Bertozzi, *Tapié un art autre*, Turin, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1997
- Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, *L'informe, mode d'emploi*, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1996
- Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants I, II*, Paris, Ed. Gallimard, 1967
- Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants III, IV*, Paris, Ed. Gallimard, 1995
- Adalgisa Lugli, *Assemblage*, Paris, Ed. Adam Biro, 2000
- Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Ed. Larousse, 2008
- Lea Vergine, *Quand les déchets deviennent art*, Milan, Ed. Skira, 2007
- Herta Wescher, *Collage*, New-York, Ed. Harry N. Abrams, 1971
- Maurice Fréchuret, *Le mou et ses formes*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993.
- Georges Didi-Huberman, *Le Cube et le visage, Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Ed. Macula, 1992
- Georges Didi-Huberman, *"Etre crâne: lieu, contact, pensée, sculpture"*, in Catalogue Giuseppe Penone, Nîmes: Carré d'art: Musée d'art contemporain; Turin: Hopefulmonster, 1997
- Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre*, Ed. Minuit, 2000
- Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna, Essai sur le drapé tombé*, Ed. Gallimard, 2002
- Didier Semin, *Victor Brauner*, Paris, Réunion des Musées Nationaux; Filipacchi, 1990
- Didier Semin, *L'Arte povera*, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1992
- Gil Joseph Wolman, *Défense de mourir*, Paris, Ed. Allia, 2001
- François Dufrêne, *Archi-Made*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2005
- Toni Grand, *Venise 1982*, Paris, Association française d'action artistique, 1980

Pistes pédagogiques

Les encadrés GESTES et QUALITES de chaque chapitre, peuvent être un point de départ à des ateliers réalisés en classe.
1 notion + (1 matériau + 1 qualité) + 2 gestes = propositions infinies

Par exemple :

- le portrait + papier imprimé + déchirer et coller = propositions infinies
- le paysage + bois de cagettes + peindre et assembler = propositions infinies
- le corps + tissus (vêtement) coloré + nouer et suspendre = propositions infinies
- l'espace + champ de pierres + bâtir = propositions infinies
- la ville + cire colorée + faire couler et graver = propositions infinies
- la couleur + nourriture colorée + mettre en boîte et attendre = propositions infinies
- les formes + rebuts hétérogènes + accumuler et assembler = propositions infinies

Toutes ces propositions demandent ensuite à être observées, comparées, regardées de près et de loin, qualifiées (poétique, violent, pictural, abstrait, profond, sculptural, ouvert, léger, flottant, lourd, fermé...) ou intitulées (« paysage lunaire », « peau d'éléphant », « jambes ballantes », « foule de pierres »...) en bref, analysées.

Les oeuvres présentées en vignette, à chaque fin de chapitre, ouvrent sur de nouvelles pistes pour prolonger et approfondir les connaissances en histoire des arts, par le biais de la matière. Ces œuvres n'appartiennent pas toutes à la collection du Musée.

Photos des œuvres de la collection : Yves Bresson/Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Métropole.
Autres photos : D.R. © Adagp, Paris, 2009 pour les artistes répertoriés.

Document réalisé par le Service des Publics du Musée d'Art Moderne en collaboration avec les conseillers pédagogiques et professeurs relais de l'Éducation Nationale.

Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Métropole

La Terrasse - BP 80241 - 42006 Saint-Étienne cedex 1

Tél. : 04 77 79 52 52

<http://www.mam-st-etienne.fr>

Ouvert au public tous les jours, de 10 h à 18 h sauf le mardi.

Ouvert le mardi de 9 h à 18 h pour les visites scolaires guidées (sauf le deuxième mardi après-midi de chaque mois).

Réservation auprès du Service des publics. Tél. : 04 77 79 70 70

Document téléchargeable sur

le site Musée en Partage : <http://mep.mam-st-etienne.fr>



Conception graphique : SEONG Hyojin