

OBJETS DÉTOURNÉS

musée des Beaux-Arts d'Angers

- Daniel Tremblay, *Sans titre*, 1982-83, cartes postales
- Daniel Tremblay, *Sans titre*, 1982, assemblage, strass et paillason
- François Morellet, *Pi Piquant de façade 1=12°*, néons
- Jean-Luc Vilmouth, *Cut out*, 1980, pince, fil électrique
- Bill Woodrow, *Call of the Wild*, 1984, portières de voiture, émail peint

(Œuvre non exposée actuellement. Consulter le catalogue du musée)

À propos des œuvres

Sans titre, Daniel Tremblay

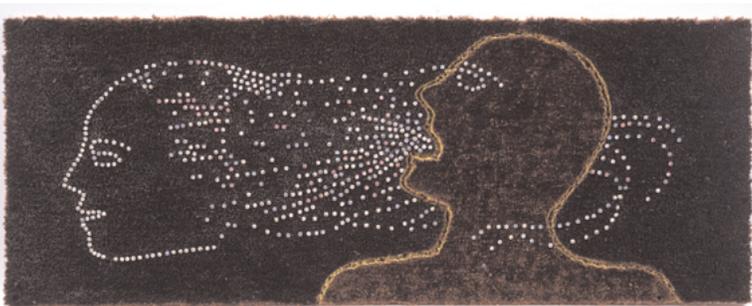
Un mini "totem" féminin est présenté sous vitrine. Il est composé uniquement de **cartes postales** assemblées, collées et sculptées. La statue féminine adopte à sa surface des nervures boisées. Ce gri-gri ou ce fétiche reprend à son compte les codes de la sculpture : un socle, la taille, le matériau dominant. Pourtant, Daniel Tremblay joue de ces codes. En effet, le socle (cette pile de cartes postales) offre un cadre, une assise et surtout une vue paradisiaque : *un paysage de carte postale*, parfait et idyllique. Le corps surgit d'un lieu de rêve et n'est pas sans rappeler les belles naïades peuplant les décors papiers de nos vacances. L'artiste tire complètement parti de l'objet utilisé, par sa matière et sa signification.

La carte postale permet de construire par couches successives, de tailler et d'enlever tandis qu'elle renvoie également au domaine désuet d'images surannées. La carte postale destinée à voyager, raconter, illustrer devient ici un matériau de construction, le marbre des temps modernes. La sculpture est pourtant fragile et présentée sous verre. De l'objet d'échange et de transit, la carte postale passe au rang de matériau d'art, protégé et exposé. Elle change de fonction.



Sans titre, Daniel Tremblay, 1982-1983
technique mixte (cartes postales assemblées, collées et sculptées), 19 x 15 x 10 cm

Sans titre, Daniel Tremblay



Sans titre, Daniel Tremblay, 1982
technique mixte (paillason entaillé, perles de strass, peinture à l'huile et contreplaqué), 49 x 129 x 3 cm,
coll. MNAM Centre Pompidou, dépôt au musée des Beaux-Arts d'Angers

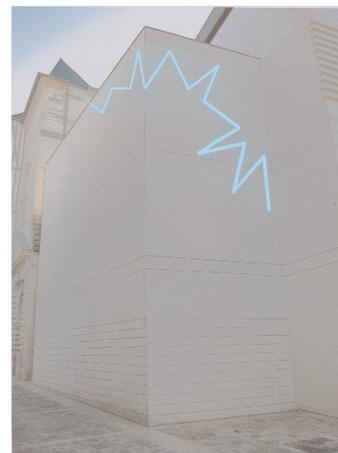
Ni peinture ni pinceau n'ont servi à la composition de cette œuvre mais c'est un **paillason** noir qui sert de support. Collé sur une planche de bois, il est accroché au mur tel une toile. Sur ce format tout en longueur, deux silhouettes en buste se dessinent : une femme et un homme. Le contour du visage de la femme, à gauche, est constitué de **strass** tandis qu'à droite, la silhouette de l'homme est creusée dans le paillason offrant un visage jaune.

Un jeu de lignes s'instaure entre les personnages. Dans une relation sensuelle, la chevelure longue et bouclée de la femme entre dans la bouche de l'homme comme pour lui donner un souffle de vie. L'œil de l'homme formé de strass se mêle aux cheveux féminins. Les corps se mélangent. La présence des brillants contraste avec la banalité de la carpe. L'étincelant s'oppose au trivial. Néanmoins, le paillason quitte la banalité du dehors, du sol et de la réception des hôtes pour être accroché à la cimaise blanche d'un musée. Comme la carte postale, le paillason perd sa fonction, celle d'essuyer les pieds. Il devient support, remplace la toile peinte et permet à l'artiste une pratique autre du dessin. Dans ces deux œuvres de Daniel Tremblay, le merveilleux s'unit au banal, le quotidien semble vouloir échapper à sa condition.

Pi Piquant de façade, 1=12°, François Morellet

L'œuvre est située sur la façade extérieure du musée. Cette ligne, composée de **néons**, guide le regard vers l'intérieur du musée. La couleur de l'œuvre évolue, passant à un bleu léger le jour. Ni intégration ni décoration face à l'architecture, ce zigzag (explicité par le titre) s'articule sur un angle calculé à partir du nombre Pi. *Pi piquant* signifie un segment de droite. L'objet utilisé est un tube nommé "néon", emblème de la lumière moderne.

À l'inverse de Daniel Tremblay qui utilise l'objet pour ses évocations poétiques, François Morellet choisit le néon pour la ligne et ses qualités lumineuses. La lumière devient le matériau de la sculpture.



Pi Piquant de façade, 1=12°
François Morellet, 2006
 15 tubes d'argon bleu de 140 cm,
 Angers, musée des Beaux-Arts,
 façade du bâtiment des réserves

Cut out, Jean-Luc Vilmouth



Cut out, Jean-Luc Vilmouth, 1980
 Pince, fil électrique, 300 m. Dépôt du FRAC Pays de la Loire

Cette œuvre est étalée au sol. Sans socle, la sculpture de Jean-Luc Vilmouth exprime au mieux le matériau qui la compose : le **fil électrique**. Deux demi-cercles bleus avoisinent des chemins noirs et gris de fils électriques conduisant le regard au centre, vers la **pince**. Cette dernière paraît rayonner, entourée pourtant des restes. Telle un mandala ou un cercle mystique permettant d'appeler une quelconque divinité, le réseau électrique dessinée au sol peut aussi arborer une interprétation plus banale. La pince au centre irradie car elle est l'instrument, l'outil qui a permis cette œuvre. Un lien évident s'installe entre l'outil et le matériau. La pince coupe, dénude, sépare les trois fils des câbles. Si mystique il y a, elle réside dans la simple utilité de cette pince.

Il s'agit là d'exposer la fabrication, de déconstruire de façon méthodique le matériau. Le titre exemplifie cette volonté claire de démonstration : *Cut out* signifie tailler, découper, couper. L'acte de sculpter est réduit à sa plus simple expression : couper. Du titre à la présence de la pince, l'interprétation est tournée vers l'ouvrage. Le matériau ne vaut pas pour une idée mais pour ses qualités intrinsèques.

Call of the Wild, Bill Woodrow

Deux **portières de voiture** sont posées verticalement au sol. Entre elles, la fausse dépouille d'un ours brun prend place. Un transistor rouge est posé sur ce tapis de métal tandis que trois micros sont placés face à la gueule de l'ours. Comme dans les précédentes œuvres étudiées, l'origine du matériau est quotidienne. À la manière de l'œuvre de Jean-Luc Vilmouth, la sculpture propose un travail de l'espace. Néanmoins, à l'inverse de *Cut out*, l'œuvre de Bill Woodrow ne s'appuie pas uniquement sur le matériau mais propose une symbolique, présente dans son titre (l'appel de la nature).



Call of the Wild, Bill Woodrow, 1984
 Deux portières de voiture, émail peint,
 1,84 m x 4,40 m x 3 m

Pourtant cet appel reste muet, le rugissement de l'animal comme le transistor sont inaudibles. L'animal sauvage et la radio reconstitués, les portières récupérées et abandonnées renvoient à un discours écologique insistant sur l'artificialité de la sculpture. Tout est faux, rien n'est naturel. L'objet quotidien est prégnant mais il n'est pas conduit vers l'abstraction. Il propose un discours sur la consommation et la place de l'homme dans cette société non naturelle. Ainsi, *Call of the Wild* crée des utilisations nouvelles de l'objet : une déconstruction de l'objet (une mise en squelette des portières), une appropriation symbolique et une volonté de recomposer de nouveaux objets (le métal devient un tapis ou un ours).

La confrontation des œuvres, éléments pour une réflexion pédagogique

L'objet détourné pose la question d'un matériau neuf pour l'œuvre. Ainsi de nouveaux actes et un nouveau vocabulaire (accumulation, assemblage, compression) apparaissent. Mais au-delà de devenir un matériau moderne, l'objet propose une autre vision ou appropriation du réel, quitte même à devenir un réalisme.

L'objet, "cette chose, ce bidule, ce machin"¹, est un matériau connoté, riche d'informations et porteur de mémoire. Qu'il soit unique ou de série, sacré ou quotidien, l'objet dans l'art redéfinit plus que son propre statut. Il définit le statut de l'œuvre et celui de la contemplation. Par conséquent, le geste de l'artiste évolue vers le travail, la machine ou la non intervention. Ainsi, quelle place l'objet réserve-t-il au geste de l'artiste ? Et plus largement, quelle est la valeur artistique de l'objet ?

Un matériau à part entière ? Du banal au merveilleux.

Beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie.
Lautréamont

Les objets sont des cartes postales, un paillason, des fils électriques et une pince, des portières de voiture. Ils sont issus de domaines divers et variés. Choisis pour leur texture, leur couleur, leur forme et leur fonction comme le sculpteur préfère le bois ou le marbre et comme le peintre élit la gouache plus que l'aquarelle. Néanmoins les objets sont des matières enrichies (de fonctions antérieures et de connotations). On peut tenter d'interpréter l'œuvre en regardant l'objet pour ses qualités propres. Cependant, l'objet ne disparaît jamais complètement de l'œuvre finale. Qu'il soit choisi pour sa banalité (la pince et le fil électrique, le paillason), pour son statut (la carte postale) ou de façon métaphorique (l'ours de métal), il permet une surimpression de sens. L'objet n'est en aucun cas une matière neutre et grâce à sa dimension populaire et urbaine, il crée un univers accessible au plus grand nombre. La société de consommation, la prolifération des objets et leur aspect jetable, la série ainsi que la perte d'aura fascinent les artistes et transfigurent les objets. La roue de bicyclette, la selle de vélo ou l'urinoir deviennent des sculptures et font entrer le quotidien dans la sphère artistique. Par l'objet, le réel devient le matériau et le support de l'œuvre. Matière améliorée, matériau commun ou hommage au quotidien, l'objet sort de son contexte et modifie sa fonction afin de transformer le banal en art /ou d'inscrire l'art dans une banalité retrouvée.

L'objet installé

Trois axes de présentation peuvent être dégagés. Dans *Cut out*, la pince et le fil électrique entretiennent un lien évident, cohérent. L'instrument et la matière se répondent dans une sorte de dissection du geste. A l'inverse, le paillason utilisé par Daniel Tremblay offre une modification face à l'usage de départ. L'objet quitte le sol pour s'accrocher au mur. La présentation inverse et contredit la fonction face à la présentation. Enfin, la dernière présentation se traduit par l'exposition de la carte postale. Elle quitte le transit pour la préciosité. Elle passe de l'étalage posé dans la rue au cocon de la vitrine.

De ces trois possibilités de présentation découle l'axe plus large de l'espace. *Cut out* et *Call of the wild* font partie de la catégorie de l'installation. L'objet n'est pas seulement changé d'environnement, il propose une prise en compte de l'espace. Mais qu'il soit question de présentations plurielles ou d'installation, la question principale de *l'objet installé* demeure : le contexte².

1. Rey-Debove Josette et Rey Alain, *Le Petit Robert*, p. 1759, Paris

2. "N'importe quel objet peut être un objet d'art pour peu qu'on l'entoure d'un cadre". Boris Vian.

Ce dernier permet de renforcer voire de créer la transformation de l'objet. Un changement et une modification de la fonction s'instaurent non par une explosion de l'objet mais grâce à une transplantation dans un autre lieu. La *Fontaine* (urinoir) de Marcel Duchamp ne change pas ou peu, c'est son retournement qui offre la vision d'un nouvel objet. Ainsi le lieu et le regard conçoivent la mutation de l'objet.

Je veux être une machine, Andy Warhol : quelle place l'objet réserve au geste de l'artiste ?

L'univers (commercial, industriel, etc.) de l'objet est lié à la décision d'Andy Warhol de devenir une machine . Il exprime le souhait de réduire le geste artistique au geste mécanique. Comme Toroni qui applique son pinceau à intervalle régulier, l'objet induit un geste réduit, délié d'une volonté d'exprimer un moi ou de mettre en valeur un savoir-faire. Accumuler, lacérer, compresser, assembler sont le vocabulaire de l'objet et deviennent celui de l'artiste. La posture de l'artiste diminue, voire est niée. Le génie est démystifié. Jean Dubuffet dans *L'homme du commun à l'ouvrage*³ propose une vision de l'artiste-artisan, de l'ouvrier où le matériau crée l'œuvre, où le choix de l'instrument est primordial.

Néanmoins il existe une ambivalence dans l'usage de l'objet en art car ce dernier reporte le travail de l'artiste dans la quotidienneté et l'usinage alors que l'artiste essaie dans le même temps d'échapper à la condition matérielle de la fabrication. En effet, l'artiste délaisse les matériaux traditionnels afin de fuir une technicité et gagner en conception ou en innovation. L'objet arrive à la fois à repousser la projection personnelle de l'artiste tout en le fixant dans un monde on ne peut plus proche de celui du spectateur. L'objet réserve donc une place paradoxale au geste de l'artiste : décontextualisée, débarrassée des traditions et des techniques mais finalement toujours ancrée dans une matérialité (nouvelle) : celle de la consommation et de l'industrialisation. Les univers changent et une nouvelle posture apparaît. Néanmoins, le geste demeure : il y a une fabrication (quelle qu'elle soit).

3. Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, 1991, Gallimard, Paris.

Pour aller plus loin : quelques œuvres

- Pablo Picasso, *Tête de taureau*, 1942
- Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*, 1913-1964
- Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917
- Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955-59