BRICOLOGIE. LA SOURIS ET LE PERROQUET

EXPOSITION DU 15 FÉVRIER AU 31 AOÛT 2015

SUR UNE PROPOSITION DE BURKARD BLÜMLEIN, THOMAS GOLSENNE ET SARAH TRITZ

INDEX

A ----------
ANTIN, XAVIER P. 24
APPAREIL DE TSF P. 34
ARMAJANI, SIAH P. 12
ARTSCHWAGER, RICHARD P. 40
AUTOMATE P. 34
B ----------
BAIE DES ENGINS P. 24
BÉRARD, STÉPHANE P. 30
BIELANDER, DAVID P. 9
BIERL, CHRIS P. 20
BLAIS, DOMINIQUE P. 20
C ----------
CONTREBASSINE P. 8
CRIC À ENGRENAGES P. 25
D ----------
DARNIS-GRAVELLE, CLÉMENT P. 8
DEACON, RICHARD &WOODROW, BILL P. 20
DESCHENES, LIZ P. 25
DELVOYE, WIM P. 40
DJORDJADZE, THEA P. 12
DUCHAMP, MARCEL P. 12
E ----------
ÉPI TRESSÉ P. 42
F ----------
FILLIOU, ROBERT P. 12
FRANÇOIS, MICHEL P. 16
G ----------
GAFFE P. 25
GIRAUD, FABIEN & SIBONI, RAPHAÈL P. 34
GOUEROU, GUILLAUME P. 34
H ----------
HILL, GARY P. 20
HOOKE, ROBERT P. 34-35
HULTÉN, SOFIA P. 16
I ----------
INSTRUMENTS P. 8
J ----------
JIVETIN, SERGEY P. 9-10
L ----------
LAMARCHE-OVIZE, FLORENTINE ET ALEXANDRE P. 8
LE BRAS, PAUL P. 21
LEWITT, SOL P. 30
LIGHT, EDWARD P. 41
M ----------
MAAS, STEPHEN P. 16
MACHINE À TISSER DES LACETS, P. 8
MAKERS FAIRE HIGHLIGHTS P. 35-36
MARTEAU NUMÉRATEUR P. 8
MARKER, CHRIS P. 35
MASSETTE P. 17
MEUBLE EN MARQUETERIE P. 40
MOULE À RAVIOLIS P. 8
MOULE À HOSTIES P. 25
MOULÉNE, JEAN-LUC P. 24-25
N ----------
NID D'OISEAU P. 41
O ----------
OUTILS AGRICOLES MINIATURES P. 13
P ----------
PANAMARENKO P. 13
PANTALY, LOÌC P. 35
PARENDEAU, ÉMILIE P. 30
PAS DE VIS (ÉCROU) P. 24
PERDRIX, JEAN-MARIE P. 25
PETIT RABOT P. 41
PIERRE DE MEULE P. 24-25
PILON P. 9
POT À COLLE P. 9
PRÉVIEUX, JULIEN P. 30-31
Q ----------
QUENOUILLE TRESSÉE P. 41-42
R ----------
RAFFRAY, ANDRÉ P. 31
REIST, DELPHINE P. 35
RODZIELSKI, CLÉMENT P. 25
ROTTENBERG, MIKA P. 26
ROULEAU À BEURRE P. 41
ROULEAU DE CUISINE P. 9
RÜDIGER, BERNHARD P. 31-32
S ----------
SCHROBENHAUSER, BARBARA P. 9
SCHULTZ, NORA P. 26
SILEX TAILLÉ P. 17
STARLING, SIMON P. 26
STATUE DE SAINT MARC P. 16
SUDA, YOSHIHIRO P. 25
T ----------
TAS ÉTAMPE P. 25
THWAITES, THOMAS P. 8-9
TOURNE-À-GAUCHE P. 9
TRASK, JENNIFER P. 41
TUUPANEN, TARJA P. 10
V ----------
VAN EETVELDE, CATHARINA P. 32
VAN EETVELDE SAUTOUR P. 32
VAN KOUSWIJK, MANON P. 10
VASSEUX, ARNAUD P. 17
VIS CENTRALE DE PRESSOIR P. 24
VITRINE DES BIJOUTIERS P. 9
VITRINE DU GESTE P. 16
VITRINE DE L'ORNEMENT P. 41
VITRINE DES OUTILS P. 9
VITRINE DE LA VIRTUOSITÉ P. 41

VILLA ARSON NICE

LES NOCES D'ART ET DE TECHNIQUE

THOMAS GOLSENNE

Les deux expositions *Bricologie. La Souris et le perroquet* et *Jippie Jaa Jaa Jippie Jippie Jaay !* sont le fruit de deux années de recherche au sein de la Villa Arson (École nationale supérieure d'art) à Nice, animée par quatre enseignants dont trois artistes (Burkard Blümlein, Frédéric Clavère et Sarah Tritz) et un historien de l'art (Thomas Golsenne) et suivie par une trentaine d'étudiants. Elles s'inscrivent dans l'Unité de recherche *Bricologie* qui engage d'autres projets dirigés par divers enseignants. La préparation des expositions a pris plusieurs formes : un échange avec la Haute école d'arts plastiques de Braunschweig, un séminaire régulier avec les étudiants et des workshops avec des artistes. La première exposition, *Jippie Jaa Jaa Jippie Jippie Jaay !*, est le match retour d'une rencontre entre étudiants de Nice et de Braunschweig – les uns organisant une exposition de groupe en Allemagne, les autres en France, dans le but de comparer les cultures techniques propres aux deux écoles, aux deux pays. La seconde, *La Souris et le perroquet*, est une vaste exploration concrète des multiples facettes de la *bricologie*.

Mot-valise formé de bricolage et de technologie, la *bricologie* définit l'ensemble des démarches techniques adoptées par les artistes qui rentre dans son champ, y compris celles du « mal fait » ou de la délégation à des artisans ou des techniciens spécialisés. Si les artistes-bricoleurs sont naturellement présents dans l'exposition, le véritable enjeu de celle-ci est de montrer la très grande variété des artistes-bricologues.

Quiconque, en effet, entre dans un lieu d'exposition, une galerie d'art, un atelier d'artiste peut le constater : les gestes techniques, les procédures, les matériaux employés n'ont jamais été autant diversifiés qu'aujourd'hui. L'histoire de la technique dans l'art n'est pas celle d'une succession, d'une progression (comme le train à vapeur serait remplacé par le train à l'électricité), mais d'une accumulation : on fait toujours de la sculpture comme au XVI^e siècle, mais on utilise aussi l'imprimante 3D ; la photo numérique ne s'est pas substituée à la photo argentique ; et il n'y a plus guère que dans les centres d'art que l'on peut encore voir des diapositives et des films en pellicule. Et pourtant, le discours critique sur l'art contemporain et les artistes négligent très souvent le mode d'existence technique des œuvres d'art, même si les critiques et les commissaires d'exposition visitent souvent les ateliers des artistes. La critique adopte majoritairement le point de vue du spectateur qui regarde les œuvres achevées et exposées ; c'est là, dans les conditions d'un face à face, que commence le travail d'interprétation. Tout se passe comme si la signification d'une œuvre – c'est-à-dire l'intention de l'artiste – ne pouvait se révéler qu'à l'examen de l'œuvre finie. Comme si le travail d'un artiste consistait « simplement » à actualiser dans la matière une idée préalable, formée dans sa tête, et le travail du critique, à trouver et expliquer cette idée. Or, si cette démarche est adoptée par certains artistes, force est de constater que dans leur grande majorité, ce n'est pas ainsi que les artistes travaillent. Même un artiste aussi conceptuel que Robert Filliou explique qu'il s'agirait d'une erreur de croire que le titre (l'idée) précède l'œuvre (l'objet) :

« (…) c'est une chaise, comme une chaise de camping, on ne peut pas s'asseoir dessus, il n'y a que le cadre en métal. Et de ma main, il y a écrit, entre les barreaux, *Le Siège des idées*. C'est vide complètement, sauf ce truc-là. Alors je n'ai pas pensé au siège des idées, et puis j'ai cherché une chaise. Nous étions à la maison, et j'allais jeter à la poubelle une vieille chaise de camping sur laquelle on ne pouvait plus s'asseoir, et j'étais déjà à la poubelle quand j'ai pensé au « siège des idées ». Et là, il y avait une mathématicienne, Edwige Regenwetter, qui vivait chez nous, et c'était la première fois qu'elle voyait un peu comment le travail artistique se fait. Parce que j'ai rapporté cette chaise pendant que les autres parlaient, j'ai sorti un bout de tissu, j'ai fait *Le Siège des idées* »[1].

Le projet de l'exposition *La Souris et le perroquet* repose donc d'abord sur l'idée que la signification d'une œuvre d'art se constitue au fur et à mesure de sa production, et non dans l'esprit de l'artiste ou dans sa matérialisation finale. Autrement dit, que décrire la chaîne opératoire nécessaire pour qu'une œuvre advienne à l'existence est la condition nécessaire pour comprendre la démarche de l'artiste, et, par conséquent, le sens de son travail. Ou, pour résumer, qu'il y a de la pensée dans la technique.

Ces idées, ce n'est pas du côté de la critique d'art qu'il faut les chercher, mais de l'anthropologie des techniques. Le concept de chaîne opératoire revient au préhistorien et anthropologue André Leroi-Gourhan, contemporain de Lévi-Strauss, qui révolutionna la préhistoire dans les années 1960 en ne cherchant plus les vestiges exceptionnels mais les indices modestes d'une vie collective : non pas les trésors, mais les restes de nourriture et d'habitation, les armes et les outils. Il révéla qu'un silex taillé est un objet technique extrêmement complexe et que chaque culture avait sa façon de produire des objets, d'organiser les séquences de production visant à obtenir un pot, une maison ou encore un vêtement tissé.

Leroi-Gourhan et ses successeurs ne se sont pas spécialement intéressés à l'art de leur temps – sans doute par réaction envers l'archéologie des trésors et l'ethnologie des « arts premiers ». Mais l'idée que chaque artiste possède sa manière d'organiser sa chaîne opératoire qui vise à un résultat pourtant similaire – l'œuvre d'art – est riche de promesses : en décrivant pas à pas comment une œuvre d'art arrive à l'existence, comment l'artiste travaille dans son atelier ou en dehors, seul ou en équipe, quels outils il utilise ou même fabrique, quel savoir-faire il développe ou emprunte, et comment il utilise les « accidents » de fabrication, le hasard ou la maladresse, on pourra peut-être mieux saisir ses intentions qu'en tentant des interprétations fondées sur ses déclarations ou sur le résultat final. L'étude du mode technique d'existence de l'œuvre d'art est l'objet principal de la *bricologie* et assure la promesse d'un regard revigorant sur l'art.

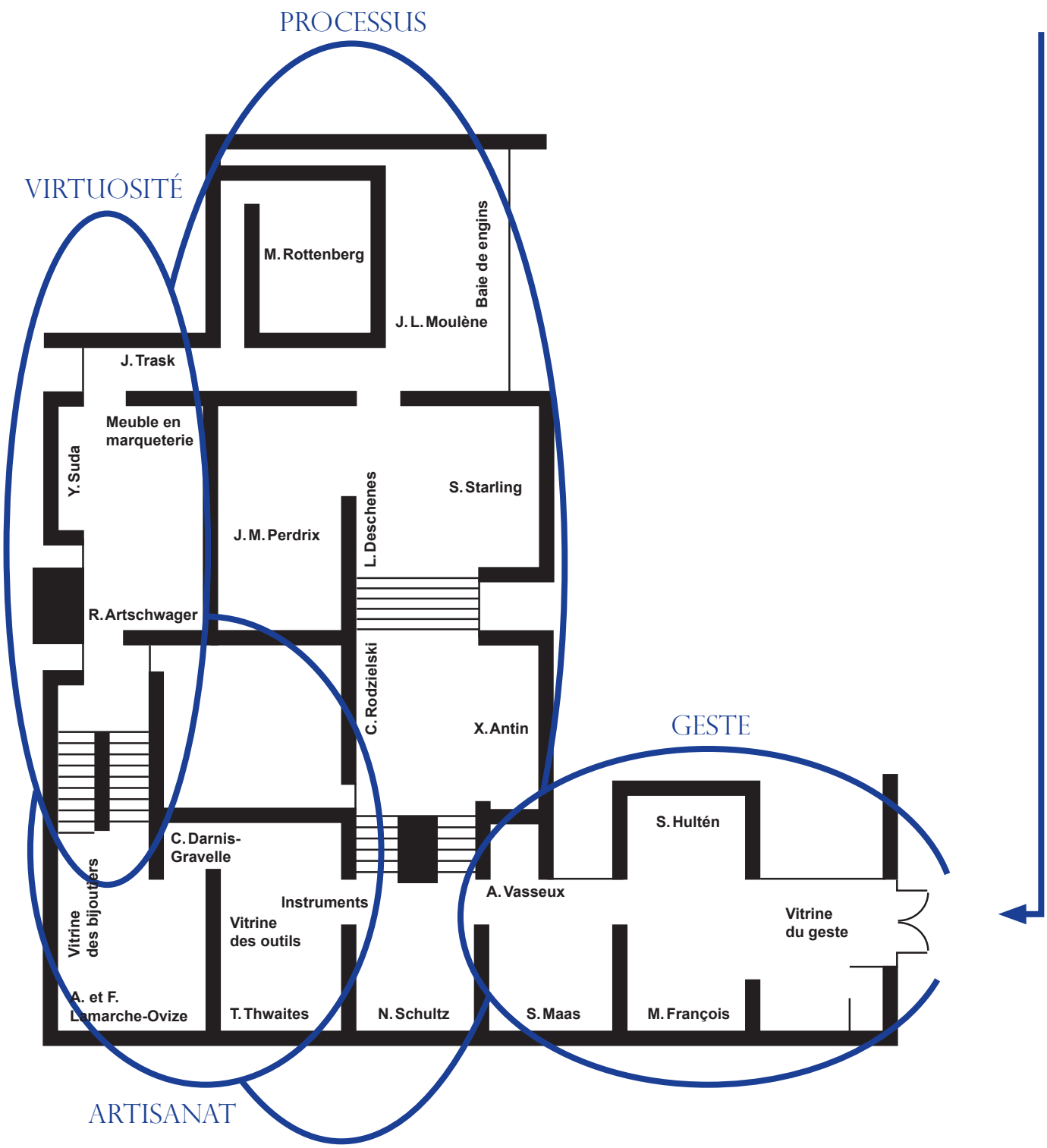
Le second point de départ de l'exposition, c'est un mythe qui nous le fournit : le mythe de Dédale, le génial ingénieur, connu pour son labyrinthe crétois et les ailes artificielles qui lui permirent de s'en sortir. Mais pendant des siècles, Dédale fut surtout l'inventeur des *automata*, des artefacts si bien conçus qu'ils se mouvaient comme des êtres vivants. Dans un livre remarquable, l'historienne Françoise Frontisi-Ducroux[2] dresse le portrait du héros des techniciens qui, dans une Grèce ancienne où l'artisanat était mal considéré et où l'art ne se différenciait pas de la technique, incarnait la valeur intellectuelle la plus prisée des Grecs : la ruse. La ruse s'oppose à la force en tant qu'elle choisit la voie oblique, le détour, pour parvenir à ses fins. Une technique rusée n'est pas le moyen le plus direct de produire le résultat voulu, mais le plus surprenant, le plus inventif. Or Dédale utilise toujours la technique et son inventivité pour résoudre un problème, pour se sortir d'un mauvais pas, pour tromper ses ennemis – en rusant. Le labyrinthe est la figure architecturale de la technique rusée. L'histoire des techniques, de ce point de vue, n'est pas une succession linéaire d'inventions, mais un dédale proliférant de solutions inattendues face à des impasses, des erreurs, des besoins nouveaux. Et l'histoire de l'art également. On pourrait faire la liste infinie des œuvres produites par hasard, en cherchant autre chose ou en détournant des techniques traditionnelles depuis l'Antiquité. Mais cette liste semble se remplir beaucoup plus rapidement depuis le XX^e siècle : s'il y a bien quelque chose de commun aux artistes modernes et à leurs successeurs contemporains, malgré l'immense diversité de leurs approches de l'art, c'est l'adoption du détournement comme méthode (de techniques, de matériaux, d'objets et d'images). Les artistes ont choisi la voie de Dédale et la ruse comme éthique. Nous avons essayé de présenter quelques uns de ces héritiers de Dédale dans cette exposition. Nous avons voulu, de plus, les faire dialoguer avec d'autres héritiers, artisans ou bricoleurs anonymes, d'hier et d'aujourd'hui, dont les objets figurent dans les collections des musées des arts et traditions populaires, qui partagent avec les artistes moins des formes et des problèmes que des procédures et ce sens de la ruse qui transforme le plus modeste objet technique en œuvre d'art.

Le centre d'art de la Villa Arson se prêtait admirablement à un tel projet. Communément dénommée « le labyrinthe », la partie la plus étendue de ses espaces est une merveille de complexité, avec ses niveaux et ses escaliers, ses passages et ses recoins, ses enfilades et ses impasses. C'est tout naturellement que nous avons voulu profiter de cette configuration pour organiser le parcours du visiteur de telle sorte qu'il ne soit pas linéaire mais multiple, avec deux entrées, et une succession non chronologique des pièces. Nous avons regroupé les artistes qui partagent certains enjeux opératoires, bien que les formes qu'ils produisent peuvent être très différentes.

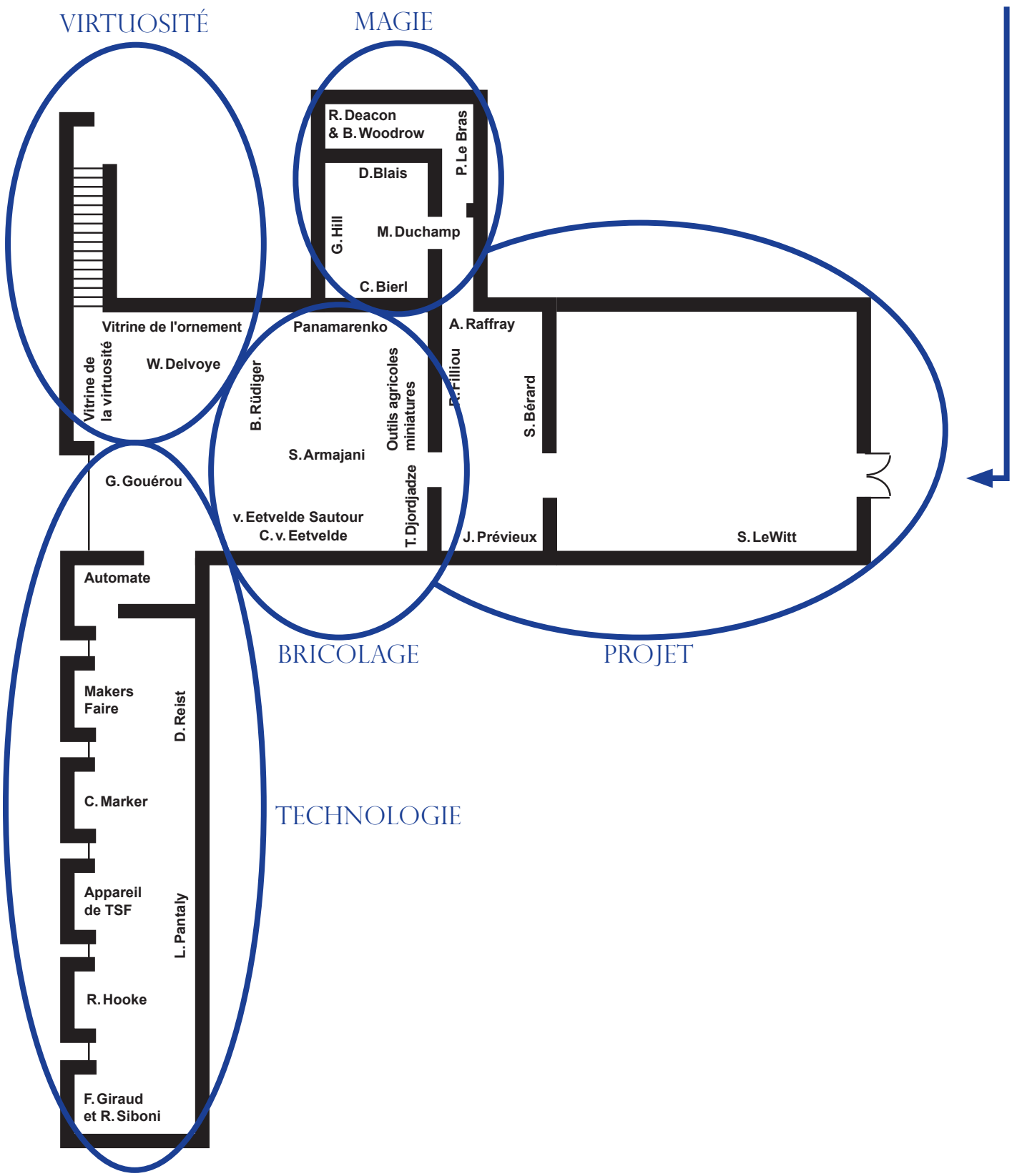
1
ROBERT FILLIOU, « ENTRETIEN AVEC GEORG JAPPE » [1984], INTER : ART ACTUEL, N° 87, 2004, P. 58-60 (58). À CONSULTER EN LIGNE : HTTP://ID.ERUDIT.ORG/IDERUDIT/45876AC.

2
F. FRONTISI-DUCROUX, DÉDALE : MYTHOLOGIE DE L'ARTISAN EN GRÈCE ANCIENNE, PARIS, MASPÉRO, 1975.

GALERIES DU PATIO
ENTRÉE NIVEAU 0



GALERIES DES CYPRÈS
ENTRÉE NIVEAU -1



ARTISANAT



ÊTRE QUALIFIÉ D'ARTISAN, POUR UN ARTISTE, C'EST SOUVENT PROCHE DE L'INSULTE. IL NE FAUT PAS LUI EN VOULOIR : DEPUIS DES LUSTRES, LA FIGURE DE L'ARTISTE A ÉTÉ CONSTRUITE DANS L'HISTOIRE DE LA PENSÉE EUROPÉENNE CONTRE CELLE DE L'ARTISAN. DEPUIS QUE LA PEINTURE EST UNE « COSA MENTALE », COMME DISAIT LÉONARD DE VINCI, LES BEAUX-ARTS SE SONT SPIRITUALISÉS, PAR DISTINCTION AVEC LES ARTS ET MÉTIERS, ARTS « SERVILES » SELON KANT. MAIS DANS LE MONDE CONTEMPORAIN LES CARTES ONT ÉTÉ REBATTUES, L'OPPOSITION N'EST PLUS AUSSI FRANCHE. D'UN CÔTÉ, CERTAINS ARTISTES ONT RETROUVÉ LES JOIES DU « FAIT MAIN », LES PLAISIRS D'UNE TECHNIQUE BIEN MAÎTRISÉE, COMME LA CÉRAMIQUE, QUI A FAIT SON GRAND RETOUR DANS L'ART DEPUIS UNE DIZAINE D'ANNÉES ; DE L'AUTRE ONT ÉMERGÉ LES « MÉTIERS D'ART » ET LES « MAÎTRES D'ART » QUI ASPIRENT AUJOURD'HUI À UN STATUT ÉQUIVALENT À CELUI DES ARTISTES, COMME LE MONTRE LE CAS PARTICULIER DES BIJOUTIERS CONTEMPORAINS. ON DÉCOUVRE AINSI LE DOMAINE DE LA « TECHNO-ESTHÉTIQUE », DÉFRICHÉ PAR LE PHILOSOPHE GILBERT SIMONDON, CELUI OÙ LES OUTILS SONT BEAUX ET PAS SIMPLEMENT PRATIQUES.

CLÉMENT DARNIS-GRAVELLE (1903-1985)

Étretat, 1976
Acrylique sur PMMA
Collection particulière

D'abord manœuvre, puis sténographe, Clément Darnis-Gravelle suit au début des années 1920 des cours du soir de dessin et d'architecture. À vingt ans, il devient l'apprenti d'un fabriquant d'enseignes lumineuses et réalise de nombreuses commandes pour la société Kodak. En 1929, il participe au salon des indépendants au Grand Palais avec deux toiles intitulées *Paysage* et *Portrait*. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il crée une série de pantins en bois à l'aide de rebuts industriels qu'il vend à différents magasins de jouets. Après la libération, il reprend son métier de fabricant d'enseignes. Il exerce en amateur de nombreuses activités artistiques et publie quelques recueils de poésie. Il peint de nombreux paysages et nus d'après cartes postales et coupures de presse. Dans les années 1970, son activité professionnelle lui fait découvrir le PMMA. Plus communément connu sous le nom de *plexiglas*. Ce matériau facilement modulable et translucide lui permet de créer des peintures en trois dimensions en travaillant sur différents calques superposés. Utilisant les chutes ou les ratés produits dans son atelier, il crée jusqu'à sa mort plusieurs séries de scènes pittoresques qu'il offre à ses amis, ses clients ou sa famille. C.V.

INSTRUMENTS

Contrebassine, XX^{e} siècle
Acier, peinture, peau, fibres végétales, bois, cuir
125 × 41 × 50 cm,
Musée Communautaire des Arts
et Traditions Populaires, Draguignan

La contrebassine est un instrument artisanal fabriqué généralement à partir d'une bassine en tôle galvanisée (plus récemment en plastique) tenant lieu de caisse de résonance, d'un bâton de la taille d'un manche à balai (ustensile généralement utilisé – tenant lieu de manche) et d'une seule et unique corde (souvent du type corde à linge). C'est la basse primitive des tout premiers joueurs de jazz et de blues cadien, des *Jug band* et autres formations apparentées.

Celle du musée est confectionnée avec une lessiveuse galvanisée posée à l'envers et d'une peau tendue, un manche en bois terminé par une volute et une cordelette. Bien souvent de justesse très approximative, cet instrument ne se joue que *pizzicato*. C'est en tirant le manche plus ou moins vers l'arrière que l'on fait varier la tension dans la corde et donc la note.

M.D.

—

Machine à tisser des lacets, date inconnue
Bois, acier, fil, soie (oxydation, éclats)
171 × 56 × 42,5 cm
Musée Communautaire des Arts et Traditions Populaires,
Draguignan

Cette machine aurait servi à fabriquer des lacets.
Elle est composée de 2 modules similaires, le 1er porteur de 8 bobines (ou canettes) de fil, le second de 12.

M.D.

—

Moule à fabriquer les raviolis, XX^{e} siècle.
Musée des métiers traditionnels de Tourrette-Levens

Étendre sur une planche en bois la pâte, puis étendre sur la pâte, la farce à raviolis, remettre une autre couche de pâte, ensuite passer le rouleau à raviolis.

A.C. ET P.V.

—

Marteau numérateur à frapper, date inconnue
Musée des métiers traditionnels de Tourrette-Levens

C'est un marteau de forestier, à double tête cylindrique sur laquelle se rangent en relief les chiffres de 0 à 9, servant à marquer les bois et les cubages.

A.C. ET P.V.

FLORENTINE ET ALEXANDRE LAMARCHE-OVIZE (1978 ET 1980)

Bouquet d'infortune, 2014
Faïence émaillée, sable
105 × 30 × 30 cm
Galerie Luis Adelantado, Valence

—

Potacrayons, 2014
Faïence émaillée
40 × 40 × 70 cm
Galerie Luis Adelantado, Valence

—

Lithographies, 2014
Eau forte, lithographie et linogravure sur papier
Édition de 20, production URDLA, Villeurbanne
56 × 76 cm (× 6)
Galerie Luis Adelantado, Valence

Ce que nous inventons comme outils ou comme méthode pour fabriquer nos objets et images est surtout dû au départ, il nous semble, à un manque réel de savoir-faire, dépassé ensuite par la nécessité de produire, de créer. Nous n'avons jamais voulu être sculpteurs ou peintres ou même céramistes. Certaines problématiques liées à chacun de ces media traversent notre pratique de façon inhérente, mais cela reste pour nous des outils, car l'enjeu se situe dans la narration de ce que l'on produit, assemble, et juxtapose.

Le bricolage des cadres, le scellement des céramiques avec la résine viennent en partie d'une économie que l'on souhaite anti-monumentale, raisonnée et raccrochée à la vie de tous les jours, à savoir immédiate, sans l'intervention d'un tiers.

Mais quand se présente l'opportunité d'un accompagnement et d'une compétence technique (lithographie, gravure), nous suivons les recommandations à la lettre et ce sera plus dans le mélange des techniques que nous nous lancerons pour désamorcer la banalité d'une image ou d'un objet réalisé dans les règles convenables et parfois ennuyeuses.

F.A. L-O

THOMAS THWAITES (1980-)

The Toaster Project (Le Projet du grille-pain), 2011
Vidéo documentaire et livre

de : Thomas Thwaites <thomas@thomasthwaites.com>
à : j.j.cilliers@imperial.ac.u
date : 7 novembre 2008 02:08
sujet : le projet du grille-pain ?

Cher professeur Cilliers,
Je suis un étudiant en design en deuxième année de troisième cycle au Royal College of Art (juste en face du Royal Albert Hall où se trouve votre bureau au Imperial College). Je suis désolé de vous contacter ainsi à l'improviste, mais je suis en train d'essayer de construire un grille-pain électrique à partir de matériaux bruts et j'ai besoin de quelques conseils.

La première étape il me semble est de me faire une idée pour savoir si ce projet est désespérément ambitieux, ou simplement ambitieux. Je me demandais s'il était éventuellement possible que je vienne à la Royal School of Mines pour discuter brièvement de la forme du projet ?
Bien sincèrement, Thomas

de: Cilliers, Jan J l R <j.j.cilliers@imperial.ac.uk
à: thomas@thomasthwaites.com
date: 7 novembre 2008 07:16
sujet: Re: le projet du grille-pain ?

Thomas,
Voilà qui est totalement fantastique ! Venez me voir quand vous pouvez, je serai heureux de vous aider de quelque manière que ce soit.
Appelez-moi au –--------- d'abord, ou envoyez-moi un courriel.
Jan
La Royal School of Mines, Imperial College, Londres
Senior Common Room, vendredi, 7 novembre 2008, l'heure du déjeuner.

Le professeur Jan Cilliers est titulaire de la chaire du Traitement des minéraux à la Royal School of Mines de l'Imperial College et il est le directeur du centre Rio Tinto pour la récupération minérale avancée. [Figures 10–11] C'est aussi un gars super sympa ; il m'a payé un plat de fish and chips à l'Imperial College Senior Common Room. Ce qui suit est une transcription de notre conversation. Pour que ce soit moins long j'ai enlevé environ une demi-heure de mes « euh », « hum », « eh bien », et « vous voyez ».

Professeur Cilliers : Alors, cette histoire de grille-pain. Pour ce qui est des grille-pain j'ai traversé plusieurs générations de grille-pain. Le premier grille-pain que nous avions à la maison avait des petites portes qui s'ouvraient – et quand on ouvrait les portes le pain se retournait. Vous vous en souvenez ?

Moi : Hum, pas vraiment non.

— La raison pour laquelle je vous pose la question c'est que de fabriquer un de ces grille-pain serait beaucoup plus simple que de fabriquer un grille-pain moderne. Je suppose que le pain ne va pas jaillir, n'est-ce pas ?

— Ça me plairait beaucoup d'en faire un où le pain jaillit.

— Bordel.

— Je me disais même, eh bien, qu'à un moment donné quelqu'un a fabriqué le premier transistor ou la première résistance ou le premier condensateur ou quelque chose de ce genre, et que donc ça doit être possible de fabriquer ces choses soi-même.

—Vous allez le brancher et vous voulez que ça marche ? Donc vous allez fabriquer le câble... ? [je hoche la tête.] Vraiment. D'accord, bien. De combien de temps disposez-vous ?

— Jusqu'à l'exposition du diplôme l'été prochain.

— Je vois. Alors, pourquoi un grille-pain ?

— Eh bien, je suppose parce qu'ils tombent en panne tout le temps .[Ceci n'était pas une réponse très brillante. Je le savais, et le professeur Cilliers s'attendait à une réponse plus convaincante à une question aussi fondamentale au projet. Pris au dépourvu, j'ai joué la carte de l'artiste...] et puis vous savez, un grille-pain je le sens vraiment bien. [oh là là. Je « sens bien » un grille-pain.] T.TH.

Très souvent ma façon de travailler une pièce est d'adopter une méthode de travail spécifique. J'y réfléchis pour un matériau particulier et je cherche dans mon esprit. Après avoir expérimenté je prends des décisions et je fais des choix.

Je laisse mes mains travailler et le résultat me fait réfléchir. Je veux être stupéfaite à la fin du processus. Je suis curieuse alors je fabrique. On pourrait dire que je réfléchis avec mes mains.

Processus de travail :

Je découpe des rectangles dans du papier aluminium.
Je découpe ensemble environ de quatre à sept couches.
Je les assemble. Une couche a une épaisseur de 0,015.
Il m'en faut beaucoup pour obtenir l'épaisseur nécessaire à un pendentif comme celui-ci.
Je mets les rectangles entre deux morceaux de bois et je les presse avec un serre-joint.
Je perce un trou à travers ce sandwich – maintenant le papier aluminium ressemble à un bloc d'aluminium.
Je passe un tube dans le trou et je mets un rivet de chaque côté.
Maintenant je commence à donner une forme à ce bloc, en coupant, en limant, et à la fin en ponçant.
Quand la forme est presque terminée, je libère le pendentif des morceaux de bois et je retravaille la forme.
Les couches s'ouvrent et la forme peut varier ; ici elle s'élargit en descendant vers le bas.
La forme dépend de l'endroit où je place le tube.
Je suis impressionnée de voir que la pièce a une partie solide et en même temps une partie fragile.
Elle paraît solide entre les mains mais elle est fragile parce que l'on peut voir et sentir les fines couches.
J'aime aussi les différentes teintes de gris. B.S.

—

Tourne-à-gauche, date inconnue
métal
Musée Tourrette-Levens

Le tourne-à-gauche ou clef ou pince sert à donner la voie aux scies. Après avoir aiguisé une scie, il faut plier les dents de la scie, une à droite et une à gauche.

VITRINE DES OUTILS

Pilon, 1re moitié du Ier siècle avant J.-C
Marbre,
4 × 7 × 6 cm
Musée archéologique de Cimiez, Nice

Provient de la fouille de l'épave de la Fourmigue, C. Golfe-Juan, 1981. Pilon en forme de doigt humain, coudé à angle droit. Le musée conserve également le mortier associé à ce pilon, pourvu sur ses bords de trois oreillettes rectangulaires et d'un bec verseur, disposés en croix. B.R.

—

Pot à colle, XXe siècle
Fabrication artisanale
Musée Communautaire des Arts et Traditions Populaires, Draguignan

Objet artisanal confectionné par un ébéniste (principe du bain-marie). M.D.

—

Rouleau de cuisine, XXe siècle
Fabrication artisanale
Musée Communautaire des Arts et Traditions Populaires, Draguignan

Cylindre de bois utilisé en cuisine et fabriqué avec d'anciennes boîtes de pierres à briquet. M.D.

BARBARA SCHROBENHAUSER (1979-)

Aluminium II, 2013
Collier, aluminium, corde
haut. : 29 cm, pendentif : 3,3 × 5,6 × 4,8 cm.
Numéro 2 d'une édition de 3
Courtesy Barbara Schrobenhauser

VITRINE DES BIJOUTIERS

DAVID BIELANDER (1968-)

Knoblauch (Ail), 2009
Argent (plié)
8,4 × 5,2 × 5,2 cm
Courtesy David Bielander

Je plie l'ail à partir d'une seule feuille rectangulaire d'argent, d'une épaisseur de 0,25 mm. Le bout de la tige en forme de fleur indique la largeur de la feuille. Comme chacun des 12 ails de l'édition est plié à la main, chacun est unique.

J'essaye de capturer les caractéristiques de l'ail, comment je le ressens, plutôt que de le représenter de manière naturaliste et donc cela ne sera jamais une mimique de la nature. Je compte sur la tension entre l'inévitable reconnaissance de l'objet en tant que chose naturelle que nous connaissons tous, et la perception qu'a le spectateur de son apparence abstraite technique et matérialisée. La décision d'utiliser de l'argent pour réaliser cette pièce ne vient pas du fait que l'ail est un bijou (et que l'argent est un matériau traditionnel en bijouterie), mais de la spécificité de la surface de l'argent qui peut se traiter de manière à devenir d'un blanc d'ail mat et vif, qui à force d'être porté deviendra lentement jaunâtre puis brunâtre.

J'espère que la beauté de mon ail en tant qu'objet autonome séduira le spectateur et lui donnera l'envie de le toucher et de le mettre. Car finalement il s'agit d'un bijou. Sa place est autour du cou de quelqu'un. Et là, de concert avec la personne, l'ail avec ses multiples connotations – historiques, sociologiques, philosophiques et superstitieuses – devient la scène magnifique d'un effet de moiré captivant. Et c'est finalement le but de tant d'efforts. D.B.

SERGEY JIVETIN (1977-)

The Silver Puddle (La Flaque d'argent), 2006
Argent pur (gravé main), aiguille hypodermique, nitinol, fil
8 × 3 × 1 cm
Courtesy Sergey Jivetin

Dans le dessin classique, on crée l'illusion d'un objet physique en délimitant des plages de lumière et d'ombre avec des hachures sur une surface bidimensionnelle.

La gravure franchit une étape supplémentaire dans le modelage, en creusant physiquement des sillons peu profonds dans la surface du matériau, se projetant ainsi de façon minimale dans un espace tridimensionnel.

Lineare, et la broche *Silver Puddle* en particulier, explorent les techniques des nuances d'ombre des gravures anciennes, mais vont encore plus loin dans l'espace tridimensionnel. Le tissage de minuscules tubes de métal crée des assemblages en métal flexible qui se réfèrent aux zones d'ombre et de lumière, tout en conservant la structure de lignes parallèles hachurées et quadrillées. S. J.

TARJA TUUPANEN (1973-)

Scenery (Paysage), 2008
Broche en cacholong (quartz blanc), argent
7 × 10 × 1 cm
Courtesy Tarja Tuupanen

À propos de ma pièce *Scenery* (Paysage)
En tant qu'artiste joaillier, la pierre a été mon matériau de prédilection depuis le début, elle domine ma pratique. Mon lien avec la pierre est si profond qu'elle devient bien autre chose qu'un simple matériau de départ. La technique traditionnelle pour travailler la pierre est mon outil le plus précieux ; il s'agit de mon fétiche et de ma ligne de vie.

Le quartz blanc a été ma thématique de 2003 à 2011. Dans cette matière naturelle on trouve toutes les teintes de blanc imaginables. Lorsque l'on contemple suffisamment longtemps sa blancheur, on commence à voir d'autres couleurs. Cette pierre a une atmosphère parfaite, elle est minimale et silencieuse, stagnante sans être ennuyeuse, elle est même très noble. Elle paraît tendre et douce, mais ce n'est pas le cas. Avec une pierre blanche tous les détails se voient mieux. Il y a du contenu dans le vide. Où se trouve la limite de votre expression ou de votre forme, où se trouve la limite dans le minimalisme ?

La couleur blanche attend, silencieuse, tranquille et calme, elle est claire et réconfortante, et d'une vacuité effrayante. Un portrait blanchi peut-il en dire plus qu'une photographie ? Est-ce qu'un décor blanc donne plus à voir que la vue depuis votre balcon ? J'aime vraiment les hivers nordiques, quand tout est recouvert de neige. Le décor est silencieux, tranquille et calme. Il est clair et réconfortant et d'une vacuité effrayante. T. T.

MANON VAN KOUSWIJK (1967-)

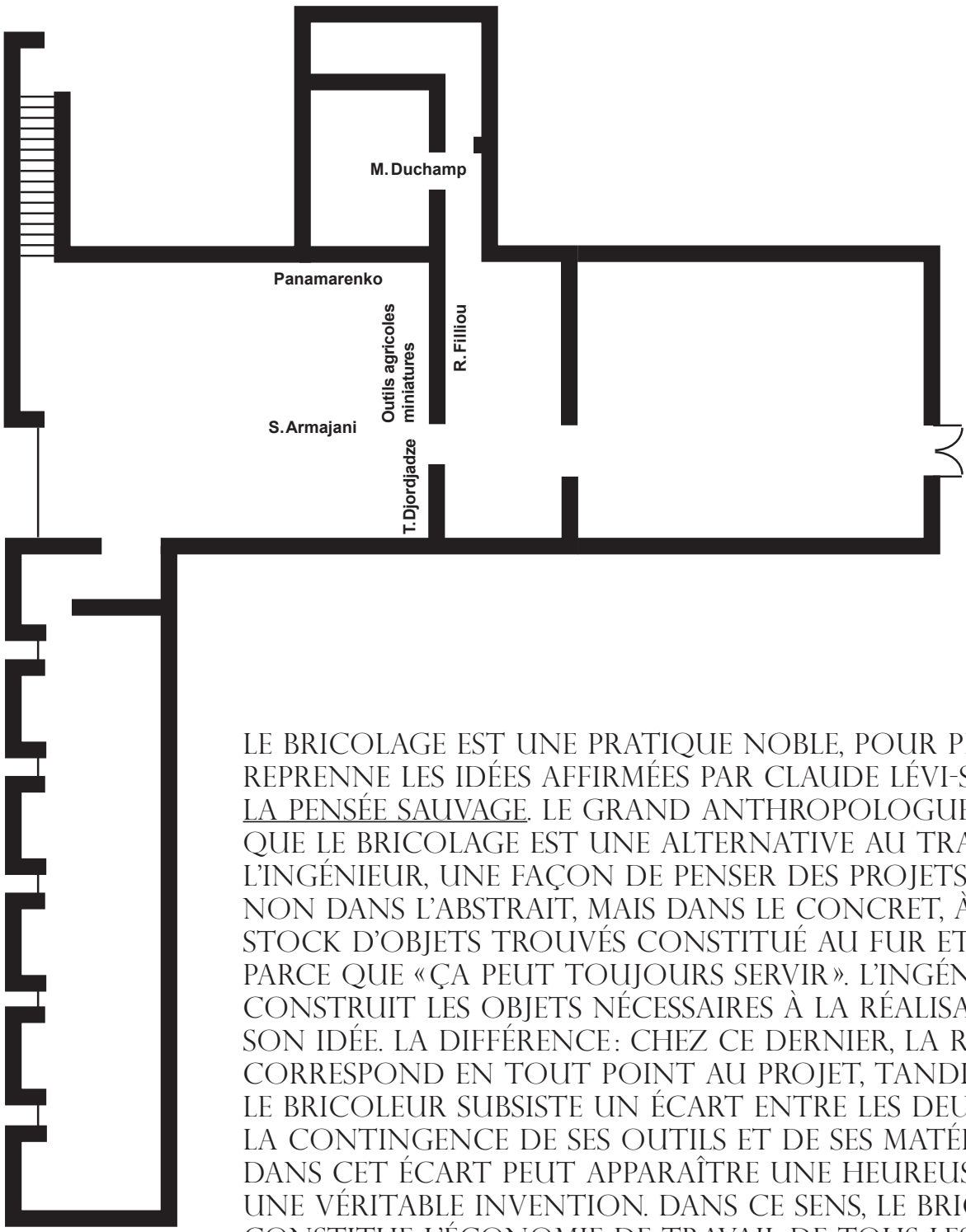
Out of the Office (Sorti du bureau), 2014
Gaine plastique recouvrant les trombones
0,15 × 0,3 × 42 cm
Courtesy Manon Van Kouswijk

Ce collier fait partie d'un ensemble plus vaste de cent colliers fabriqués à partir de trombones produits en gros (*made in China*). Pour fabriquer un collier il faut environ huit ou neuf trombones de taille moyenne (ces trombones sont plus grands que ceux utilisés habituellement dans un bureau). Tout d'abord on redresse un trombone recouvert de plastique, on coupe la gaine plastique en trois endroits et on l'enlève du métal. On coupe ensuite ces morceaux de plastique en morceaux plus petits. On les dispose ensuite en une rangée de la longueur désirée pour le collier et on les enfile sur un solide fil de nylon. On fait un nœud dans le fil que l'on cache à l'intérieur de l'un des minces tubes en plastique blanc. Maintenant vous aussi vous savez en faire un !

Du *made in China* au *made in Melbourne* :
Mises à part les méthodes et les techniques utilisées au cours de ce processus de fabrication, d'autres notions sont également en jeu dans ce travail : en premier lieu, la transformation à partir d'un produit bon marché et fabriqué en gros en un collier unique et fait à la main ; tandis que la valeur des bijoux traditionnels est généralement fonction de la valeur des matériaux qui les composent, dans le cas des colliers *Out of the Office* la valeur devient fonction du temps et du travail exigés pour la fabrication du bijou, la valeur matérielle étant quasiment nulle. Deuxièmement, malgré le fait que le processus de fabrication de cette pièce soit semblable à la production d'une rangée de perles, ce collier ne ressemble pas à un collier de perles ; il se comporte plutôt comme une rangée mettable, quoique tordue.

M. V. K.

BRICOLAGE



LE BRICOLAGE EST UNE PRATIQUE NOBLE, POUR PEU QU'ON REPRENNE LES IDÉES AFFIRMÉES PAR CLAUDE LÉVI-STRAUSS DANS LA PENSÉE SAUVAGE. LE GRAND ANTHROPOLOGUE ÉCRIVAIT QUE LE BRICOLAGE EST UNE ALTERNATIVE AU TRAVAIL DE L'INGÉNIEUR, UNE FAÇON DE PENSER DES PROJETS ET DES IDÉES NON DANS L'ABSTRAIT, MAIS DANS LE CONCRET, À PARTIR D'UN STOCK D'OBJETS TROUVÉS CONSTITUÉ AU FUR ET À MESURE PARCE QUE «ÇA PEUT TOUJOURS SERVIR». L'INGÉNIEUR, LUI, CONSTRUIT LES OBJETS NÉCESSAIRES À LA RÉALISATION DE SON IDÉE. LA DIFFÉRENCE: CHEZ CE DERNIER, LA RÉALISATION CORRESPOND EN TOUT POINT AU PROJET, TANDIS QUE CHEZ LE BRICOLEUR SUBSISTE UN ÉCART ENTRE LES DEUX, DU FAIT DE LA CONTINGENCE DE SES OUTILS ET DE SES MATÉRIAUX. MAIS DANS CET ÉCART PEUT APPARAÎTRE UNE HEUREUSE SURPRISE, UNE VÉRITABLE INVENTION. DANS CE SENS, LE BRICOLAGE CONSTITUE L'ÉCONOMIE DE TRAVAIL DE TOUS LES AMATEURS, DES PARTISANS DU DO IT YOURSELF DONT INTERNET, LES FABS LABS OU LES MAKERS FAIRE REGORGENT, MAIS AUSSI DE BON NOMBRE D'ARTISTES CONTEMPORAINS QUI JOUENT AVEC LES OBJETS, LES MATÉRIAUX ET LES TECHNIQUES, EN «AMATEURS» ET AVEC LIBERTÉ.

SIAH ARMAJANI (1939-)

Models For Streets n°10 (Maquettes pour rues n°10), 1992
Techniques mixtes
24,5 × 20,5 × 39,5 cm
Collection Roselyne et Patrick Michaud, Nice

Cette maquette se rapproche du *Dictionary for Building* (Dictionnaire de construction), 1974-75 au sujet duquel l'artiste a écrit le texte suivant.

Semblable au manuel d'un menuisier, il s'agit d'un dictionnaire pour construire les différentes parties et pièces d'une maison, depuis la porte d'entrée jusqu'à la cave, en montant l'escalier au premier étage et jusqu'au grenier. Il y a des portes, des plafonds, des pièces, des celliers, des cuisines, des salles à manger, des chambres à coucher et ainsi de suite... et des fenêtres.

Tout d'abord j'ai passé du temps à indexer chaque partie, en observant et en mesurant. La taille moyenne des maquettes était entre cinq et huit pouces. Les maquettes étaient faites avec du carton d'une épaisseur de 1/8 de pouce, du balsa et, pour la commodité, de la «colle chaude».

Plus tard j'ai construit quelques-unes de ces pièces du dictionnaire en grand. Les maquettes étaient purement conceptuelles. Ces maquettes sont comme la science de l'archéologie... Elles examinent la position des meubles et leur relation et leur position par rapport à d'autres objets de la maison, comme par exemple un miroir sur un mur ou une chaise placée près d'une fenêtre ou une porte ouverte ou fermée.

Plus on regarde toutes les maquettes, plus on voit de choses. On rentre dans une pièce non pas dans un sens géométrique mais en tant qu'endroit pour lire, pour manger ou pour dormir. S.A.

THEA DJORDJADZE (1971-)

Boat, Now (Bateau, Maintenant)*,* 2010
Céramique, plâtre et bois
58,5 × 50 × 6,5 cm
Collection Fnac (Fonds national d'art contemporain)
/ Cnap (Centre national des arts plastiques)

Pour ses sculptures et ses installations, l'artiste utilise des matériaux du quotidien tels que la céramique, le carton, le textile, le plâtre et le bois ainsi que des objets trouvés qui font référence à un espace intérieur protégé et à un mode de travail à connotations féminines.
D'une apparence fonctionnelle, les pièces témoignent de l'intérêt que porte l'artiste à l'architecture moderne et socialiste soviétique et au design du XX^{e} siècle. Les objets révèlent des traces et des impressions du corps humain dans des dispositions spatiales créées à partir de matériaux industriels, se référant ainsi aux sculptures surréalistes ou minimalistes.
Avec *Boat, Now*, Djordjadze a travaillé le plâtre et l'argile de manière à ce que les marques de son corps aussi bien que des outils révèlent le processus de travail sur un matériau souple, qui devient bientôt une structure stable. L'artiste réalise toujours son travail *in situ*, dans un processus de création très spontané. L.L.

MARCEL DUCHAMP (1887-1968)

Porte, 11 rue Larrey, 1927
Ready made in situ
Réactivé pour l'exposition
Production Villa Arson

Au printemps 1927, alors qu'il est revenu de New York déçu, avec la ferme intention d'arrêter l'art pour les échecs, Marcel Duchamp se marie avec Lydie Sarazin-Levassor et le couple s'installe dans l'atelier de l'artiste au 11, rue Larrey, à Paris. Il y fait preuve d'un talent de bricoleur inattendu de la part de l'inventeur du *ready made*. Il explique alors à sa femme : «L'art c'est la connaissance technique d'un métier. Les Beaux-arts ? Tous les arts sont beaux. Celui du rémouleur est fascinant : mais c'est un artisan. Quelle différence ? Mon coiffeur se dit artiste et aussi le pâtissier...».
Duchamp possède une habileté manuelle certaine et Lydie admire son ingéniosité : «Précis, adroit, net, pas de bavure, une main sûre, un coup d'œil précis. J'admirais. Mais ce grand artiste, après tout, n'était-il pas qu'un super bricoleur ?» Le bricolage et les échecs sont les deux manières qu'a trouvées Duchamp pour sortir du circuit artistique. Pendant l'été 1927, en vacances dans le midi, chez le père de Lydie, il lui construit un garage ; et à Paris, des clients américains lui demandent d'installer une rampe d'escalier.

Au 11, rue Larrey, il aménage une petite salle de bains, et trouve une ingénieuse solution pour la porte, située à l'angle de celle-ci, de la chambre et de l'atelier. Le battant ferme et ouvre alternativement deux passages, conciliant les contraires (la porte ferme et ouvre en même temps les pièces). Ainsi, disait-il à ses amis, le proverbe «il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée» – principe de contradiction – était-il démenti pratiquement. Il publiera en 1932 son fameux livre sur les fins de partie aux échecs au titre évocateur d'un principe semblable : *L'Opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*. Il fait réaliser la porte de la rue Larrey par un menuisier, mais fabriquera lui-même beaucoup plus tard une autre porte, beaucoup plus célèbre, celle de sa dernière œuvre, *Étant donnés*. Chez Duchamp les activités manuelle et intellectuelle ne s'opposent pas. T.G.

ROBERT FILLIOU (1926-1987)

Briquolage I, 1982
Installation composée de 26 briques, 2 loupes, 2 miroirs, 5 dés, 2 bouteilles, 4 bouts de ficelle réunis, 1 rondelle
Dimensions variables
Carré d'art – Musée d'art contemporain, Nîmes

G. J. : Je voudrais tout de même savoir si les briques sont pour toi une matière spéciale, chaude, consistante, ou bien est-ce que ça vient plutôt par le jeu de mot poétique, bric-à-brac, bricolage?

R. F. : Pour moi généralement, mais Marianne en a été le témoin souvent, c'est le matériau qui me donne l'idée, pas l'idée qui me donne le matériau. Le plus souvent, ça part de ce qui m'entoure, et c'est sur la base de cette chose-là, et en l'utilisant, que peut-être un concept viendra. J'aime les briques, j'aime la couleur ocre, j'aime surtout ces briques-là. J'aime les briques et le contraste entre le poids de la brique et la légèreté de l'esprit est quelque chose qui m'intéresse. Donc c'est parti de là. Ce n'est qu'après que je l'ai appelé «briquolage», tu vois. J'avais utilisé des briques, j'ai eu fait des livres comme ça avec des briques, j'ai utilisé des briques longtemps avant que je décide de faire toute une exposition basée simplement sur l'usage de briques, que j'appellerai «Briquolages».

Extrait de l'entretien entre Georg Jappe er Robert Filliou
à la Kunstakademie de Hambourg, 1984
Source : http://www.donguy-expo.com/Filiou_b.html
Document son @rt/galerie Donguy

OUTILS AGRICOLES MINIATURES, 1864

- aiguille de laboureur
- araire
- balance
- brancards
- brouette
- coffin
- coin
- cornue
- couteau-scie
- couteau
- escabeau
- faucille
- faux
- fourche
- hache
- houe
- luchet
- marteau
- masse
- palonnier
- pic
- poudette
- râteau
- scie à chantourner
- serpe

Musée Communautaire des Arts et Traditions Populaires, Draguignan

Maquettes confectionnées par le métayer de la ferme-école de Salgues près de Lorgues (83) pour montrer aux différents élèves les différents outils liés à l'agriculture. M.D.

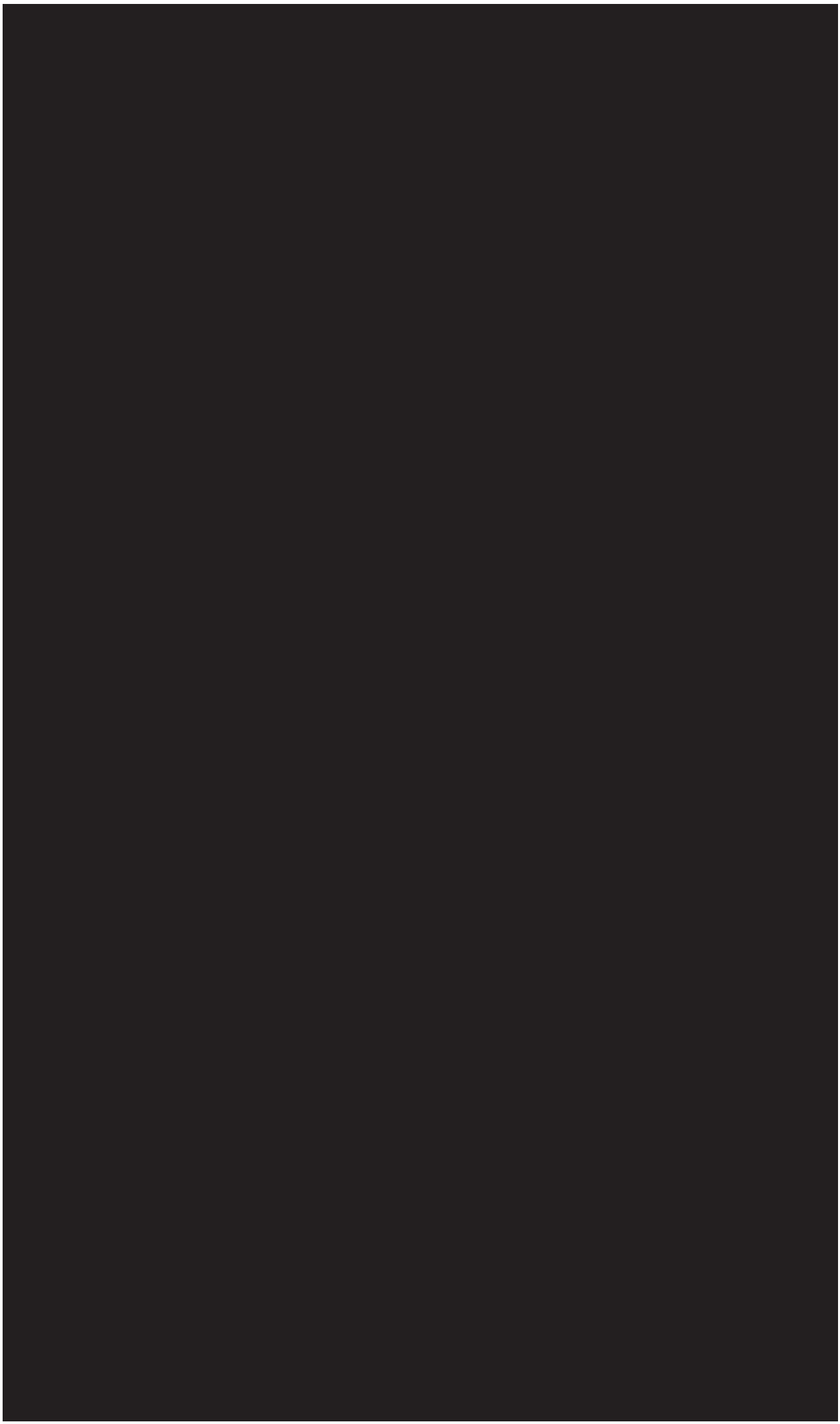
PANAMARENKO (1940-)

Raaf (Corbeau), 1997
Matériaux divers
30 × 57 × 36 cm, plexiglas 65,5 × 89,5 × 59,5 cm,
table 93 × 90,5 × 60,5 cm
Collection Antoine de Galbert, Paris

—

Sans titre, 1996
Dessin sur papier
65,5 × 67,5 cm
Collection Antoine de Galbert, Paris

« On opère une distinction entre la technique, la science et l'art. Foutaise ! Ce n'est qu'une gigantesque soupe, avec laquelle vous pouvez décider de vous amuser ou non. Ça peut être beau ou ne ressembler à rien. » Panamarenko se définit en 1967 non pas comme artiste mais comme bricoleur et s'oppose à la fabrication d'objets « à portée purement esthétique ». Cependant il ajoute : « Je suis pas du tout un scientifique, ni quelqu'un qui fait des objets d'art. Pour moi, le plus important est qu'il y ait de temps en temps une certaine poésie dans ce que je fabrique et que j'aime bien. » Depuis l'adolescence passionné de mécanique et d'ingénierie, il commence à exposer les objets techniques qu'il fabriquait pour son plaisir, en marge de son activité artistique, notamment son premier *Avion*, à l'invitation de Joseph Beuys. Digne héritier de Dédale et de Léonard, Panamarenko a fabriqué de nombreux engins volants plus ou moins fonctionnels, s'inspirant tant de l'aéronautique que de la science-fiction, des insectes que des oiseaux. *Corbeau* est un de ces objets d'étude du vol des oiseaux, mais dont le raffinement trahit un intérêt pour la construction de l'objet en lui-même. Il le reconnaît : « Lorsque je commence à faire la chose, ce qui m'intéresse c'est évidemment le vol en soi (…) mais une fois que je suis en plein travail, le principal devient en fait la fabrication, et quand c'est terminé, je me sens sans doute encore obligé de l'essayer, mais apparemment cela peut attendre, car ces hélices et ces moteurs présentent divers aspects qui, à ce moment-là, sont en fait plus intéressants, qui se rapportent en fait plus au vol que le vrai vol. » Comme la plupart du temps et comme un ingénieur, il part d'un dessin préparatoire, sans toutefois chercher à le respecter à la lettre, car « une fois qu'on se met à travailler à partir de ce genre de dessin spontané, des tas de choses ne cessent pas de changer. Du moins si vous le faites vous-même. Après coup, il arrive que cela n'ait plus grand rapport avec le dessin, et il faut qu'il en soit ainsi, car si vous construisez rigoureusement comme sur le dessin, cela ne ressemble plus à rien. » En effet, si le dessin de *Corbeau* montre une sorte d'hélicoptère individuel monté sur un gilet, l'objet se présente plutôt, avec ses plumes noires réparties sur deux bras, comme l'évocation grandeur nature de l'oiseau motorisé. T.G.



GESTE



LEROI-GOURHAN ET LES PALÉOANTHROPOLOGUES À SA SUITE ESTIMENT QUE LE DÉVELOPPEMENT DU CERVEAU EST RELIÉ À CELUI DE LA MAIN: L'HUMAIN MODERNE EST APPARU NON PAS SEULEMENT AVEC L'HOMO SAPIENS, MAIS AVEC L'HOMO FABER, CELUI QUI FABRIQUE: LES GESTES DE LA MAIN SONT LES PREMIERS SIGNES DE L'INTELLIGENCE. AUSSI NE PEUT-ON PAS DIRE QUE LA MAIN EST LA SIMPLE SERVANTE DE L'ESPRIT: CONNAÎTRE LE MONDE, C'EST DÉVELOPPER UN «FLAIR TACTILE», ÉCRIT MAGNIFIQUEMENT HENRI FOCILLON DANS SON ÉLOGE DE LA MAIN. ET IL CONTINUE: «L'ART SE FAIT AVEC LES MAINS. ELLES SONT L'INSTRUMENT DE LA CRÉATION, MAIS D'ABORD L'ORGANE DE LA CONNAISSANCE. (…) C'EST QUE [L'ARTISTE] RECOMMENCE TOUTES LES EXPÉRIENCES PRIMITIVES: COMME LE CENTAURE, IL TENTE LES SOURCES ET LES SOUFFLES. TANDIS QUE NOUS RECEVONS LE CONTACT AVEC PASSIVITÉ, IL LE RECHERCHE, IL L'ÉPROUVE. NOUS NOUS CONTENTONS D'UN ACQUIS MILLÉNAIRE, D'UNE CONNAISSANCE AUTOMATIQUE, ET PEUT-ÊTRE USÉE, ENFOUIE EN NOUS. IL LA RAMÈNE À L'AIR LIBRE, IL LA RENOUVELLE – IL PART DU DÉBUT.»

MICHEL FRANÇOIS (1956-)

Déjà vu (hallu), 2003
Nouveaux médias, vidéo couleur (DVD)
Durée 12 min 35 sec
Collection Fnac (Fonds national d'art contemporain)
/ Cnap (Centre national des arts plastiques)

Michel François est un artiste qui transforme tout ce qu'il touche en art, à partir de gestes et de déplacements très simples. Utilisant tous les media à disposition des artistes, son travail ne s'épanouit pas dans une technique particulière mais dans l'observation esthétique des gestes les plus banals : bailler, mettre les mains dans les poches, enfiler un pull, empiler les mains les unes sur les autres, griffonner, etc., des gestes qu'il a saisis en vidéo, en photo ou en sculpture. Il cherche à fixer dans une image les formes précaires qui apparaissent et disparaissent aussitôt dans la vie quotidienne.
Déjà vu (hallu) est représentatif de sa démarche. Rien n'est plus simple que le matériau utilisé, une simple feuille de papier d'aluminium, comme on en trouve dans toutes les cuisines. Chaque enfant a goûté la joie de manipuler cet objet plastique par excellence pour en faire un bateau, un chien, un avion, un bonhomme. François se livre lui aussi à ce jeu de formation et de déformation continue mais canalise ce chaos formel à travers la symétrisation de l'image, procédé bien connu des ornementistes pour donner de l'ordre aux formes les plus biscornues. Ce procédé est une variante du dédoublement, qu'il utilise assez souvent, comme dans le livre *Déjà vu* (2004), ensemble de photographies pleine page qui se reflètent en miroir, ou dans les papiers peints que François a conçus répétant à l'infini la même image d'un tronc d'arbre maquillé ou d'un homme qui baille. T.G.

SOFIA HULTÉN (1972-)

Altered Fates, 2013
Vidéo sonore sur écran plat
9 min 33 sec
Courtesy Sofia Hultén, Galerie Daniel Marzona, Raebervon Stenglin, Galerie Nordenhake

Extrait d'un échange de mails entre l'artiste et Julie Kieffer, étudiante à la Villa Arson :

SH : Les contenus d'une benne à ordures sont tous légèrement modifiés. Un trou est découpé dans un morceau de plastique, un nœud est fait avec une corde, un sac poubelle est retourné. Les objets sont replacés dans la benne.

Julie Kieffer : Les objet sont-ils choisis au hasard ? Et les actions sont-elles préparées ou improvisées? Est-ce que les gestes sont les mêmes que ceux que tu fais à l'atelier ?
Est-ce que c'est une métaphore du travail de l'artiste tel que tu le conçois ?

SH : Tous les objets dans la benne ont été trouvés dans la benne, au départ les actions sont improvisées, puis elles sont répétées devant la caméra. Je crois que les caractéristiques sont semblables à celles d'un travail que je réaliserais dans l'atelier. Non il ne s'agit pas d'un commentaire sur le travail artistique en général !

STEPHEN MAAS (1959-)

Verver 2010
Résine époxy, verre, aluminium
62 × 57 × 40 cm
Courtesy Stephen Maas

—

(S)hell, 2010
45,5 × 51 × 57,5 cm
Bronze
Courtesy Stephen Maas

—

Untitled, 2010
Verre
29 × 21 × 0,5 cm
Courtesy Stephen Maas

Untitled : lors de la découpe de deux lettres, S et O, en verre de 3 mm d'épaisseur, il y eut plusieurs cassures. Ces morceaux ont été placés sur une feuille d'aluminium alimentaire, puis mis au four, sachant que le tout allait fusionner, l'aluminium dans le verre et les morceaux entre eux.

Verver : même action, des chutes de verre, fusionnées, puis inclusion dans une coque de résine epoxy évidée et teintée avec un jeu sémantique dans le titre (verre-vert). Le volume est un moulage fait à partir d'un bloc de polystyrène taillé.

(S)hell est une fonte en bronze d'une seule coulée. Le titre, en anglais, indique à la fois le coquillage ou le moule qui sert, une fois la cire perdue, à la matrice pour la coulée.
Le bronze est « pris » dans une gangue de résine epoxy, et des tubes creux en aluminium eux-mêmes sont « pris » dans la résine. S.M.

VITRINE DU GESTE

Statue de saint Marc, date inconnue
Bois peint
61 × 31 × 18 cm
Collection Musée d'Art et d'Histoire de Provence, Grasse

Cette petite statue provient de l'église Notre-Dame de Brusc, à Châteauneuf-Grasse (Alpes Maritimes). Situé à l'emplacement d'une source naturelle, dont l'eau était réputée pour ses vertus curatives, l'église accueillait dès le VI^e^ siècle un baptistère. L'endroit était un lieu de culte depuis l'Antiquité, sans doute lié à la source, et un pèlerinage important se développa au Moyen Âge comme en témoigne la taille imposante de l'édifice du XI^e^ siècle et une tradition ininterrompue jusqu'aujourd'hui. La dévotion se portait vers la crypte, où la source suintait par intermittence. La crypte était consacrée à Saint-Aigulphe ou Aygulf ou Ayou ou Eigoux, abbé de Lérins (une abbaye très puissante en Provence dont l'église de Brusc dépendait), mort en martyr vers 675. On n'a pas de trace de relique du saint sur ce site, mais en provençal, *Sant'Aïgous* signifie littéralement le Saint-Mouillé. Les pèlerins venaient prier la Vierge ou le saint pour obtenir la pluie, mais l'eau de la source avait la réputation de guérir des maladies des yeux.

Le culte païen pour la source se déporta, avec la christianisation du site, vers le saint ; de fait, un de ses miracles avait consisté à redonner la vue à un aveugle, ce qui n'est pas sans rappeler la réputation de l'eau de la source de Brusc. Métonymiquement, le culte passa du lieu (la crypte mouillée) à la statue du saint qui y était conservée. Selon une pratique attestée partout dans le christianisme, la statue de culte était grattée par les pèlerins qui absorbaient le dépôt réduit en poudre par voie orale, dilué dans du bouillon. À travers l'objet matériel ils incorporaient la « vertu », la puissance du saint. Vraisemblablement, la première statue de saint Aygulf fut complètement rongée ou détruite, puisque celle du musée de Grasse représente saint Marc, identifiable au lion qui l'accompagne et qui devait ressembler à l'image originelle. C'est que la forme et l'identification de la statue comptait moins aux yeux des pèlerins que sa matière friable, sa situation dans la crypte et le geste de patiente destruction qu'ils accomplissaient collectivement. T.G.

Silex taillé, Chalcolithique
Pierre
20 × 9 × 5 cm
Collection Musée d'Art et d'Histoire de Provence, Grasse

«(…) l'outil n'existe que dans le cycle opératoire ; il en est un bon témoin car il en porte généralement des traces significatives, mais au même titre qu'un squelette de cheval porte l'empreinte de l'être herbivore à course rapide dont il a été un jour la charpente. (…) (L)'outil n'est réellement que dans le geste qui le rend techniquement efficace. »[1]

Cette pierre est un nucléus, le noyau d'un silex qui est débité pour produire de grandes lames, à l'époque du néolithique final (vers 3000-2500 avant J.-C.), soit un moment où l'industrie lithique atteint un stade de grande virtuosité. Ce genre de nucléus dit « livre de beurre » provient surtout de la région du Grand-Pressigny, en Indre-et-Loire. Le silex est dégrossi au lourd percuteur de pierre pour former deux crêtes latérales. On détache les lames par percussion indirecte selon une technique particulière avec utilisation d'un lourd maillet qui frappe un chasse lame en bois de cerf, la pierre étant posée sur un appui élastique comme une pièce de bois souple. La nervure, prévue en regard de l'axe de détachement de la lame, est piquetée avec un outil de silex pour une bonne application du chasse lame mais aussi pour créer des microfissures destinées à faciliter la fracture sous l'effet du choc.[2]

T.G.

Massette, date inconnue
Musée des métiers traditionnels de Tourrette-Levens

Cette massette pour tailleur de pierre, à tête droite carrée est utilisée pour dégrossir les pierres. A.C. ET P.V.

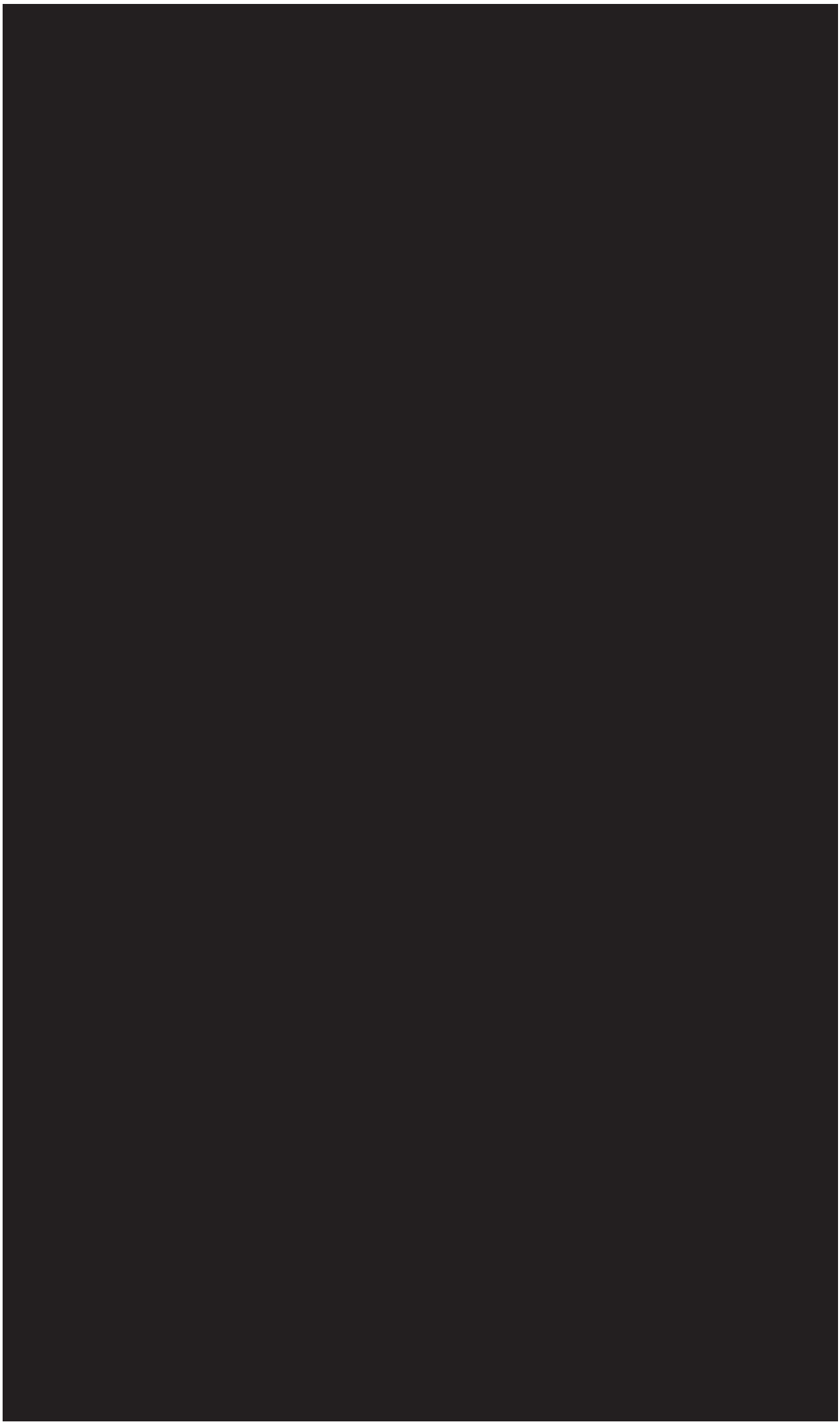
1 ANDRÉ LEROI-GOURHAN, LE GESTE ET LA PAROLE, T. 2 : LA MÉMOIRE ET LES RYTHMES, PARIS, A. MICHEL, 1965, P. 35..

2 D'APRÈS JEAN-LUC PIEL-DESRUISSEAUX, OUTILS PRÉHISTORIQUES : DU GALET TAILLÉ AU BISTOURI D'OBSIDIENNE, 6E ÉDITION, PARIS, DUNOD, 2013, P. 43.

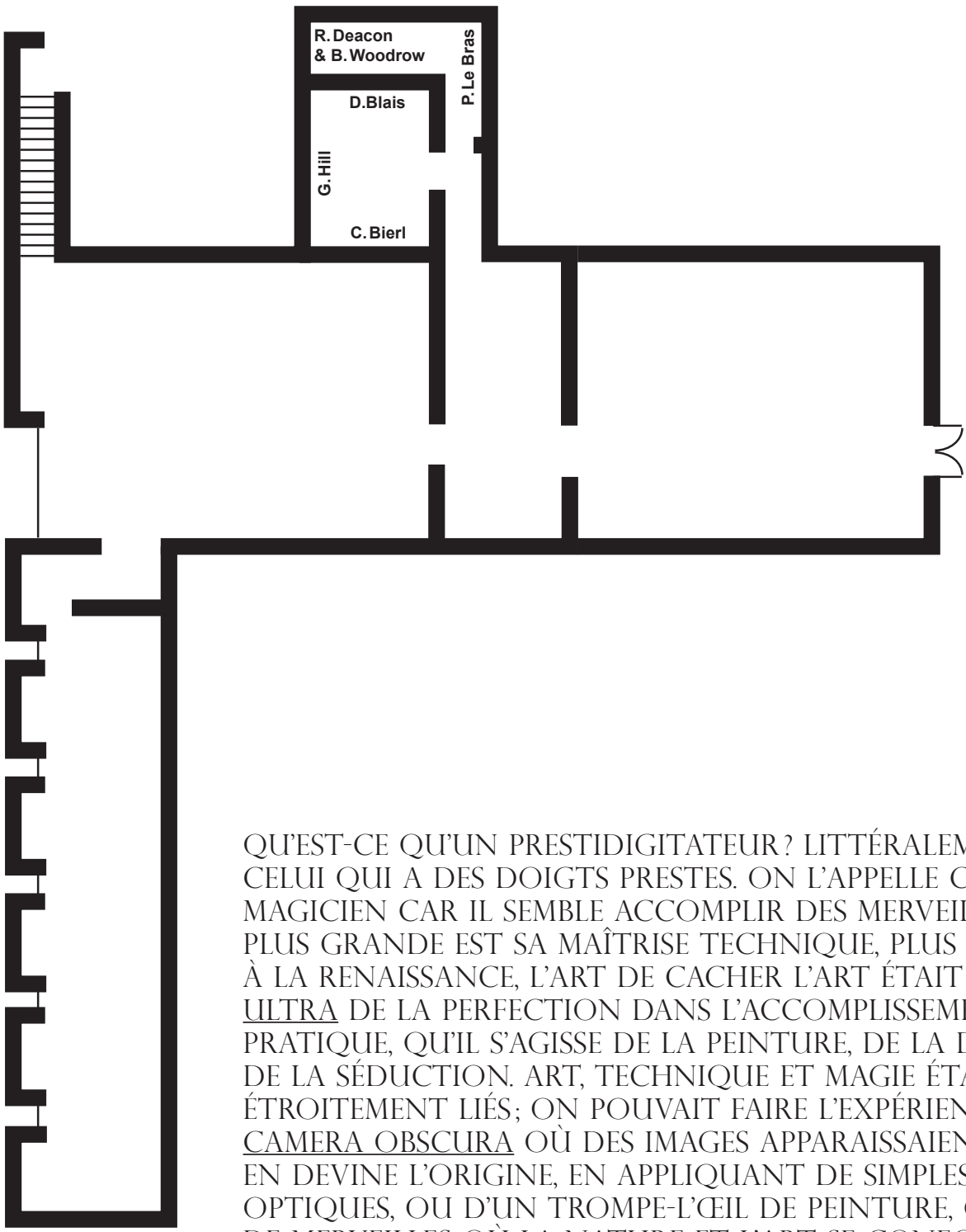
ARNAUD VASSEUX (1969-)

Creux, 2011-2013
Verre
De 2 à 3,5 × 6,5 cm et de 9 à l 4,5 × 6,5 cm
Collection CIRVA, Marseille

Les *Creux* sont un ensemble de dix empreintes du creux de la main gauche de chaque employé du CIRVA et de ma propre main gauche. Le terme *creux* renvoie autant au nom technique et approprié qui désigne un moule qu'au creux précisément de la main. Les *Creux* sont donc des objets moulés qui produisent une image, une empreinte précise, détaillée, des lignes de la main d'une personne. À ce caractère singulier s'ajoute la couleur particulière du verre dont les nuances dépendent de multiples facteurs : composition de la couleur, température du four et durée de la cuisson. Chaque flaque de verre pétrifiée manifeste aussi la réalité de sa matière, ces différents états, de l'état liquide à sa viscosité, ainsi que son instabilité sur de très longues durées, alors que le sens commun envisage plutôt son immuabilité. La forme de ces creux en verre (le bombé de la surface) désigne donc cette viscosité, état intermédiaire entre liquide et solide. Les *Creux* rassemblent ainsi des temporalités distinctes : le temps au présent nous échappe (comme l'eau ou le sable recueillis dans notre main) ; il s'agit d'un moment où l'on saisit une chose ; d'autre part le verre retient, fixe l'empreinte d'une main d'un individu dans une durée qui excède sa propre vie. Loin de s'approcher d'une pratique divinatoire (la chiromancie), il s'agit plutôt de mettre en relation l'identité avec le geste de saisir, de recueillir une petite quantité de matière. Telle une lentille, chaque *Creux* produit une vue rapprochée des lignes de la main par l'effet de loupe et porte à la conscience notre faculté d'attention, en focalisant la perception sur les détails et notamment dans notre environnement direct. A.V.



MAGIE



QU'EST-CE QU'UN PRESTIDIGITATEUR ? LITTÉRALEMENT, C'EST CELUI QUI A DES DOIGTS PRESTES. ON L'APPELLE COURAMMENT MAGICIEN CAR IL SEMBLE ACCOMPLIR DES MERVEILLES. EN FAIT, PLUS GRANDE EST SA MAÎTRISE TECHNIQUE, PLUS ELLE SE CACHE. À LA RENAISSANCE, L'ART DE CACHER L'ART ÉTAIT LE NEC PLUS ULTRA DE LA PERFECTION DANS L'ACCOMPLISSEMENT D'UNE PRATIQUE, QU'IL S'AGISSE DE LA PEINTURE, DE LA DANSE OU DE LA SÉDUCTION. ART, TECHNIQUE ET MAGIE ÉTAIENT ALORS ÉTROITEMENT LIÉS ; ON POUVAIT FAIRE L'EXPÉRIENCE DE LA CAMERA OBSCURA OÙ DES IMAGES APPARAISSAIENT SANS QU'ON EN DEVINE L'ORIGINE, EN APPLIQUANT DE SIMPLES PRINCIPES OPTIQUES, OU D'UN TROMPE-L'ŒIL DE PEINTURE, COMME AUTANT DE MERVEILLES OÙ LA NATURE ET L'ART SE CONFONDENT. CERTAINS ARTISTES CONTEMPORAINS SEMBLENT PERPÉTUER À LEUR MANIÈRE CET ESPRIT D'ÉMERVEILLEMENT ET TROUVER DANS LE PARADOXE D'UNE TECHNIQUE INVISIBLE L'ORIGINE DE LA FASCINATION QUE LEURS OBJETS PRODUISENT.

CHRIS BIERL (1980-)

Stoffbilanz II #1 (Bilan Matière II#1), 2012
Plâtre, fibre de verre, verre, acier
190 × 25 × 30 cm
Courtesy Chris Bierl

Dans mes arrangements la sélection précise et fine des matériaux généralement utilisés a un niveau de signification qui va au-delà de la simple matérialité.

En plus de ces installations globales, je travaille toujours simultanément à des pièces plus ludiques dans mon atelier. Comme j'adore les matériaux, j'aime bien me rendre dans divers magasins de bricolage. En ce moment je n'ai pas d'idée ou de notion précise de ce que je veux faire ou fabriquer. Il s'agit plus d'une promenade, au cours de laquelle mes yeux restent à l'affût de choses intéressantes et inspirantes qui m'affectent. De retour à l'atelier je joue avec et j'examine leurs caractéristiques et leurs qualités. En fonction de mes empreintes personnelles, de mon approche artistique et des autres matériaux qui se trouvent sous ma main, le processus démarre... c'est le comportement du matériau lui-même qui initie le travail.

En 2012 j'ai créé plusieurs pièces intitulées *Stoffbilanz*. L'installation *Stoffbilanz II #1*, semblable à un objet, est fixée au mur avec un bout de fibre de verre, un matériau très stable qui a la propriété de revenir à son état d'origine une fois la tension physique éliminée. L'œuvre atteint donc un état d'équilibre et demeure stable tant qu'elle n'est pas dérangée par des influences extérieures. C.B.

DOMINIQUE BLAIS (1974-)

Entropê, 2014-2015
Verre, oxyde de cuivre, cuivre, chêne massif
Verre : 23,5 cm × Ø 14,5 cm
Socle : 110 × 55 × 55 × cm
Réalisation : CIRVA, Marseille (verre)
Atelier Marc Descarrega, assisté de Marine Anglard (ébénisterie)
Courtesy l'artiste et galerie Xippas, Paris

J'ai travaillé au Centre International de Recherche sur le Verre et les Arts plastiques (CIRVA) pendant une période qui s'est étendue sur deux années. J'y ai été invité non pas pour venir réaliser un projet existant mais à expérimenter et écrire un ou plusieurs projets au contact d'une équipe de souffleurs. Ce principe d'invitation constituait à mon sens une carte blanche qui m'a amené à m'interroger sur le contexte très particulier d'un atelier de verrerie, fût-ce dans le cadre d'une recherche et expérimentation au sein d'un centre d'art.

L'œuvre intitulée *Entropê* découle de mon observation du souffleur : de la préparation de l'atelier (chargement des fours, création de mélanges de silice et d'oxydes, etc.) aux gestes précis et répétitifs de l'artisan en passant par sa panoplie d'outils dont la cane est la clef de voûte. J'ai voulu créer une sculpture qui évoquerait aussi le mouvement de rotation appliqué sur la cane pendant le travail à chaud. La figure de la toupie s'est imposée. Parallèlement, mon intérêt pour les flux m'a amené à réfléchir aux propriétés électriques du verre : à basse température, celui-ci est isolant alors qu'il devient conducteur à haute température. Je me suis alors arrêté sur un autre objet, l'isolateur de ligne à haute tension, pour dessiner une sculpture hybride qui mêle cette forme et celle d'une toupie.

Lors des sessions de travail au CIRVA, j'ai toujours imaginé que le caractère isolant du verre massif devrait cohabiter avec son pendant conducteur, représenté ici par une plaque de cuivre sur laquelle serait tout simplement déposé l'objet. Se posait alors la question du piédestal. Pour prolonger le processus artisanal de fabrication de l'œuvre, je me suis tourné vers un ébéniste avec qui j'avais eu l'occasion de collaborer précédemment. Nous avons dessiné un mobilier en fonction de mes attentes conceptuelles et esthétiques, avant qu'il ne réalise le prototype en chêne massif. L'une des caractéristiques principales que je souhaitais donner à ce guéridon aux formes simples et épurées était de paraître atemporel. Lorsque l'on regarde le dispositif final, l'on pourrait penser, de par sa conception et sa réalisation artisanale, qu'il émane d'un autre temps. D.B.

RICHARD DEACON (1949-) & BILL WOODROW (1948-)

Bouteille de sorcière, 2007
Verre
75 cm × Ø 15 cm
Collection CIRVA, Marseille

Richard Deacon et Bill Woodrow ont travaillé ensemble au CIRVA (Centre International de Recherche sur le Verre et les Arts plastiques) entre 2006 et 2008. La série des *Bouteilles de sorcière* fait partie d'un ensemble d'œuvres plus large réalisé par les deux artistes en collaboration avec l'atelier du CIRVA. À travers tout leur travail issu de cette résidence de production transpire le plaisir de l'atelier, de la rencontre avec l'artisan verrier, du jeu de rebondissement des idées entre eux et l'équipe technique. Les *Bouteilles de sorcière* ont émergé dans l'esprit des deux créateurs suite à la découverte dans les collections d'un musée anglais d'un objet qui les a interpellés : un petit flacon en verre destiné à conjurer les sorcières. Il s'agit d'une pratique de magie très répandue dans l'Angleterre élisabéthaine où les superstitions et les croyances concernant les sorcières étaient très importantes. Le petit flacon de verre était rempli d'urine, de cheveux ou de rognures d'ongles de la victime du mauvais sort et ce piège devait finalement neutraliser les attaques jetées par la sorcière.

Au CIRVA, Richard Deacon et Bill Woodrow ont proposé aux souffleurs de jouer à partir de l'idée de cet objet folklorique en étirant la matière, en la déformant jusqu'à obtenir des bouteilles allongées ou en forme de serpent. Tout au bout, une petite main en verre massif travaillé à chaud est installée, indiquant une direction, un sujet ou un objet imaginaire. Le tout est scellé d'un cachet de cire rouge, renvoyant à l'image de pratiques anciennes liées au secret et à la confidentialité. Le travail de soufflage s'est fait dans la spontanéité du geste et très peu de prototypes ont été écartés car il s'agissait plutôt de capter un esprit et non pas d'arriver à une forme parfaite. Des moules en argile ont été utilisés pour souffler le fond des bouteilles et ainsi leur donner une forme qui se tient mais qui chaque fois diffère. Le miroitage du verre, étape réalisée a posteriori, apporte une dimension mystérieuse et ramène peut-être la bouteille dans le registre de la vanité. I.R.

GARY HILL (1951-)

Spoonful (Cuillérée), 2005
Installation vidéo silencieuse sur moniteur et DVD
Dimensions de l'écran : 65 × 109 cm
Galerie In situ Fabienne Leclerc, Paris

Bien que reliées à la série intitulée *Liminal Objects* (Objets liminaux), 1995-98, dans laquelle des paires d'icônes représentant des objets animés noirs et blancs générés par ordinateur se traversent continuellement via leur géométrie partagée dans un espace virtuel, les pièces de cette série récente (qui inclut *Big Legs Don't Cry* [Les Grandes jambes ne pleurent pas], 2005 ; *Attention*, 2005; *Church and State* [L'Église et l'état], 2005 ; and *Spoonful* [Cuillerée], 2005) sont en couleurs et créées spécifiquement pour un écran de format large, un écran plat LCD de 45 pouces.

Ces pièces incluent des objets qui dans un sens violent leurs bordures réciproques de manière imprévisible, avec une interaction répétitive et une logique circulaire de leur mouvements qui suggère différentes lectures de ces micro-scènes. Se référant à des éléments de symbologie, ce sont des « des objets sur le point de devenir autre chose que des objets, ' animés' d'une façon plus profonde et plus étrange que la technique. »

Pour *Spoonful*, une cuillère en argent générique repose sur une surface sombre et réfléchissante. Une pièce de monnaie américaine Gold Eagle, qui tournoie sur son tranchant et qui se réfléchit aussi dans la surface sombre, avance vers la cuillère immobile. Par moments, la pièce qui tournoie passe à travers la surface de la cuillère qui semble ne pas avoir été touchée, mais à d'autres moments, les lois de la physique dominent et la force de la rotation de la pièce de monnaie donne un coup à la cuillère, la déplaçant à travers la surface. Tandis que la séquence se termine, la pièce tournoie dans la bouche de la cuil-

lère, ralentit sa rotation, puis reprend rapidement de la vitesse, repoussant de nouveau avec force la cuillère à travers la surface tandis que la pièce de monnaie finit par s'immobiliser.

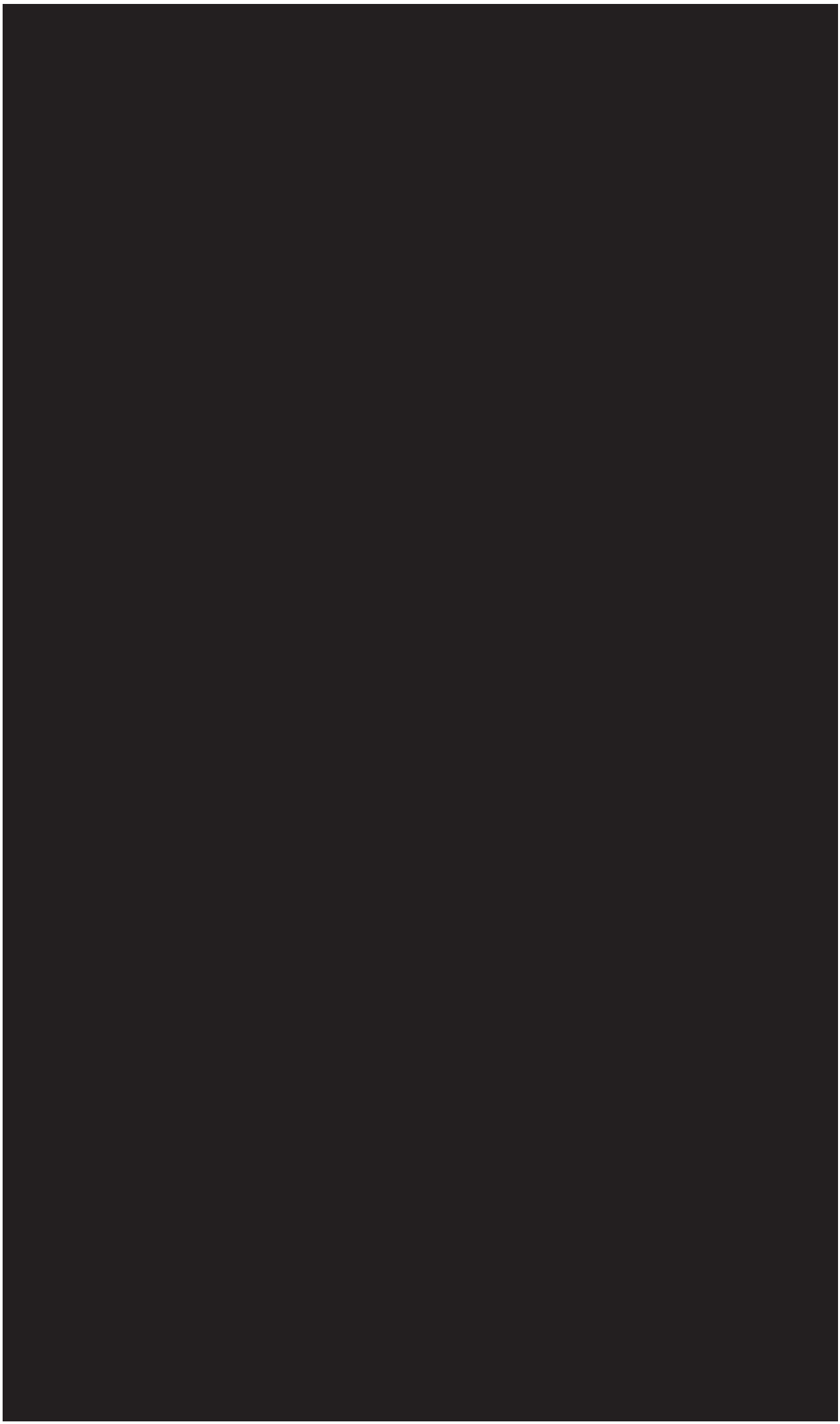
D'après un communiqué de presse de la Donald Young Gallery.

PAUL LE BRAS (1986-)

Papillon et plasma, 2013
Verre, papillon, argon, mercure, électricité
Dimensions variables
Courtesy Paul Le Bras

Un tube fluorescent actif composé d'un tube en verre contient un corps étranger. Cet environnement clos censé être aseptisé et chargé d'un gaz inerte se doit de transiger avec des papillons. Ceux-ci sont déposés morts à cet endroit. Désormais ces papillons sont sous scellée et baignent dans une lueur bleue de vapeur électrisée.

Il s'agit d'une réappropriation. À l'origine, autour de 1850, cet objet servait à mettre en évidence un fait scientifique : une production de lumière avec un dégagement de chaleur minime. Aujourd'hui, il laisse place à de nouvelles interprétations. P.L.B.



PROCESSUS



POUR SCHÉMATISER, ON DIRA QU'IL EXISTE TROIS CATÉGORIES D'ARTISTES: CEUX POUR QUI LE RÉSULTAT FINAL COMPTE AVANT TOUT, CEUX POUR QUI C'EST LE CHEMIN, LE PROCESSUS QUI Y MÈNE QUI EST PLUS IMPORTANT, ET CEUX QUI ACCORDENT AUTANT D'IMPORTANCE AU PROCESSUS QU'AU RÉSULTAT. SI LES PREMIERS ARTISTES DOMINENT L'HISTOIRE DE L'ART ANCIEN, LES SECONDS ET LES DERNIERS PRENNENT LE DESSUS À PARTIR DE L'APRÈS 1945, MAIS LA TENDANCE COMMENÇAIT À SE RENVERSER AVEC LES AVANT-GARDES DEPUIS CÉZANNE. IL NE S'AGIT PAS CEPENDANT QUE D'UNE QUESTION HISTORIQUE, MAIS BIEN D'UNE FAÇON TRÈS DIFFÉRENTE DE CONCEVOIR LE BUT, LE SENS DU TRAVAIL ARTISTIQUE. L'ŒUVRE PROCESSUELLE EST LA TRACE D'UNE SÉRIE D'ACTIONS, D'UNE CHAÎNE OPÉRATOIRE DÉFINIE PAR L'ARTISTE, QUI PEUT PARFOIS PRENDRE LA FORME D'UNE VÉRITABLE PERFORMANCE. C'EST SUR CETTE CHAÎNE OPÉRATOIRE QUE L'ANALYSE DOIT SE PORTER POUR COMPRENDRE LES ARTISTES QUI TRAVAILLENT DE CETTE MANIÈRE. PARFOIS LE PROCESSUS CONTINUE MÊME ALORS QUE L'ŒUVRE EST INSTALLÉE. IL FAUT DONC VOIR, DANS LES PIÈCES PRÉSENTÉES DANS CETTE SECTION, NON PAS SEULEMENT UN ENSEMBLE DE FORMES, MAIS LE PASSAGE DU TEMPS QUI LES TRANSFORME.

XAVIER ANTIN (1981-)

Sans titre (An Epoch of Rest), 2014
Tubes métal laqués, plastique, coton sergé,
impression jet d'encre
150 × 150 × 50 cm
Galerie Crèvecœur, Paris

—

Sans titre (An Epoch of Rest), 2015
Tubes métal laqués, plastique, tabouret d'atelier, scanner A4,
vidéo-projecteur, vidéo HD 25mn
180 × 80 × 60 cm
Galerie Crèvecœur, Paris

News from Nowhere, or An Epoch of Rest, font partie d'un ensemble plus vaste empruntant son nom au roman d'anticipation éponyme écrit en 1890 par le polymathe anglais William Morris.

Le projet prend originellement la forme d'un atelier de fabrication de tapisseries imprimées dont les motifs prennent pour sources les vidéos tournées par l'artiste dans le parc richement fleuri de la Maison d'Art Bernard Anthonioz à Nogent-sur-Marne. Constitué de multiples structures, de machines numériques et de tissus imprimés, l'ensemble déploie le processus artisanal comme une syntaxe, mêlant intimement gestes manuels et outils de reproduction numérique dévoyés, trace de l'expérience et fiction, chose imprimée et image virtuelle.

William Morris fut une figure incontournable du XIX^{e} siècle anglais et plus précisément du mouvement Art & Craft. Reconnu notamment pour ses textiles aux imprimés floraux et son mobilier, l'homme fut aussi écrivain, architecte, typographe, éditeur, co-fondateur de la « Social League » et l'un des principaux proto-penseur d'une utopie sociale du design qui nourrira la discipline au cours du XX^{e} siècle. Dans son roman, *News from Nowhere, or An Epoch of Rest*, William Morris projette au début du XXI^{e} siècle une société autogérée, retournée à la nature, débarrassée des tracas de l'argent et de la possession, en replaçant la production artisanale au centre des relations humaines et de la construction sociale.

Le projet *News from Nowhere, or An Epoch of Rest* fait ainsi étrangement résonner les questionnements contemporains relatifs aux développements technologiques de nos sociétés post-industrielles avec le roman d'anticipation et la pensée de William Morris, alors ancrée dans un XIX^{e} siècle qui voit naître le capitalisme industriel.

D'après le communiqué de presse de l'exposition *News from Nowhere*, Maison d'art Bernard Anthonioz, Nogent-sur-Marne, 2014

BAIE DES ENGINS

Pas de vis (écrou)
Bois
125 × 70 × 43 cm
Musée Communautaire des Arts et Traditions Populaires,
Draguignan

—

Vis centrale de pressoir
Bois, acier
138 × 45 × 45 cm
Musée Communautaire des Arts et Traditions Populaires,
Draguignan

Les pressoirs à vis centrale : la pression est exercée sur la pile de scourtins directement par une ou deux vis. Le pressoir à vis centrale apparu dans l'antiquité se répand en France à partir du XV^{e} siècle.
La vis devient l'agent direct de pression. La vis est manœuvrée par une longue barre à la base dans les grands pressoirs, par le haut pour les petits pressoirs. La pression est amplifiée avec une corde tendue par un cabestan.. M.D.

Pierre de meule
32 × 14 cm
Collection du Musée Museum Départemental
des Hautes-Alpes, Gap

Une pierre à meule avec une poignée en bois, de dimension modeste et destinée à semble- t-il à moudre les grains. Elle s'utilise à la main.
F.V.

—

Cric à engrenages, date inconnue
Musée des métiers traditionnels de Tourrette-Levens

Pouvant servir au carrier pour déplacer les gros blocs de pierres ou au charron pour changer les roues des charrettes.
A. C. ET P.V.

—

Tas étampe en fonte d'acier, date inconnue
Musée des métiers traditionnels de Tourrette-Levens

Trous et encoches de différentes formes et diamètres pour matricer toutes sortes de pièces.
A. C. ET P.V.

—

Moule à hosties, XVIII^{e} siècle
Musée des métiers traditionnels de Tourrette-Levens

Moule gravé de quatre hosties : deux pour la célébration de l'office et deux pour la communion des fidèles.
A. C. ET P.V.

—

Gaffe, date inconnue
Musée des métiers traditionnels de Tourrette-Levens

La gaffe est un instrument qui sert à freiner les charrettes.
A. C. ET P.V.

LIZ DESCHENES (1966-)

Untitled (Bracket)[Sans titre (Paranthèse)], 2015
Tirage gélatino-argentique, encre argent
98,7 × 79,7 × 16,5 cm (encadré)
Galerie Campoli Presti, Londres et Paris

L'artiste produit ses photogrammes en exposant des feuilles de papier photosensible à la lumière ambiante avant de les rincer avec un toner argenté – un processus dépendant de la température et de l'humidité. Le résultat de ce procédé est une surface brumeuse et réflective qui renvoie l'image des spectateurs ainsi que le contexte spatial de leur présentation. Ces matériaux étant sujets à l'oxydation, les photogrammes de Deschenes « se développent » lentement, ils changent de couleur et d'éclat à travers le temps.

Eric Crosby pour l'exposition individuelle *Gallery 7*, Walker Art Center. Traduit de l'anglais par Ines Dahn.

JEAN-LUC MOULÈNE (1955-)

Nœud soufflé, 2012
Verre
145 × 25 × 25 cm
Collection CIRVA, Marseille

Jean-Luc Moulène a débuté une collaboration avec le CIRVA (Centre International de Recherche sur le Verre et les Arts plastiques) en 2012. Le travail sur la formation des nœuds constitue sa toute première proposition aux souffleurs. Sur la base d'un tableau de classification des différentes typologies de nœuds (table de compilation des nœuds du physicien écossais Peter Guthrie Tait, 1867), le souhait de l'artiste était de suggérer une transcription de la structure physique du nœud au moyen du verre, matériau de la sculpture aux propriétés bien spécifiques. Jean-Luc Moulène avait déjà réalisé une première série de nœuds en bronze quelque temps auparavant. Le projet avec le verre venait ainsi concrétiser une suite logique d'un travail de « vérification » d'une figure grâce au volume, le nœud étant entendu comme un outil permettant la compréhension de phénomènes naturels ou physiques complexes.

La difficulté principale du processus résidait justement dans le fait de devoir nouer une matière fluide et visqueuse

en fusion, qui s'agglomère nécessairement au niveau des zones de contact. Il a donc fallu dans un premier temps trouver la technique et les gestes permettant de procéder le plus rapidement, d'entrelacer le verre étiré à chaud, la poste toujours accrochée au bout des cannes et constituant les « fils » à nouer. En fonction de la complexité des nœuds, deux à trois souffleurs étaient requis pour préparer les postes et inclure le filet de verre noir qui permet de rendre visible la trajectoire des gestes.

Les *Nœuds soufflés* sont des volumes dynamiques qui peuvent être vus comme des maquettes ou des coupes longitudinales au sein même d'une construction. I.R.

JEAN-MARIE PERDRIX (1966-)

Totale, 2001
Fer, fonte et tube néon
17 × 59 × 10 cm
—
Mentale, 2001
Fonte de fer et tube néon
12 × 63 × 11 cm
—
M, 2001
Fonte d'acier
16 × 37 × 7 cm
—
Demie chienne perdue, 2014
Fonte d'un alliage cuivré, charbon et cendres
19 × 57 × 36 cm
—
Anti tambour, 2013
Plastique de récupération et poils de chèvre
19 × 29.5 × 23,5 cm
—
Anti Tambour, 2013
Plastique de récupération et poils de chèvre
17.5 × 29 × 26 cm
—
Cheval, bronze à la chair perdue – 3, 2013
Fonte d'un alliage cuivré, charbon et cendres
28 × 112 × 25 cm
—
Sans titre, 2005
Fragment d'un poteau en plastique de récupération et mors en bronze
66 × 16 × 20 cm
—
Chien, bronze à la chair perdue, 2013
Fonte d'un alliage cuivré, charbon et cendres
29 × 45 × 19 cm
—
Sans titre, 2004
Poteau en plastique de récupération
250 × 16 × 16 cm
—
Sans titre, 2004
Deux djembés en plastique de récupération et peau de chèvre
51 × 30 × 30 cm (× 2)

Je travaille au Burkina avec des artisans bronziers qui sont mes partenaires depuis 20 ans. J'ai développé avec eux un procédé de recyclage des déchets plastiques en un substitut du bois permettant une collecte des déchets. Ils ont gagné un premier prix d'innovation à Bamako et ils ont construit un atelier qui est pérennisé. Je suis considéré comme un membre de la famille.

Pour faire « les bronzes à la chair perdue » je prends comme modèle la tête d'un cheval avec ou sans cou ou un chien coupé. La carcasse est sur-modelée en argile mixée avec du crottin selon la technique locale pour réaliser un moule.
Celui-ci est cuit jusqu'à ce que les os soient réduits en cendre. J'ai fabriqué ainsi une céramique que je remplis à nouveau de charbon et pulse de l'air, reproduisant le creuset initial. Je mélange mon bronze en fusion dans le charbon, dans les os et tout ça, comme si j'avais rassemblé en une fois les étapes de fabrication d'un bronze traditionnel. L'amalgame os–cendres-charbon-bronze, qui est le résultat, me permet d'alléger l'ensemble. Ce qui est important, ici, c'est que le bronze doit trouver son propre chemin dans le mélange entre la cendre et les escarbilles. Donc, je ne peux pas prévoir quelle image j'obtiendrai en démoulant.

Le cheval est aussi l'emblème national du pays et manger sa viande est tabou. Il y a un seul boucher à Ouagadougou qui tue cet animal. La tête n'a pas de valeur mais elle est parfois utilisée par des féticheurs. La demande est donc mal interprétée et le morceau me coûte cher. Il paraîtrait que le sacrifice d'un cheval permet de trouver une épouse, mais jusqu'ici ça n'a pas marché... Quant au chien, c'est plus facile car il y existe tout un circuit informel où les chiens sont dépecés cuisinés et mangés, accompagnés de la bière de mil locale.

Ces animaux sont des totems de mon partenaire Salif Dermé, mais je ne le savais pas. Cela complique la tâche car le sang ne doit pas toucher le sol de la cour.

Dans ces pièces la qualité du bronze est à peu près au niveau zéro, parce qu'elles sont l'envers de ce qu'on cherche à faire traditionnellement avec ce matériau. Le bronze, qui est plutôt un alliage de cuivre et de zinc non défini, n'est pas là pour donner un surplus de valeur marchande à la pièce. Ce qu'on obtient est d'une grande richesse de texture par un procédé direct et assez brutal. Que l'aspect extérieur soit baroque me plaît beaucoup.

L'espèce de cuisine pour faire ces pièces est très excitante, comme dans l'atelier du diable. Il y a quelque chose de dérangeant à travailler à partir d'un animal mort ; on est dans des idées de prédation et de sacrifice animal. Mais je ne réduis pas l'animal à une métaphore. On s'émeut plus sur le cadavre d'un chien que sur le chômage de masse des jeunesses africaines. Ce que je fais avec ces animaux n'est possible que parce qu'il y a une grande coopération entre mes partenaires et moi, une bonne connaissance du terrain, une autre réglementation qu'en France et une amitié de longue date.
J.-M.P.

CLÉMENT RODZIELSKI (1979-)

Sans titre, 2011
Photocopie noir et blanc
29,7 × 21 cm
Galerie Chantal Crousel, Paris
—
Sans titre, 2013
Matériaux divers, impression sur papier transfert
29,7 × 21 cm - 33,8 × 25,3 × 3,5 cm (encadré)
Galerie Chantal Crousel, Paris
—
Sans titre, 2013
Matériaux divers, impression sur papier transfert
29,7 × 21 cm - 33,8 × 25,3 × 3,5 cm (encadré)
Galerie Chantal Crousel, Paris
—
Sans titre, 2013
Matériaux divers, impression sur papier transfert
29,7 × 21 cm - 33,8 × 25,3 × 3,5 cm (encadré)
Galerie Chantal Crousel, Paris

Les photographies qui occupent le fond montrent : une planche de bois à l'entrée d'une maison en chantier, « différentes cicatrices ». Les couleurs, la peinture, le surplus de matière qui les couvrent et les masquent – il apparaît parfois même que l'impression, par cet excès, a été décollée – interrompent la suite logique à laquelle le support (des papiers transfert pour tee-shirt) les destinait. La défaillance est programmée, le transfert interrompu, l'image arrêtée.

Envoi : la photocopie montre la machine qui se regarde. Elle enregistre le passage du rayon lumineux qui l'éblouit. Elle est le dernier intermédiaire entre un collage fait de fragments de papier miroir et son double noir. De façon plus générale, elle articule, décline, déplace le centre, partage les affects.
C.R.

MIKA ROTTENBERG (1976-)

Squeeze, 2010
Installation vidéo : 20 min
Tirage lambda photo : 162,6 × 91,4 cm
Collection Antoine de Galbert, Paris

Images : Mahyad Tousi ; effets spéciaux et régie plateau : Katrin Altekamp et Quentin Conybeare ; conseil acoustique : Steve Hamilton ; production : Andrew Fierberg.

« Squeeze
heavy mass magnetic force friction
a crack
a squeak
twinkling stars
electromagnetic fields
a buzzzzz
tongue flickers
fountain squirts
space expands
pressure applied to Rose's cheeks
Redness extracted
Iceberg Lettuce
Pure Latex Cream
pressure at its max
moist butts
bouncing ponytails
two holes align
ice crackles
temperature declines
space shrinks back to first position
shrinks, back to first position. Ingredients willed in,
first layer is laid. » M.R.

Squeeze part d'une rencontre fortuite de l'artiste avec un courtier de salade au cours d'un déjeuner, qui lui fit comprendre que tout pouvait être côté en bourse. Le film compare les façons industrielle et artistique de produire de la valeur. Jouant sur le montage pour rapprocher des espaces et des populations hétérogènes – une ferme de production de laitue en Arizona, où travaillent des Mexicaines, qui sont massées par des Chinoises, pendant que des Indiennes récoltent du latex sur des arbres à Kerala, pour que ces produits soient finalement acheminés vers le laboratoire-labyrinthe-corps installé dans l'atelier de l'artiste à Brooklyn et travaillés jusqu'au résultat final, le cube exhibé par sa galeriste Mary Boone. Les deux personnages principaux, au centre du dispositif, sont joués par des actrices que Mika Rottenberg a trouvées sur internet, à travers leur site où elles vantent leur physique spécial : Bunny Glamazon, une fétichiste indienne, ou Trixxter Bombshell, une Afro-Américaine de Pittsburgh qui gagne sa vie en s'asseyant sur les gens mais qui, dans *Squeeze*, relâche sous l'effet de la pression exercée sur son corps une énergie télékinésique. Compression géométrique de laitue, de latex et de blush, le cube est le résultat de cette chaîne opératoire qui mélange substances naturelles extraites à la main, fluides corporels et psychiques et n'a de valeur que par la façon dont il est produit, comme toute œuvre d'art. T.G.

NORA SCHULTZ (1975-)

Memory Rug, 2013
Moquette et impression sur papier réalisées sur place
Galerie Campoli Presti, Paris
—
Countdown,
Performance impliquant une tôle et une lampe
Réalisée par deux étudiants le soir du vernissage
Galerie Campoli Presti, Paris

Dans ces deux pièces j'ai tenté d'inclure une mini narration. Le processus d'impression est divisé en plusieurs étapes, dans ce processus le résultat est plutôt secondaire.

Le découpage du tapis peut être considéré comme un procédé d'impression au même titre que le pliage/ dépliage des plaques de métal et le résultat.

Dans les deux œuvres, la perte de contrôle et de précision est un élément crucial, tout comme le fait que ces pièces pourraient être reproduites à n'importe quel moment par n'importe qui. Il s'agirait toujours du même compte à rebours, et ce serait toujours de la même manière *Terminal + impression de tapis mémoire*, quelles que soient les différences entre elles.

Countdown Performance fait le compte à rebours d'un happening.

Rug Memory Printer essaye de mémoriser le happening imaginaire d'une future mémoire. Le fait que l'on ne puisse pas vraiment distinguer la découpe immédiatement après qu'elle ait été faite (on verrait disparaître la découpe immédiatement après exécution) provoque une perte d'orientation à l'intérieur du plan surdimensionné du dessin. La personne qui est en train de découper se retrouve à l'intérieur du dessin et de son système cartographique d'une manière particulière, il lui faut imaginer où elle se trouvait, comment continuer; au cours de ce processus la vitesse du dessin et la division des parties deviennent des outils de production et d'orientation, ce qui peut sembler à la fois actif et passif pendant que la personne l'exécute.

Le motif dessiné à l'intérieur de l'imprimante de tapis mémoire à la Villa Arson montrera la " mémoire"/" imagination" du *Terminal+*.

Terminal + est basé sur une histoire vraie :
Un homme qui a perdu ses papiers au cours d'un voyage se retrouve piégé pendant plus de vingt ans à l'aéroport Roissy Charles-de-Gaulle, son statut ne pouvant pas être approuvé. Steven Spielberg arrive alors et tourne son film Terminal, où Tom Hanks dans le rôle de Viktor Navorski vit pendant neuf mois à l'intérieur d'un des terminaux de l'aéroport JF Kennedy, son identité nationale ayant été déclarée invalide. Désormais, quelqu'un va passer une bonne partie de sa vie sur les quelques mètres carrés du tapis de *Terminal+*

Cette personne sera en train de produire *Terminal + Rug Memory Print* alors que l'on est encore en train de se demander comment cette production est possible en de telles circonstances. Le terminal doit être vu comme une transmission métaphorique super ordonnée. Le motif de la perte d'identité devient donc central et ne doit plus être considéré seulement comme une condition extérieure, mais comme un mode de production à l'intérieur de ce terminal imaginaire. Ici, les éléments de la future impression ne sont pas prédéfinis et il s'agira de découvrir comment ces éléments et l'artiste peuvent construire des coexistences individuelles et – si possible – trouver des échappatoires.

L'imprimante à tapis et l'impression sont des résidus secondaires de ce procédé, et n'ont pas forcément besoin de rester. Le morceau de tapis lui-même doit être considéré comme une véritable partie de *Terminal+* au moment de la production. N.S.

SIMON STARLING (1967-)

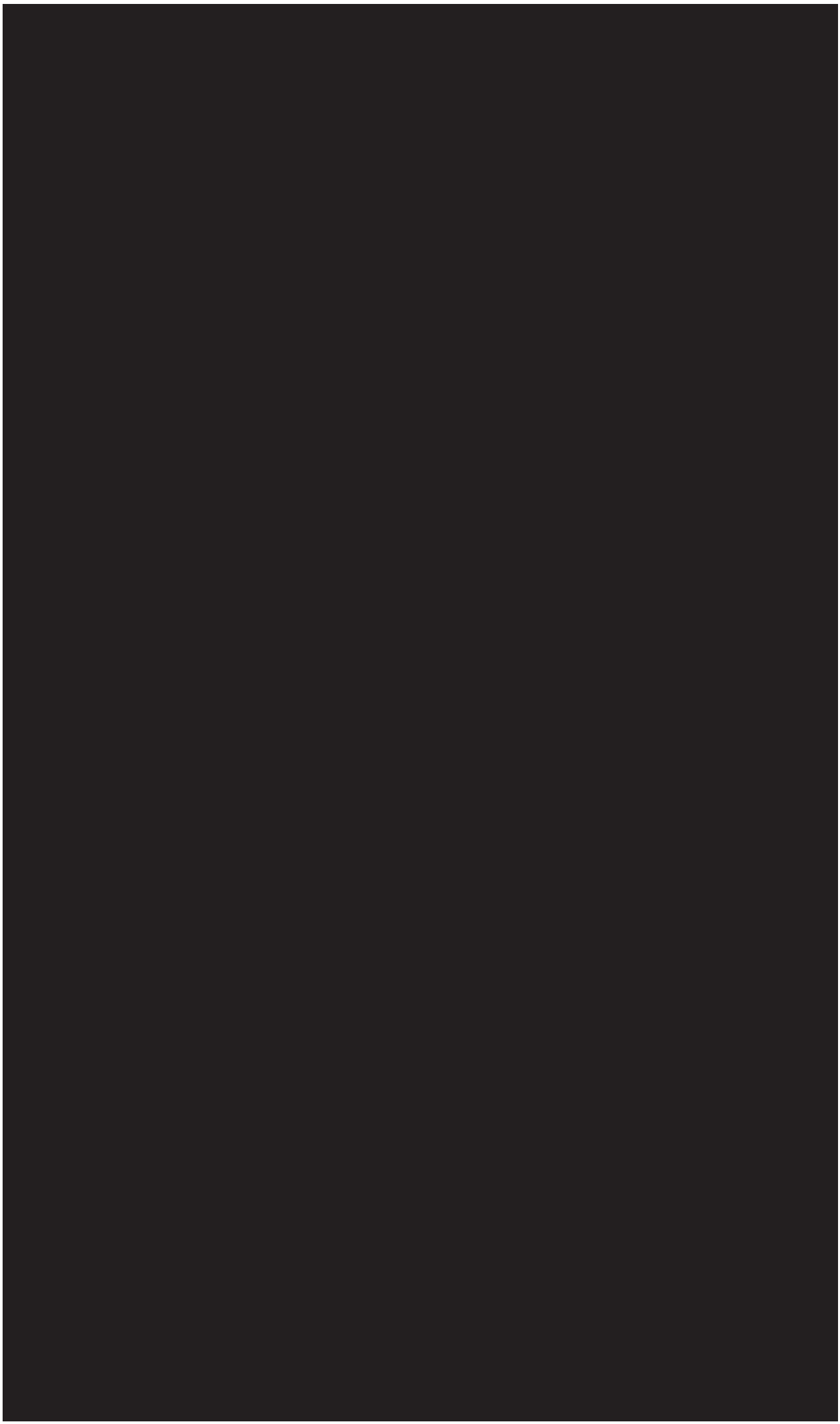
Work, Made-Ready, Kunsthalle Bern, 1996
Installation avec bicyclette, chaise en aluminium, bois et vinyle
Dimensions variables
Collection du Frac Languedoc-Roussillon

« Work, Made-ready, Kunsthalle Bern inverse la notion de readymade par un acte simple mais laborieux de transmutation. Deux objets d'aluminium sont chacun reconstruits à l'aide du métal provenant de l'autre objet. On obtient alors deux "mutations" dégradées de leur ancienne essence industrielle, qui portent les cicatrices de leur transformation génétique. » S.S.

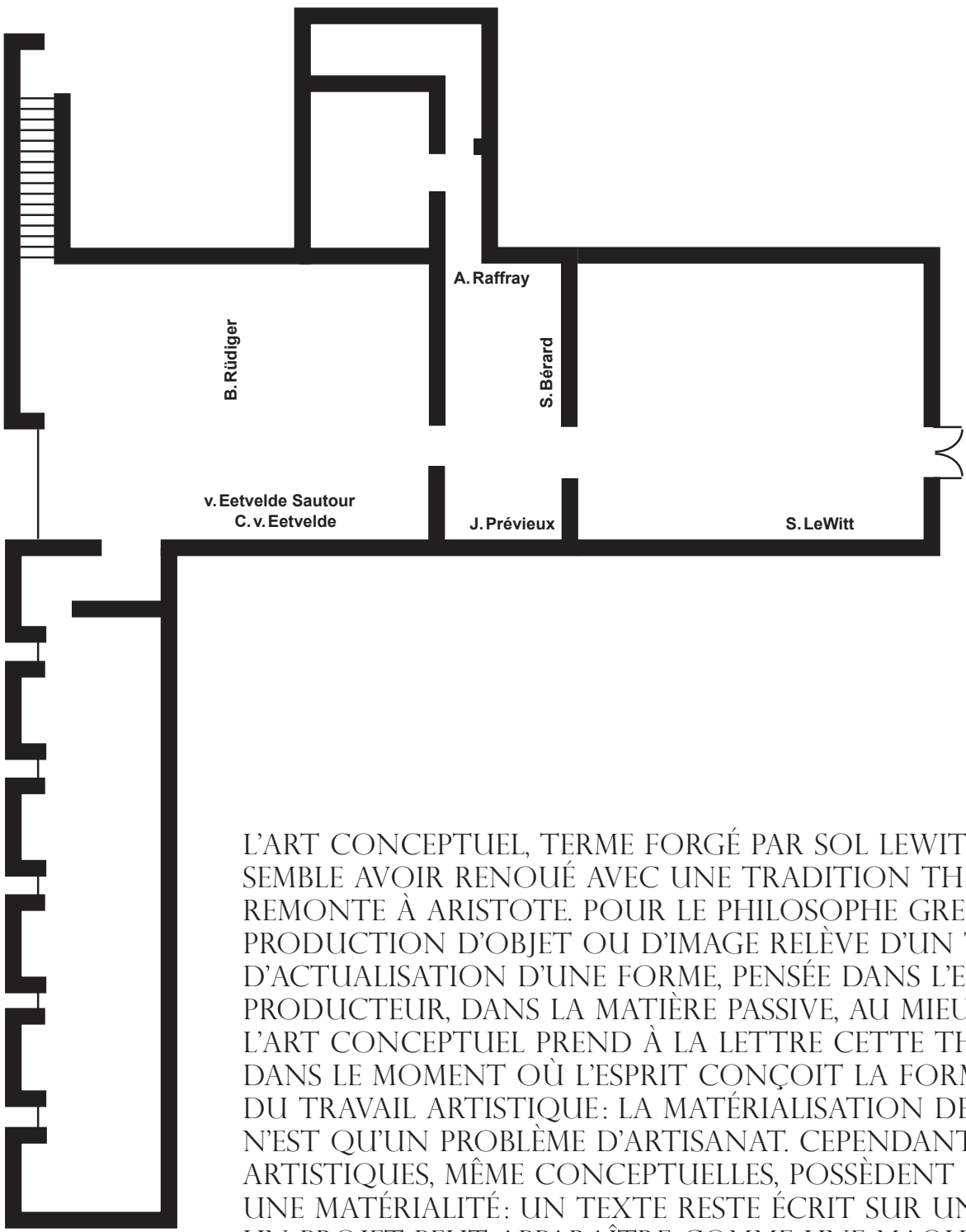
Cette pièce est emblématique de la démarche de Starling pendant la première décennie de son activité, qui consistait à « questionner les rouages de la fabrication artistique, la nature matérielle de ces procédés (…) ; ce qui revient également en arrière sur la notion de prototype, la première idée, ainsi que l'idée d'inverser cette notion, de prendre un objet manufacturé à grande échelle et de rejouer son évolution – peut-être de lui insuffler à nouveau une impression d'innocence. »

Starling complexifie le geste inaugural de Marcel Duchamp, le premier *ready made*, *Roue de bicyclette* ; il ne s'agit plus d'introduire l'objet industriel dans l'espace d'exposition pour en faire une œuvre d'art, mais de transfor-

mer un objet produit industriellement en objet produit à la main. Il redonne ainsi au fauteuil et au vélo une sorte d'humanité, comme dans la nouvelle *The Third Policeman* (Le troisième policier) de Flann O'Brien, où un policier, amoureux de sa bicyclette, fusionne lentement ses molécules avec elle. En échangeant le matériau sans altérer la forme des deux objets, Starling situe le cœur de sa démarche dans le processus de fabrication. T.G.



PROJET



L'ART CONCEPTUEL, TERME FORGÉ PAR SOL LEWITT EN 1967, SEMBLE AVOIR RENOUÉ AVEC UNE TRADITION THÉORIQUE QUI REMONTE À ARISTOTE. POUR LE PHILOSOPHE GREC, TOUTE PRODUCTION D'OBJET OU D'IMAGE RELÈVE D'UN TRAVAIL D'ACTUALISATION D'UNE FORME, PENSÉE DANS L'ESPRIT DU PRODUCTEUR, DANS LA MATIÈRE PASSIVE, AU MIEUX RÉSISTANTE. L'ART CONCEPTUEL PREND À LA LETTRE CETTE THÉORIE ET SITUE DANS LE MOMENT OÙ L'ESPRIT CONÇOIT LA FORME L'ESSENTIEL DU TRAVAIL ARTISTIQUE: LA MATÉRIALISATION DE LA FORME N'EST QU'UN PROBLÈME D'ARTISANAT. CEPENDANT LES FORMES ARTISTIQUES, MÊME CONCEPTUELLES, POSSÈDENT ÉGALEMENT UNE MATÉRIALITÉ: UN TEXTE RESTE ÉCRIT SUR UN SUPPORT, UN PROJET PEUT APPARAÎTRE COMME UNE MAQUETTE OU UN DESSIN. LE GRAND INTÉRÊT DES PROPOSITIONS CONCEPTUELLES PRÉSENTÉES ICI NE RELÈVE PAS DE LEUR RÉDUCTION DE L'ART À L'IDÉE, MAIS DE L'INVENTIVITÉ DANS LA MANIÈRE DE PRÉSENTER DES PROJETS DE PIÈCES, QUI DEVIENNENT PIÈCES EUX-MÊMES.

STÉPHANE BÉRARD (1966-)

Prêts pour la reprise ?, 2002
Dessin cadré, stylo sur papier
22 × 28 cm
Courtesy Stéphane Bérard et la galerie Eva Meyer, Paris
—
Projet d'Urbanisme, 2002
Dessin cadré, stylo sur papier
21 × 30 cm
Courtesy Stéphane Bérard et la galerie Eva Meyer, Paris
—
Bague-alarme, 2010
Dessin cadré, stylo sur papier
13 × 29 cm
Courtesy Stéphane Bérard et la galerie Eva Meyer, Paris

Les dessins que l'on trouve encadrés – convenablement encadrés – en général arrêtent un projet, en terminent et l'enserrent d'un linceul blanc et du bois des cercueils ; cette métaphore faite, la suite s'énoncerait ainsi, si je décide de présenter une étape, un projet en dessinant quelques lignes majeures sur le vif, je veux dire au stylo bille sur ce que je peux trouver de papier, quand plus tard j'y placerai un sous-verre aux dimensions, de façon à respecter la lisibilité des informations. Je retournerai et plaquerai le fond du cadre, puis l'appliquerai parfois en formant le papier. Cela créera des plis voire des déchirures, de légères embardées de medium.

Précisément sur une centaine de projets dessinés, je suis tout sautillant comme de Vinci, [non le groupe autoroutier mais l'entrepreneur du XV^e siècle], d'avoir l'opportunité de proposer au public trois projets cadrés : la *Bague-alarme* ; une bague qui, jusque dans l'antiquité tardive pouvait empoisonner vivement grâce à une once de poudre dissimulée en elle, qui à l'ère de notre capitalisme tout aussi tardif pourrait, portée à proximité des bornes de détection des grands magasins, [supérettes, hyper-marchés ou espaces dédiés d'aérodromes], en déclencher les alarmes. Quant au projet qui se dessine derrière ce *Prêts pour la reprise ?* il anticipe une embellie économique en des reconductions de noms de lieux, anciennement d'art, à de nouvelles fonctions, de nouvelles activités. Le *Projet d'urbanisme* lui, empêche la vitesse du canon tant balistique que métaphorique, remodèle les trajectoires rétrogrades d'un baron Haussmann, redonne un essor économique notoire à des quartiers entiers en y densifiant les échoppes et petits magasins, en obstruant les avenues, en créant des recoins – vaste programme de rénovation. S.B.

SOL LEWITT (1928-2007)

Wall Drawing # 172 : Lines throught the center of the wall toward midpoints of sides and corners (Dessin mural #172.
Des lignes passent à travers le centre du mur jusqu'au milieu des côtés et des coins),
Première installation à la Lisson Gallery, Londres, 1973
Crayon noir Caran D'Ache Neo Color II
(crayabes solubles à l'eau) - Noir : 7500.009
The LeWitt Collection, Chester, CT

Faire des dessins muraux
L'artiste conçoit et élabore le plan du dessin mural. Celui-ci est réalisé par des dessinateurs (l'artiste peut être son propre dessinateur) ; le plan (écrit, oral ou dessiné) est interprété par le dessinateur.

Des décisions sont prises par le dessinateur, à l'intérieur du plan, en tant que parties du plan. Chaque individu étant unique, les mêmes instructions seront comprises différemment et mises en œuvre différemment.
L'artiste doit autoriser diverses interprétations de son plan. Le dessinateur perçoit le plan de l'artiste, puis le réorganise selon son expérience et sa compréhension propres.
(…)

L'artiste et le dessinateur deviennent collaborateurs dans la fabrication de l'art.

Chaque personne trace une ligne différemment et chaque personne comprend les mots différemment.

Ni les lignes ni les mots ne sont des idées, ce sont les moyens par lesquels les idées sont transmises.

Le dessin mural est l'art de l'artiste aussi longtemps que le plan n'est pas transgressé. S'il l'est, alors le dessinateur devient l'artiste et le dessin sera son œuvre d'art, mais cet art sera une parodie du concept original.

Le dessinateur peut commettre des erreurs tout en suivant le plan. Tous les dessins muraux contiennent des erreurs, elles font partie de l'œuvre.

Le plan existe en tant qu'idée mais il a besoin d'être traduit dans sa forme optimale. Les idées de dessins muraux seules contredisent l'idée de dessin mural.

Le plan explicite devra accompagner le dessin mural achevé. Ils sont d'une égale importance.

« Doing walldrawing », *Art now : New York*, vol. 3, n°2, juin 1971, reproduit et traduit dans *Sol LeWitt. Dessins muraux de 1968 à 2007*, exposition, Centre Pompidou Metz, 7 mars 2012 – 29 juillet 2013, p. 226.

ÉMILIE PARENDEAU (1980-)

A LOUER, *Lawrence Weiner,*
PEINT, DANS UN DOUTE RAISONNABLE, 2015
Pierre de nettoyage
Production Villa Arson

1. L'artiste peut construire le travail
2. Le travail peut être fabriqué
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.

Lorsqu'en 1968 Lawrence Weiner écrit cette déclaration d'intention, il décide que revient à celui qui reçoit son travail de choisir la forme qu'il pourra prendre. Un choix doit être opéré entre trois possibilités : faire réaliser la pièce par Weiner lui-même, par une autre personne, ou encore pas du tout, l'œuvre se présentant alors sous la forme d'un énoncé.
Choisir une des trois possibilités – et par conséquent exclure les deux autres, voilà la règle posée par Weiner.

A LOUER est un mécanisme que j'ai mis en place en 2009 et qui a pour objet l'activation d'œuvres programmatiques. L'œuvre, à l'état de langage lors de sa conception par son auteur, est considérée comme une partition ; sa réalisation sous une forme matérielle en constitue l'activation. Il s'agit d'interpréter les œuvres d'autres artistes, non pour y introduire mes propres préoccupations, mais plutôt dans l'intention de les actualiser en fonction de leurs conditions d'apparition.

S'agissant des œuvres de Weiner, les règles du jeu sont claires. En tant que récepteur, il me revient de choisir les conditions de présentation de l'œuvre, plus précisément, d'opter pour l'une des trois propositions.
Pour cette exposition, c'est ce que j'ai décidé de ne pas faire, ne pas choisir, ou plutôt en retenir deux et opter pour une présentation de son œuvre qui tente de faire exister simultanément l'énoncé et sa réalisation. Avec la possibilité que cette décision puisse amener l'œuvre à disparaître. E.P.

JULIEN PRÉVIEUX (1974-)

Anomalies construites, 2011
Vidéo HD,
7 min 41 sec
Courtesy Jousse entreprise, Paris

Réalisation : Julien Prévieux, voix : Olivier Claverie, photo, Vincent Bidaux, lumière : Christophe Bourlier, montage et post-production : Robin Kobrynski, production : Galerie Édouard Manet de Gennevilliers

La vidéo donne à voir une série de lents travellings sur un *open space* peuplé d'ordinateurs. Les écrans des ordinateurs présentent les environnements de travail des différents logiciels de conception 3D, d'Autocad à Solidworks en passant par Archicad ou Catia, tous ces programmes qui permettent de fabriquer notre environnement. En voix-off, deux narrateurs confrontent leur vision de la collaboration sur Internet en prenant comme point de départ SketchUp, le logiciel gratuit de modélisation 3D facilitant

la création de bâtiments en 3D et l'exportation des modèles vers Google Earth. Les deux témoignages rendent compte, pour le premier, d'une approche de passionné tirant complète satisfaction de son activité, l'autre, plus critique, décelant une forme de travail déguisé : « Tout était tellement bien foutu, c'est ça, tellement bien foutu, qu'on ne savait même plus qu'on travaillait quand on travaillait… » Le film a été tourné dans le laboratoire informatique de l'École Spéciale d'Architecture à Paris. Les *travellings* ont été réalisés grâce à un système de rails souples en caoutchouc pour *dolly* et les plans ont été ralentis en post-production afin d'obtenir un mouvement très fluide, presque artificiel. Nous avons « agrandi » la salle en tournant les ordinateurs à 180° pour certains plans et en changeant les images affichées sur les écrans. Pour l'enregistrement de la voix off, j'ai demandé à un acteur d'adopter deux tons différents, une voix très neutre qui pourrait évoquer une voix de synthèse et une voix avec des intonations légèrement plus humaines. La phase la plus laborieuse a consisté à effacer tous les logos des écrans dans After Effects. La vidéo qui met en scène cette tension entre travail camouflé et loisir créatif ne pouvait pas se transformer en publicité indirecte pour Apple. Cette opération est devenue un véritable casse-tête quand il a fallu vérifier tous les masques pour éviter les pommes fantômes qui restaient obstinément collées à l'image. J.P.

ANDRÉ RAFFRAY (1925-2010)

Le Diptyque de Marcel Duchamp, 2003
Crayon de couleur sur papier
61 × 50,5 cm
Collection du Frac Languedoc-Roussillon

André Raffray reproduit ici deux autoportraits de Marcel Duchamp. L'autoportrait consiste à se reproduire soi-même. La mise en abyme qui consiste à reproduire une reproduction ne constitue pas une redondance. Il s'agit plutôt d'interroger la notion de pièce originale et de mettre en perspective la question de la part auratique de l'artiste (mise en perspective par rapport au travail spécifique de Duchamp, très préoccupé par l'effacement de son identité au profit de son travail).

Les questions qui sont en jeu ici sont donc les suivantes : qui est l'artiste original et, surtout, s'agit-il d'autoportraits ou de portraits ? Quel est le statut de ces dessins ?

C'est dans son écart avec les originaux que se situe sans doute le discours fondamental de cette pièce : il s'agit ici de deux dessins faits sur la base de photographies. Celui de gauche reproduit un portrait peu réaliste tandis que l'autre reprend une photographie de Duchamp lui-même. Raffray développe une technique de dessin très aboutie pour la reproduction de gauche alors que l'autoportrait n'est pas réaliste, et une technique plus sensible pour la reproduction de droite, dont l'original était forcément plus que réaliste. La technique de dessin permet ici d'interroger l'identité de la pièce. C'est ainsi que Raffray met en perspective la question de « l'identité de l'artiste au sein de son travail ». M.C.

BERNHARD RÜDIGER (1964-)

Maquette de *Poteaux électriques pour procréatrice célibataire*, 1997
Aluminium, cuivre et carton
69 × 37 × 26 cm
—
Maquette pour *XX^e FIN*, 2004
Plâtre et bois
130 × 60 × 65 cm
—
Étude pour *L'Ange de Klee 2 et 3*, 1998
Technique mixte sur papier contrecollé sur bois
68,5 × 48,5 × 1 cm (× 2)
—
Dessin pour *La Ballata delle madri N.3*, 2007
Technique mixte sur papier
56,5 × 76,5 cm
—
Maquette pour *JO à Bergame*, 1992
Plâtre tourné et bois
20 × 94 × 91 cm
—
Maquette d'étude pour *Fullerène pathogène*, 2003
Carton et fer
100 × 90 × 20 cm
—
Dessin d'étude pour *Deux têtes machiniques*, 2001
Encre et crayon sur papier
60 × 40 cm
—
Maquette pour *Que personne ne vienne de la mer,* 1991
Carton et fil de fer
76 × 21 × 36 cm
—
Maquette d'étude pour *Homus Italicus Novus*, 2000
Crayon, carton et fil de cuivre
20 × 11 cm
—
Maquette pour *Vierge,* 1994
Carton argenté et peint
6 × 18 × 12 cm
—
Maquette d'étude pour *Cymbales*, 2003
Crâne de cerf et mousse expansive, feuille d'argent
10 × 27 × 18 cm
—
Maquette d'étude pour *Arcadia,* 2003
Fer, carton, bois et crâne d'animal
57 × 41 × 40 cm
—
Maquette pour *L'Art de s'exprimer*, 1997
Carton
60 × 31 × 16 cm
—
Maquette pour *Éolienne éclair*, 2007
Aluminium, carton peint et verre
96 × 60 × 20 cm
—
Maquette d'étude pour *Poteaux d'éolienne éclair*, 2006
Bois et carton
80 × 35 × 55 cm
—
Maquette d'étude pour *Une Éolienne éclair*, 2006
Plastique, papier, carton et ampoule
60 × 25 × 25 cm
—
Maquette d'étude pour *L'Art de s'exprimer*, 1997
Carton, crayon, fer et ficelle
120 × 80 × 55 cm

La production de maquettes et modèles d'étude occupe une place centrale dans mon activité d'atelier. Penser une forme est pour moi indissociable de sa réalité pratique. Pour certains artistes la forme est ce que les langues anglophones appellent *the shape*, la silhouette d'un objet, le caractère qui permet de l'identifier parmi d'autres. Pour ma part je pense que la forme est le résultat de son processus de création, comme une plaque de verre est le résultat d'une vitrification à haute température. Tout processus de mise en forme est une mise à l'épreuve de la matière, une intelligence de l'opération, une pensée (*la teckné*) impliquée dans le processus même.

L'*Atlas Nouveau pour XX^e FIN* donne à voir toutes les étapes de travail en atelier qui sont des moments de réflexion et de mise en pratique de la forme. *XX^e FIN* est une œuvre en bronze réalisée en 2004. Sur un trépied une cloche résonne tous les 47 secondes. Elle est cachée sous la forme agrandie d'un crâne de renard. Le long processus de réalisation de cette œuvre a été centré autour de l'idée d'une matière résonnante. Un corps qui, par sa vibration, vient remplacer ceux que le siècle le plus violent de l'histoire des hommes a rendu invisibles, introuvables, définitivement perdus.

À l'instar de l'*Atlas Nouveau* de Guillaume Delisle au XVIII^e siècle qui cherchait à montrer tout ce qu'on sait du monde, mon atlas essaye de donner à voir les différents éléments actifs dans la pensée de l'œuvre, les continents qui en sont la cartographie et les biotopes dans lesquels elle se développe.

Ainsi, la maquette d'une forme tournée pour une œuvre publique *JO à Bergame* en 1992, est la source de deux élé-

ments essentiels de *XXe FIN*, la forme qui se fait en tournant une matière qui fige, et l'attention à ce qui surgit du sol quand on commence à tourner autour d'un point. C'est par *Les Anges de Klee* en 1998 et *Le Dessin sur un poème de Pier Paolo Pasolini* en 2003 que j'expérimente la technique d'une matière surgissante. Cette même technique se réalise dans la cloche de *XXe FIN* par la sonorité vibrante du bronze. Penser la cloche en cire tournée n'était donc pas seulement une idée pratique pour réaliser une cloche qui sonne juste, c'était aussi l'idée de cette forme spécifique. C'est en ce sens que la réflexion sur les pieds de mes œuvres est centrale dans cet *Atlas Nouveau*. À la limite, les œuvres ne touchent plus le sol, elles se dressent devant le regardeur comme un corps autonome. B.RÜ

CATHARINA VAN EETVELDE (1967-)

13 dessins, 2014
Techniques mixtes
6,5 × 32 × 51 cm
Galerie Greta Meert, Bruxelles

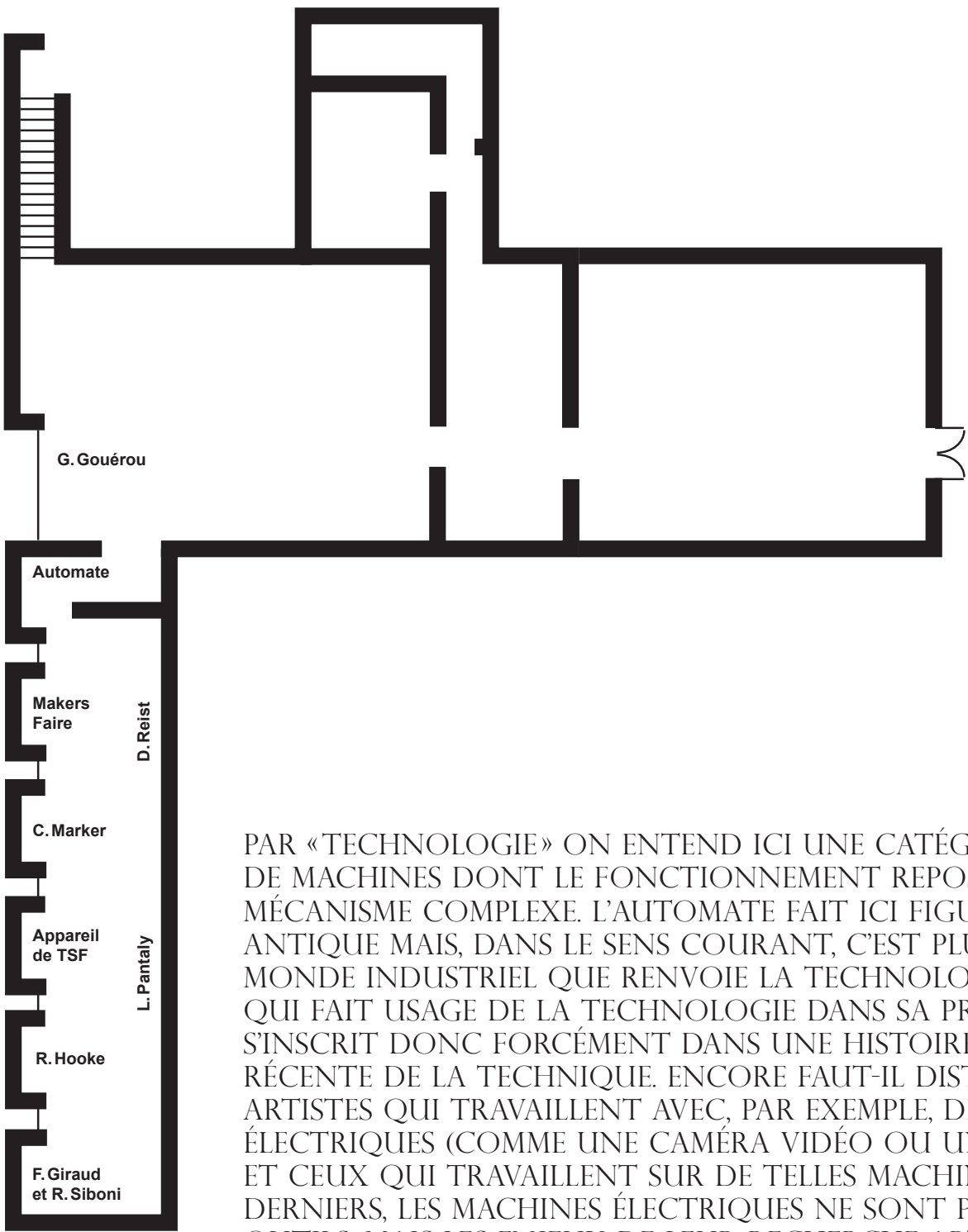
VOLO UT SIS BROWN
i want you to occur (je veux que tu te produises) (Augustine)
ré-assemblage de courts moments expressifs d'une manière paratactique, où je tente de prêter attention à la manière dont chaque sujet se matérialise en suivant son propre appel.
sujet 0001
Zarathoustra. Une version renouvelée (noire) d'un coeur artificiel non-identifié, 2006
sujet 0002
Deux fois une racine couverte. Un diagramme de l'entropie de la température de l'azote. Tuyaux. Bidule, 2007-9
sujet 0003
Os de crâne humain. Ex-voto non identifié. Alambic pour acide glutamique. Déploiement d'un manuscrit de Yoga vasistha, 2007-14
sujet 0004
Mooli. Whether water is held responsable, (L'eau est-elle responsable), 2006
sujet 0005
Matasaburo wind (chataigne rouge). Nombres premiers, 1994
sujet 0006
Erg, défaire. Erg, conducteur de données, 2009-14
sujet 0007
Missile de croisière Tomahawk en route mardi vers l'Etat Islamique, 2014
sujet 0008
Vue arrière non-historique de l'ange de l'histoire, 2014
sujet 0009
Les chants (Bilitis). Les Psaumes (Chouraqui). Les modernes, 2015
sujet 0010
Les idiots, 2011
sujet 0011
Diagramme de service (non identifié). Volo ut sis, rouge, numéro de page non décidé pour l'instant, 2014
sujet 0012
Une ligne est-elle vraie ou est-elle un fantôme (velocité). Erg. Confiture, 2008-15
sujet 0013
Zij in het moeras thuishoort, 2014
sujet 0014
Là où la boucle détruit la surface, le nœud crée une surface, 2015
sujet 0015
Os d'une main humaine. Alambic pour acide glutamique. Exemple d'une identité étendue, 2006-7
sujet 0016
Est-ce que tu as aussi des jambes de rechange, 2010-14
sujet 0017
Biscuit jaune visqueux vinyl liquide laiteux, 2014
sujet 0018
Maison, 2015
C.V.E.

VAN EETVELDE SAUTOUR (1967-) (1968-)

CIRE (CIRE) À LINGE (FIL) À SULPHATE DE CALCIUM, CIMENT SEMI HYDRATE, CHROME VI VINYL, ACETATE , COPOLYMER (MASTIC) À ARGILE (CRUE) À LAINE (FEUTREE) À BOIS, ACIER (SERRE-JOINT) À SOIE (FIL) À COTON (FIL) À COTON, VERRE (TISSU) À INOX (REGLE) À BOIS (BATON) À CERAMIQUE (VERNI) À BOIS (BATON) À CIRE (CIRE) À LINGE (FIL) À BOIS (BATON) À ARGILE (CRUE) – REPETE -
2014
Galerie Greta Meert

Invités séparément par F93 à participer et travailler sur comment vivre avec le désastre de Daiichi Fukushima en 2011, Stéphane Sautour et moi-même avons décidé de réfléchir et de travailler ensemble. Le travail consistait à ouvrir une zone d'invitation matérielle, dans laquelle étaient invités des travaux réalisés ensemble ou individuellement, chacun étant un hommage à la volonté d'écouter soigneusement pendant que l'on fait. Le titre de chaque œuvre s'effondre avec la technique et devient un fil de matière. C.V.E.

TECHNOLOGIE



PAR « TECHNOLOGIE » ON ENTEND ICI UNE CATÉGORIE DE MACHINES DONT LE FONCTIONNEMENT REPOSE SUR UN MÉCANISME COMPLEXE. L'AUTOMATE FAIT ICI FIGURE DE MODÈLE ANTIQUE MAIS, DANS LE SENS COURANT, C'EST PLUTÔT AU MONDE INDUSTRIEL QUE RENVOIE LA TECHNOLOGIE. UN ARTISTE QUI FAIT USAGE DE LA TECHNOLOGIE DANS SA PRATIQUE S'INSCRIT DONC FORCÉMENT DANS UNE HISTOIRE RELATIVEMENT RÉCENTE DE LA TECHNIQUE. ENCORE FAUT-IL DISTINGUER LES ARTISTES QUI TRAVAILLENT AVEC, PAR EXEMPLE, DES MACHINES ÉLECTRIQUES (COMME UNE CAMÉRA VIDÉO OU UNE PERCEUSE) ET CEUX QUI TRAVAILLENT SUR DE TELLES MACHINES. CHEZ CES DERNIERS, LES MACHINES ÉLECTRIQUES NE SONT PAS DE SIMPLES OUTILS, MAIS LES ENJEUX DE LEUR RECHERCHE ARTISTIQUE: ILS EN EXPLORENT LES PROPRIÉTÉS, LES POSSIBILITÉS QUI N'APPARAISSENT PAS DANS LEUR USAGE COURANT. ON POURRAIT DIRE QU'ILS LES ÉLÈVENT ET LES OBSERVENT COMME DES ANIMAUX RARES, MAIS PARFOIS LES HYBRIDENT POUR CRÉER DES MONSTRES.

APPAREIL DE TSF, 1926

Détecteur à galène
Bois, alliages cuivreux et ferreux, verre, bakélite
89 × 35,5 × 40,5 cm
Musée Communautaire des Arts et Traditions Populaires, Draguignan

Fabrication artisanale de M. Joseph Pascal en 1926 qui l'a utilisé jusqu'en 1937. Il comprend 4 transformateurs, 6 lampes, petites et grandes ondes. M.D.

—

Antenne sur croisillons
Bois et fil de coton, alliages ferreux
119 × 93 × 23 cm
Musée Communautaire des Arts et Traditions Populaires, Draguignan

Antenne directrice du poste TSF, 2 fonctions petites et grandes ondes, 70 m de fil pouvant recevoir des émissions dont l'antenne directrice est à plus de 500 km. M.D.

AUTOMATE

Équilibriste à l'échelle, 1991 – 1992
Réplique d'après le modèle original de Vichy (1875), réalisée par André Soriano pour le Musée national de Monaco
Collection Musée National de Monaco

« Toute une tradition, dont Platon s'est fait l'écho dans le *Ménon*, relate la prodigieuse mobilité des œuvres de Dédale. Ne faut-il pas les lier pour les empêcher de s'enfuir ? Car elles se sauvent, sont douées de la vue et même de la parole. […] Comme les ouvrages d'Héphaïstos, leur mouvement semble déterminé par une intelligence interne. Ce qui fait rêver Aristote : "Si chaque instrument pouvait, sur un ordre, exécuter son travail, comme, dit-on, les ouvrages de Dédale, ou les trépieds d'Héphaïstos…". »

Ainsi commence l'histoire de l'automate (« qui se déplace tout seul »). Ce fond mythique explique la puissance de fascination que l'automate a toujours exercé depuis. Les grands savants du Moyen Âge et de la Renaissance, comme Roger Bacon ou Giambattista della Porta, y voient l'exemple d'une œuvre qui suspend la distinction entre la nature et l'artifice. Les automates ornent les cabinets des merveilles ou les jardins maniéristes, et leur domaine s'étend à celui de l'horlogerie et des fontaines. Au siècle des Lumières, l'automate devient le jouet scientifique par excellence, comme le fameux canard de Vaucanson (1741) qui absorbait et expulsait de la nourriture (dont *Cloaca* de Wim Delvoye est un lointain héritier), qui démontre dans les salons et les boutiques de manière pratique et spectaculaire des hypothèses physiques complexes. Mais l'histoire de l'automate se dissocie de l'histoire des sciences au XIX^e^ siècle : devenu simple jouet pour adultes, il orne les salons bourgeois ou constitue l'attraction des baraques de foire. L'automate de Monaco, contemporain des débuts du cinéma (une autre image en mouvement) et des spectacles forains de Méliès, appartient à cette conjoncture, récemment évoquée dans *Hugo Cabret* de Martin Scorsese (2011). Il prélude au renouveau de l'automate, le *robot*, ou sa version anthropomorphe, l'*androïde*, dont le terme est déjà mentionné dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert.
T.G.

FABIEN GIRAUD (1980-) & RAPHAËL SIBONI (1981-)

La Mesure Louvre, 2011
Vidéo HD,
40 min
Courtesy galerie Loevenbruck, Paris

Le Louvre est le premier musée. Avec son ouverture à la fin du XVIII^e^ siècle s'inaugure l'espace critique et politique du regard moderne. En 1989, un accélérateur de particules est installé sous le Louvre pour analyser les œuvres en vue de leur restauration. Le film montre le face-à-face de ces deux machines de vision et la mort d'un certain régime du regard qui s'en suit inévitablement.
F.G. ET R.S.

GUILLAUME GOUÉROU (1987-)

Metatron Project – MW6400, 2013-2014
Four micro-onde géant et tableau de commande,
Dimensions variables
Courtesy Guillaume Gouérou

Dessins, croquis, plans. Récupération de micro-ondes, démontage, réassemblage. Recherche sur le principe de fonctionnement physique (google, wikipédia, youtube, polycopiés de cours universitaires, ouvrages de physique). Réminiscence de cours de biophysique et de biochimie suivi à la faculté de médecine de Brest il y a déjà plusieurs années. Orbitales atomiques, thermodynamique et mécanique des fluides. Plans, extrapolations, expérimentations. Mélange de matière. Formule chimique, temps physique. Trouver la bonne composition et la faire évoluer. 2X + 3Y +1Z t=2 min, 5A t=3 min, 1/2B t=10 min. Dessin technique de l'outil, de l'enceinte (cage de faraday), de la position de ses organes essentiels (magnétrons, transformateurs, condensateurs, circuit de refroidissement). Finir d'assembler l'outil et se voir refuser le droit de le brancher, par un électricien allemand trop zélé. Retour à l'atelier quelques mois plus tard et pouvoir enfin tester le four. Observer au travers de la lucarne la lueur chatoyante de la matière en fusion. Éruption de lave électrique vibrant au rythme d'éclairs bleutés. Ouvrir la porte et découvrir des « galaxies » vitrifiées. Des « météorites ». Ni pierre, ni verre, ni même réellement galaxie. Amalgame de matière choisie pour former un tout. Un tout instable, a-naturel, né de la fusion de poussières de véritable pierre, de sable, de silice et de différents métaux à l'intérieur de ce four à micro-ondes hors normes. Résultat énigmatique découlant d'un sombre magma au centre du four de la ménagère. Ces pierres qui n'en sont pas vraiment aux yeux d'un gemmologue, recèlent pourtant toute la quintessence du monde qui nous entoure. L'énergie transformant la matière comme les alchimistes transmuteraient le plomb en or. Certaines de ces pierres ne peuvent exister bien longtemps, elles sont instables, se fissurent, se craquellent et finissent par tomber en poussière comme une métaphore accélérée du monde réel. Et pourtant le simple fait de les voir exister dans cet état transitoire les propulse dans un imaginaire beaucoup plus vaste que celui de la réalité de l'objet lui-même. Elles, ces « fulgurites » de micro-ondes, sont autant de pierres philosophales potentielles. G.G.

ROBERT HOOKE (1635-1703)

Micrographia : or, Some Physiological Descriptions of Minute Bodies Made by Magnifying Glasses. With observations and inquiries thereupon, 1665
Livre 18 p., reliure en peau de veau
Dimensions du livre fermé : 19,6 × 29,6 cm
Bibliothèque du Museum d'Histoire Naturelle, Paris

Robert Hooke est un savant anglais qui occupe, à bien des égards, une place importante et singulière dans l'histoire des sciences. Importante, car il fit des découvertes novatrices dans bien des domaines : il invente la pompe à air, le cardan universel et le téléphone filaire, développe une théorie ondulatoire de la lumière, nomme pour la première fois « cellule » les parties les plus infimes des tissus organiques, collabore avec l'architecte Christopher Wren sur plusieurs projets et est un des fondateurs de la Royal Academy de Londres. Singulière, car plus expérimentateur que mathématicien, attiré par l'ésotérisme (il crypte sous forme d'anagrammes son journal et ses théorèmes), il est parfois considéré comme le Léonard de Vinci anglais, dont la renommée sera occultée par celle de son grand rival, le plus flamboyant Isaac Newton.

Parmi toutes ses publications, la plus connue est *Micrographia ; ou quelques observations physiologiques de corps infimes à travers des verres grossissants*, qui devint rapidement

et durablement un succès et connut plusieurs rééditions. Si le microscope commence à être utilisé dans les années 1620, les observations et les gravures de Hooke sont d'un niveau inégalé pour l'époque. Un monde inconnu et fascinant était offert aux yeux des lecteurs, déclenchant de nombreuses vocations scientifiques et excitant l'imagination des artistes : la science faisait rêver. *Le fantôme d'une puce* de William Blake peut être considéré ainsi comme un de ces échos à la célèbre gravure de *Micrographia*.

T.G.

CHRIS MARKER (1921-2012)

Immemory, 1997
CD-Rom,
Produit par le Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Service nouveaux media /
Les Films de l'Astrophore, Paris / Nosferatu, Helsinki /
Le Centre pour l'image contemporaine de Saint-Gervais, Genève

La structure d'*Immemory* ? Difficile pour un explorateur de dresser la carte d'un territoire en même temps qu'il le découvre… Je ne peux guère que montrer quelques outils d'exploration, ma boussole, mes lorgnettes, ma provision d'eau potable. En fait de boussole, j'ai été chercher mes repères assez loin dans l'histoire. Curieusement, ce n'est pas le passé immédiat qui nous propose des modèles de ce que pourrait être la navigation informatique sur le thème de la mémoire. Il est trop dominé par l'arrogance du récit classique et le positivisme de la biologie. « L'art de la Mémoire » est en revanche une très ancienne discipline, tombée (c'est un comble) dans l'oubli à mesure que le divorce entre physiologie et psychologie se consommait. Certains auteurs anciens avaient des méandres de l'esprit une vision plus fonctionnelle et c'est Filippo Gesualdo, dans sa *Plutosofia* (1592), qui propose une image de la mémoire en termes d'« arborescence » parfaitement logicielle, si j'ose cet adjectif. Mais la meilleure description du contenu d'un CD-Rom, je l'ai trouvée chez Robert Hooke (1635/1703 – l'homme qui a pressenti, avant Newton, les lois de la gravitation) : « Je vais maintenant construire un modèle mécanique de représentation sensible de la Mémoire. Je supposerai qu'il y a un certain endroit ou Point dans le Cerveau de l'Homme où l'Ame a son siège principal. En ce qui concerne la position précise de ce point, je n'en dirai rien présentement et je ne postulerai aujourd'hui qu'une chose, à savoir qu'un tel lieu existe où toutes les impressions faites par les sens sont transmises et accueillies pour contemplation ; et de plus que ces impressions ne sont que des mouvements de particules et de Corps ».

Autrement dit, lorsque je proposais de transférer les régions de la Mémoire en termes géographiques plutôt qu'historiques, je renouais sans le savoir avec une conception familière à certains esprits du XVII^{e} siècle, et totalement étrangère à ceux du XX^{e}.

C.M.

Extrait du livret compris dans le CD-Rom de 1997

LOÏC PANTALY (1982-)

Panœuptique, 2014
Impression sur bâche, structure métallique, vidéo sur moniteur
200 × 300 × 40 cm
Courtesy Loïc Pantaly

Mon univers est souvent attiré par la science du particulier, par ces phénomènes que l'ont qualifierait ailleurs d'inclassables.
Dans mes recherches, c'est souvent parmi les choses chargées d'humour que je découvre les véritables exceptions ; et c'est peut-être ce qui explique ce refus du sérieux que je manifeste.

J'ai souvent été surpris de voir que les idées qui semblent insignifiantes sur le papier peuvent prendre un relief étonnant lors de leur aboutissement plastique. J'en ai donc conclu que leur passage à un certain degré de concrétisation devait être soumis à une méthode d'élaboration beaucoup plus importante que l'œuvre achevée elle-même.

Le *Panœuptique* est imaginé comme une structure mentale.
Il est à la fois témoignage et outil de recherche.
L'appropriation, la transformation des symboles que j'utilise me permettent de créer un langage d'expression et de réflexion personnel.

Le protocole s'appuie sur des conceptions schématiques qui représentent le procédé de création dans sa globalité. Il produit une représentation matérielle de l'évolution mentale et constructive de l'œuvre.

Le développement de « l'Idée » est une chose qui me séduit ; j'invite le spectateur dans un univers clos qui s'auto-nourrit de son fonctionnement.

Je voulais mettre à l'écart toute logique de lecture, confronter le processus de réflexion de l'artiste au regard désarmé du spectateur.

Le titre *Panœuptique* fait bien entendu référence à l'architecture carcérale du Panoptique. Nous sommes au centre d'une multiplicité de significations, de possibilités.

Les techniques utilisées pour la conception sont diverses : dessins, vidéos, son, moteurs, courroies sont ainsi conjugués.
Il s'agit avant tout de mettre en lumière un processus mental équivalent à une machinerie.
Une machine célibataire.

L.P.

DELPHINE REIST (1970-)

Étagères, 2007
Étagères métalliques en acier galvanisé vitrées (plexiglas), outils électriques, système électronique de régulation
Collection Institut d'Art Contemporain, Rhône-Alpes

Ce sont des rayonnages, en tôle d'acier, conçus et commercialisés pour classer, stocker et archiver. Ils sont aussi bien utilisés en quincaillerie que dans des bureaux. Ce n'est ni une bibliothèque, ni des gondoles de supermarchés ni des étagères de *do it yourself*. J'ai choisi ces rayonnages car ils sortent l'exposition d'outils du contexte commercial habituel. L'étagère est fermée par du plexiglas, ce qui permet au spectateur de s'approcher sans crainte. Cela produit le même effet d'attraction qu'une vitrine.

Ces étagères contiennent des outils, un par cellule, comme dans un clapier à lapins. Ces outils électroportatifs sont communs, ce sont ceux que l'on trouve chez un bricoleur ou dans les réserves des lieux d'exposition. Dans cette installation les outils qui servent à réaliser des œuvres ou à les exposer se retrouvent protagonistes de la pièce. À la fois sujets et acteurs, puisqu'en plus d'être exhibés, ils se meuvent et s'expriment.

Le fonctionnement des outils est déclenché le temps nécessaire à la mise en marche du moteur (entre 0,25 et plusieurs secondes). La puissance nécessaire à leur mise en marche et l'emballement du moteur les font se mouvoir.
Chaque outil a sa propre temporalité. La partition générale est écrite. Elle cherche à provoquer des sensations telles que la stupeur, la surprise et l'agacement en évitant la musicalité.
Les outils inertes sont attractifs, à la fois par leur potentiel, leur forme et leur couleur. Le mouvement provoqué par leur mise en marche intempestive révèle leurs propriétés sonores, leur poids et leur puissance. Cela transforme notre rapport aux outils. En gagnant de l'autonomie, les objets nous désignent comme leurs subordonnés.

D.R.

MAKERS FAIRE HIGHLIGHTS (2012)

Documentaire VOSTFR
8 min 5 sec
Produit par Stephen Beale

La *Maker Faire* a été créée en 2006 à l'initiative du magazine *Make :* (…). Il s'agit d'une foire de *makers*, c'est à dire de gens qui se passionnent pour le fait de fabriquer des objets par eux-mêmes. Certains sont aux franges du *hacking*, c'est-à-dire qu'ils détournent des objets manufacturés existants de leur usage initial, soit pour en faire de nouveaux objets, soit pour les améliorer.

Les domaines sont variés, de la fabrication de drones au jardinage. (…)

Il y aurait énormément à dire sur ce mouvement qui est moins une nouveauté qu'une tentative de retrouver un rapport aux objets que nous avons peu à peu perdu. (…) Je me souviens que lorsque j'étais moi-même enfant — il y a quarante ans —, coudre des vêtements ou les raccommoder n'était pas considéré comme un abus, nos mères le faisaient, comme leurs mères avant elles. Le *fait-main* avait toute une économie : patrons, merceries, machines à coudre, magazines dédiés,… Tout cela existe toujours, mais clairement de manière différente, c'est devenu un *hobby* parfois semi-professionnel, parfois même à vocation politique (simplicité volontaire, revendication de la possession de ses moyens de production, retour à une certaine indépendance économique,…), et donc plus une activité ordinaire des mères de famille.

Ce que je veux dire, c'est que les *makers* me semblent apparaître en réaction à une certaine raréfaction du travail manuel, mais que ce contrepoint est peut-être purement symbolique face aux centaines d'objets usinés en Chine qui s'entassent dans nos maisons. Je remarque d'ailleurs que l'outil emblématique des *makers*, à savoir l'imprimante 3D, s'inspire du monde industriel : le particulier ne dispose plus d'un savoir-faire, mais d'une usine miniature !

J.-N.L.

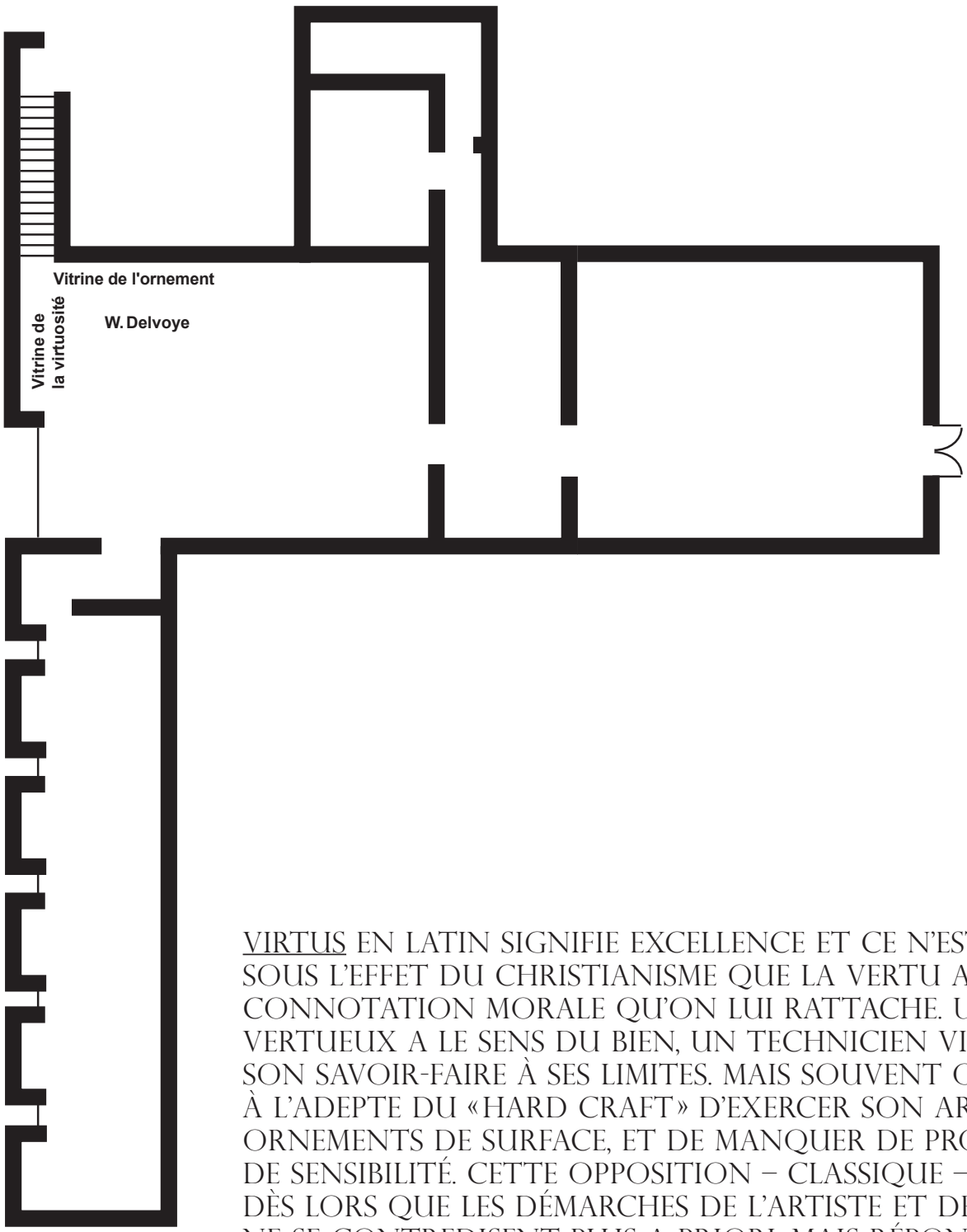
Extrait de Jean-Noël Lafargue, « Première édition de Maker Faire Paris », 23 juin 2014 : http://hyperbate.fr/dernier/?p=30684.





VIRTUOSITÉ

VIRTUOSITÉ



VIRTUS EN LATIN SIGNIFIE EXCELLENCE ET CE N'EST QUE SOUS L'EFFET DU CHRISTIANISME QUE LA VERTU A PRIS LA CONNOTATION MORALE QU'ON LUI RATTACHE. UN ARTISTE VERTUEUX A LE SENS DU BIEN, UN TECHNICIEN VIRTUOSE POUSSE SON SAVOIR-FAIRE À SES LIMITES. MAIS SOUVENT ON REPROCHE À L'ADEPTE DU «HARD CRAFT» D'EXERCER SON ART DANS LES ORNEMENTS DE SURFACE, ET DE MANQUER DE PROFONDEUR, DE SENSIBILITÉ. CETTE OPPOSITION – CLASSIQUE – S'EFFONDRE DÈS LORS QUE LES DÉMARCHES DE L'ARTISTE ET DE L'ARTISAN NE SE CONTREDISENT PLUS A PRIORI, MAIS RÉPONDENT À UNE RECHERCHE COMMUNE: LE SENS DU DÉFI, QUI PEUT PARFOIS PRENDRE UN TOUR HUMORISTIQUE. L'ORNEMENTATION PEUT ALORS OBÉIR À UNE LOGIQUE INTELLECTUELLE AUTANT QUE FORMELLE.

RICHARD ARTSCHWAGER (1923-2013)

Book III (Laocoon) [Livre III (Laocoon)], 1981
Formica sur bois, poignées métalliques, coussin de skaï
122 × 71 × 104 cm
Achat en 1984 - Centre Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Richard Artschwager devient artiste à la quarantaine, après avoir exercé divers métiers dont photographe de nouveaux-nés et menuisier, une activité grâce à laquelle il avait acquis une certaine prospérité dans les années 1950 à New York, mais qui le laissait insatisfait. Le passage de l'artisan à l'artiste est chez lui brutal et irréversible, vers 1960 : Artschwager ne produira plus d'objets « utiles », mais des objets « inutiles », selon ses termes. Il utilise néanmoins son savoir-faire artisanal pour réaliser des pièces au fini impeccable en ayant recours à des matériaux industriels et bon marché, qui ne cachent pas leur origine vernaculaire et sont aussi importants, pour cette raison, que la forme même qu'Artschwager donne à ses œuvres. Ainsi le formica utilisé dans ses sculptures comme *Laocoon*, qu'il découvre par hasard dans un « tas de conneries » acheté à une vente aux enchères pour 100 dollars. « Dans le tas, il y avait un morceau de formica qui ressemblait à du noyer. Les lignes de noyer étaient noires et blanches. J'ai été frappé par la poésie de ce détail. C'était comme si un morceau de noyer avait traversé le formica et déposé un résidu. Et puis le formica en lui-même est une sorte de matériau-encyclopédie (…), ses couleurs, ses motifs. On peut en acheter au mètre et c'est réglé. » Le formica est une résine de mélamine inventée par des ingénieurs de Westinghouse en 1912 pour remplacer le mica. Utilisé d'abord pour décorer des lieux prestigieux (le Radio City Music Hall de New York), il est ensuite introduit dans les intérieurs bourgeois par le designer Raymond Loewy puis devient très populaire dans les années 1950, quand on se met à l'utiliser comme trompe-l'œil de matières plus nobles (le bois, la pierre). Le formica est, selon l'artiste, « le matériau laid par excellence, l'horreur de notre époque ». Il possède aussi un aspect pictural (qui n'est pas sans faire penser au motif de faux bois imprimé utilisé par les cubistes dans leurs collages) qui l'intéresse, lui qui voulait faire une « sculpture à voir », à une époque où Donald Judd définissait les « objets spécifiques » produits par les artistes contemporains comme n'étant ni des peintures, ni des sculptures. T.G.

WIM DELVOYE (1965-)

Bétonneuse, 1991
Teck rouge, vernis teinté.
186 × 181 × 145 cm
Collection 49 NORD 6 EST - Frac Lorraine

On pourrait comprendre le travail de Wim Delvoye comme la recherche d'images efficaces, qui fonctionnent par association des contraires, montage des haute et basse cultures, des mondes du travail et de l'art, et qui visent à provoquer de fortes réactions chez le spectateur. Il explique lui-même : « En utilisant des objets, je les monumentalise : une bétonneuse qui devient un monument, un objet de gloire. Le choix de la bétonneuse n'est pas arbitraire. C'est une allégorie du mélange des cultures qui fait partie de la vie quotidienne. Nous sommes en train d'avoir une conversation en flamand, ma veste est italienne, achetée à Paris, ma montre est suisse, mes chaussures sont anglaises, on entend une chanson suédoise à la radio, il y a un masque africain dans l'entrée, des magasines espagnols, une édition chinoise de Tintin. Dans quelques petites secondes, en restant assis dans cette pièce, nous avons fait le tour du monde, en zappant. » Affirmant volontiers son régionalisme, sa « belgitude », Delvoye s'en prend dans la *Bétonneuse* au béton comme symbole de l'architecture moderniste internationale.

Cependant, la signification de l'œuvre de Delvoye se manifeste aussi dans les moyens mis en œuvre pour produire la pièce. Plutôt que de partir d'une idée ou d'une image, l'artiste part de la technique, d'une collaboration avec des artisans. « Les Pages jaunes, c'est mon atelier, dit-il. Je lis : menuisier, avocat, céramiste. J'appelle. Parfois, j'arrive dans un atelier sans avoir d'idée, juste parce que ça me semble intéressant. Je discute trente minutes avec le chef d'entreprise, je n'ai toujours pas d'idée, mais je le questionne sur ses machines. Comment ça marche ? Avec du laser, de l'eau ? Comment elles percent ? » En l'occurrence, Delvoye est allé à Jakarta en Indonésie – une ancienne colonie néerlandaise – pour faire réaliser ses pièces en bois. L'artisanat indonésien a une longue tradition de virtuosité dans le travail du bois ou du textile, mais depuis les années 1930, sous l'effet de la colonisation et de l'orientalisme, celui-ci s'est développé à une échelle industrielle pour le marché mondial. En délégant la production de sa *Bétonneuse* aux ateliers indonésiens, Delvoye ne ramène pas l'objet industriel au rang de meuble artisanal : il définit l'œuvre d'art comme l'objet qui occupe une place intermédiaire entre les deux, mettant en question les deux fondements de la théorie de l'art conventionnelle, l'unicité et l'authenticité.
T.G.

MEUBLE EN MARQUETERIE

Musée Palais Masséna, Nice

YOSHIHIRO SUDA (1969-)

Camelia, 2009
Bois sculpté et peint
9 × 14 × 9 cm
Galerie Friedrich Loock, Berlin

M. Vous m'avez dit que avant de passer votre diplôme vous aviez déjà créé des sculptures sur bois représentant des fleurs. Avez-vous appris ces techniques vous-même ?

S. Oui. Personne ne m'a jamais enseigné les techniques de la sculpture sur bois. J'ai cherché dans des librairies et des bibliothèques des livres sur « comment sculpter des figures de Bouddha » et « comment sculpter des masques Nô », et je les ai lus ou empruntés. J'ai aussi demandé à un condisciple du département de sculpture de me prêter son livre de cours sur « comment aiguiser les ciseaux » et j'y ai recopié ce dont j'avais besoin. J'ai interrogé un ami du département de céramique, verre et métal à propos des ciseaux. J'ai fait tout cela, mais en fait, j'ai tout appris moi-même. (…)

M. Vous créez des sculptures en bois très réalistes en sculptant continuellement des détails. Mais si vous vouliez simplement créer une œuvre réaliste, il y a plein d'autres matériaux et d'autres méthodes que l'on peut utiliser aujourd'hui. Pour quelles raisons adhérez-vous à la méthode de la sculpture sur bois ?

S. Franchement, j'utilise cette méthode simplement parce qu'elle me plaît. J'aime sculpter le bois, tout comme la sensation tactile d'utiliser un ciseau bien aiguisé pour sculpter du bois de magnolia, c'est juste ce qu'il me faut. (…) Quand on persiste à créer des sculptures sur bois, la technique s'améliore progressivement. (…)

M. On peut dire sans se tromper que vous avez été actif au niveau de la création d'installations. Mais vous avez aussi été invité à participer à plusieurs expositions de sculpture sur bois et d'artisanat.

S. Personnellement je ne pense pas que ce type de différenciation ait la moindre importance. En fait les mots « artisanat » et « beaux-arts » ont été inventés il y a seulement 150 ans. Et plus le Japon moderne divise les genres, plus cela me semble dénué de pertinence. Cela ne me gêne pas vraiment si mes travaux sont pris pour de l'artisanat, et si on m'appelle un sculpteur sur bois ça me va aussi. Moi-même j'appelle mes pièces simplement des installations. (…)

M.Votre genre de sculpture sur bois utilise des techniques traditionnelles japonaises qui nous viennent de temps anciens. Est-ce que vous en êtes conscient ?

S. Plutôt que d'en être conscient, j'ai été profondément influencé par les techniques traditionnelles. (...)
Il y a longtemps, j'ai réfléchi à cette soi-disant tradition, mais mon idée est que la tradition doit être « continuée ». Comme je l'ai dit plus tôt, je suis un artiste autodidacte. Je ne crois vraiment pas que l'on puisse prétendre appartenir à un domaine traditionnel sans avoir étudié par exemple les arts vivants traditionnels ou l'artisanat traditionnel à travers l'expérience d'une relation de maître à apprenti. Dans ce sens, je pense que je ne fais rien de traditionnel. Mais les ciseaux que j'utilise sont fa-

briqués par le même fabricant d'épée que celui qui travaillait pour le célèbre sculpteur Koun Takamura. On pourrait donc dire que j'utilise des outils traditionnels. On pourrait aussi dire que les pigments minéraux que j'utilise sont traditionnels puisqu'ils sont utilisés dans des peintures de style japonais.

Interview : Yoshihiro Suda – *The Capturing of Space*, entretien avec Hirakazu Mizunuma, commissaire, Musée d'art de la ville de Chiba.

JENNIFER TRASK (1970-)

Landscape 3 (Paysage 3), 2014
Plaque avec broche amovible, bois, ramure, fragment de cadre, dorure
12 × 6 × 4 pouces
Galerie Loupe, Montclair (US)

Ce paysage avec broche est un composé d'os, de bois de cerf, et de dents de cerf à queue blanche, de coyote et de fragments de dorure de cadres en bois anciens dans un substrat de résine. Des formes florales délicatement sculptées sont combinées avec des fragments bruts de crâne, de dents, de bois de cerf qui forment une grammaire ornementale inconfortable. Cette agrégation du viscéral et de l'intellectuel, du brut et du raffiné, est un clin d'œil à cette idée que toute vie, toute histoire est issue des squelettes du passé.

En tant qu'expression ultime à la fois des sensations physiques et des émotions (par exemple « je le sens dans mes os »), le squelette est l'essence absolue à la fois de la vie et de la mort. Les os perdurent, conservant les traces de ce que nous avons mangé, de la manière dont nous avons travaillé, de nos blessures, de nos maladies et des conditions environnementales d'une vie donnée. Le plomb, le cuivre et le fer, parmi d'autres métaux, s'attachent à nos os comme autant de souvenirs obscurs de nos expériences. Le matériau lui-même incarne une narration latente.

Lorsque l'on soulève la broche on trouve une dorure en forme de feuille incrustée sur l'envers et une trace de la même forme dans la niche précédemment occupée. Que verrions-nous si nous pouvions voir les concepts, les idéaux et pas simplement la réalité physique vérifiable ?

Ni clairement funestes ni bénignes, mes séries *Embodiment (Incarnation)* essayent de refléter notre relation complexe à notre (nos) propre(s) nature(s) interne(s), ainsi que ce concept étrange de séparation, de domination de la nature.

J.T.

VITRINE DE L'ORNEMENT
EDWARD LIGHT (1747-1832)

Guitare-harpe, début XIX^e siècle
Palais Lascaris, Nice

Edward Light est un organiste et professeur de musique londonien. S'inspirant de la harpe-luth française, il invente en 1798 la guitare-harpe. L'instrument du palais Lascaris, du premier quart du XIX^e siècle, en est un exemple remarquable. Caisse semi-circulaire en bas, et tronconique vers le haut, en érable vernis acajou; fond formé de 6 panneaux réunis par un bragues, tous à filets dorés. Table sapin, bordée d'une frise à décor de raisins peints doré sur fond noir, et ornée d'une rosace de bois découpé en soleil doré à la feuille; ornement supplémentaire : une marqueterie de bois doré représentant un motif de vasque et trophée musical; chevalet à 12 perforations pour des cordes nouées. Large manche fixé sur la partie droite de l'instrument et doté de 9 frettes incrustées en ivoire. Sur le sommet du manche s'appuie une console de harpe en réduction, à volute ornée et munie de 12 chevilles en laiton : 7 cordes concernent la partie guitare (avec un sillet distribué en 7 gorges : 2-4 -1) et 5 cordes passant à travers des anneaux rotatifs (la plus aiguë au moyen d'une tige à ressort actionnée par le pouce mg). Une petite colonne en acajou à canelures dorées soutient cette console en s'appuyant sur la partie gauche de la caisse. Marque peinte au-dessus de la touche : « 479/Light/Foley Place/London ».

Source : Cité de la Musique, Paris.

Rouleau à beurre, XIX^e siècle
Originaire du Queyras
20,7 × 5,7 cm
Collection du Musée Museum Départemental des Hautes-Alpes, Gap

Un rouleau à beurre en bois et de forme cylindrique à motifs géométriques gravés sur toute la surface. La pratique de marquer le beurre de rosaces, cercles concentriques, animaux, tige fleurie, volutes, maison, etc. était répandue dans toutes les Alpes. On utilisait cette décoration à la fois pour orner le beurre afin de le rendre plus attractif pour les acheteurs mais surtout pour matérialiser sa provenance. Certains motifs pouvaient aussi revêtir une fonction protectrice : rouelles, rosaces, virgules étaient censées empêcher le beurre de se gâter. En effet, jusqu'à l'installation des fruitières, à la fin du XIX^e siècle, les laitages entraient pour une large part dans l'alimentation des habitants du Queyras. Chaque famille transformait le lait pour faire du beurre et du fromage dont elle revendait une part importante aux foires locales de Guillestre et d'Embrun. Le reste était réservé à sa propre consommation, notamment le petit-lait résultant du caillage. Chaque foyer possédait le matériel nécessaire aux opérations de transformation du lait : banc à traire, filtres à lait, moules à fromage, rouleaux à beurre, etc.

F.V.

—

Petit rabot à moulures décorées, 1794
Musée des métiers traditionnels de Tourrette-Levens

Le motif religieux du monogramme du Christ IHS signifie « *Jésus sauveur des Hommes* ». A.C. ET P.V.

VITRINE DE LA VIRTUOSITÉ

Nid d'oiseau, 2014
Collection particulière

Ce nid a été prélevé sur l'Île Rodrigues, dans l'Océan Indien, par Jacqueline Guerdoux. Il a été fabriqué par un Tisserin gendarme (*Ploceus cucullatus*, une espèce originaire d'Afrique sub-saharienne) mâle selon une technique admirée depuis longtemps. Le tisserin utilise des matériaux souples, feuilles encore vertes d'herbe, de palmier ou de cocotier qu'il découpe en brins. Il commence par accrocher la partie supérieure à la branche avec une longue lanière entortillée, puis il élabore un anneau vertical assez large pour lui servir de perchoir. Il construit alors le toit, qui doit être le plus étanche possible à cause des violentes pluies qui s'abattent chaque année sur l'île. Il fabrique ensuite la chambre, où la femelle pondra ses œufs, en suivant la forme de l'anneau et en tissant les parois avec des brins entremêlés et poursuit par l'antichambre. Une fois l'édifice terminé, une femelle vient inspecter le nid. Si celui-ci lui convient, elle y installe une litière agréable pour pondre ses œufs tout en « décorant » les parois intérieures du nid avec des brins plus fins, pendant que le mâle achève le couloir d'entrée. En cas de refus de la femelle, ou parce que le nid ne sert plus, le mâle coupe la petite lanière qui tient le nid à la branche et celui-ci échoue par terre, comme le spécimen présenté ici. Il s'agit donc, pour ainsi dire, d'un nid « raté ». T.G.

Source : Nicholas E. et Elsie C. Collias, *Nest Building and Bird Behavior*, Princeton University Press, 1984, p. 191- 210

—

Quenouille tressée, XIX^e siècle
Originaire du Piémont
6,4 × 106,3 cm
Collection du Musée Museum Départemental des Hautes-Alpes, Gap

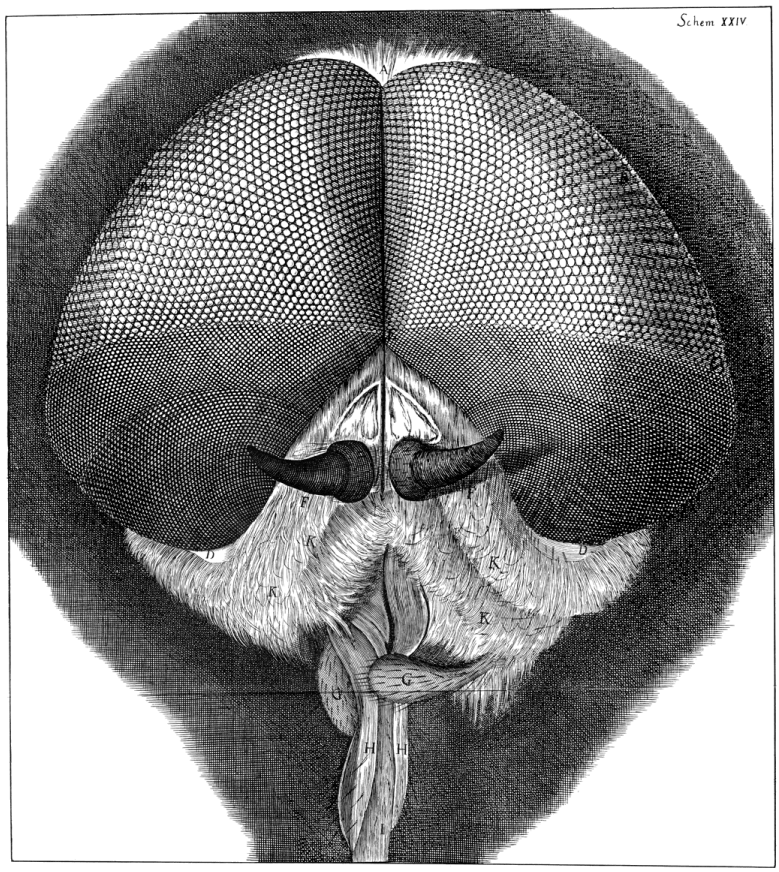
Une quenouille tressée et effilée, compagne habituelle du fuseau, du dévidoir et du rouet. Elle est souvent taillée dans des bois de résineux ou des roseaux. Elle se tient souvent sous le bras ou encore elle se porte glissée sous la ceinture. Son manche en bois porte à son sommet une tête ouvragée. La quenouille sert à recevoir les fils que l'on va travailler. Elle permet de maintenir, stocker et filer les fibres (en Queyras : laine, lin, chanvre, coton, etc. exceptionnellement de la soie

commercée par des colporteurs) qui seront à filer. La quenouille facilite leur utilisation et permet d'éviter que les fils s'emmêlent entre eux. Les quenouilles du Queyras sont des objets usuels parfois décorés. Les toiles réalisées sont de différentes catégories : les vêtements d'homme, les essuie-main, les sacs font appel à du fil grossier. Les vêtements d'hiver sont souvent réalisés avec du fil mélangé alors que ceux d'été seront plus légers et plus fins. La rosée du matin sur l'herbe des prés était aussi utilisée et l'oxygène de l'air, la lumière et l'eau sont savamment employés pour nuancer les teintes des toiles. Filer et tisser sont souvent complétés par la pratique de la dentelle réalisée sur un métier à dentelle dont les deux joues en bois sont sculptées de motifs géométriques : rosaces, rouelles, lentilles. Un portillon s'ouvre sur l'un des côtés et donne accès à la cavité où sont rangés les fuseaux tournés. Des inscriptions gravées identifient lieux et familles.

F.V.

Épi tressé, date inconnue
Fibres végétales
142 × 15 × 15 cm
Musée Communautaire des Arts et Traditions Populaires, Draguignan

Le rameau béni apporte une protection contre le feu. Il est habituellement suspendu dans les maisons ou les bâtiments des cultivateurs. Traditionnellement tous les fermiers en disposaient un peu partout. Les rameaux, comme tout autre objet béni, ne doivent jamais être jetés à la poubelle. Pour s'en débarrasser, on doit d'abord les brûler. La conservation des rameaux demeure un choix personnel; certains choisiront de changer de rameaux chaque année alors que d'autres les conserveront toute leur vie. M.D.


Schem XXIV

INFORMATIONS PRATIQUES ET PROGRAMME

BRICOLOGIE.
LA SOURIS ET LE PERROQUET

Exposition
du 15 février au 31 août 2015

BRICOLOGIE.
JIPPIE JAA JAA JIPPIE JIPPIE JAAY!

Exposition
du 15 février au 4 mai 2015

—

Ouvertes tous les jours,
sauf le mardi, de 14h à 18h
(de 14h à 19h en juillet et août)
Fermeture le 1er mai.

Espace de documentation à la bibliothèque de la Villa Arson.
Ouvert du lundi au vendredi de 14h à 18h.

RENDEZ-VOUS
POINT DE VUE SUR L'EXPOSITION

Tous les jours d'ouverture à 15h
(à 15h et à 17h en juillet et août)
Tarif 5 € (gratuit pour les – de 18 ans et avec la carte French Pass Riviera)
Visite de groupe, tous les jours sur réservation
servicedespublics@villa-arson.org

VISITES RDV ENSEIGNANTS

Visite accompagnée d'une heure environ
Sur réservation : servicedespublics@villa-arson.org
mercredi 18 février, 14h30
mercredi 11 mars, 14h30
jeudi 12 mars, 17h
lundi 16 mars, 17h

À VOIR LE JOUR DU VERNISSAGE, SAMEDI 14 FÉVRIER

À partir de 15h30
LA BRICOLOGIE AU CINÉMA
En collaboration avec L'ECLAT

L'exposition présente plusieurs vidéos d'artistes contemporains, qui utilisent à leur manière l'image en mouvement pour appréhender les processus de création.
Une programmation de films, à voir dans les conditions du cinéma, apporte un éclairage complémentaire sur l'exposition. L'après-midi du 14 février, est consacré à des films où le bricolage devient un art : *The Electric house (Frigo à l'Electric Hôtel)* de Buster Keaton (USA, 1922, 22 min) ; *Panamarenko, portrait en son absence* de Claudio Pazienza (Belgique, 1997, 26 min) ; *Signer Koffer (Signer ici – En route avec Roman Signer)* de Peter Liechti (Suisse, 1996, 80 min, vostf).

À 18h
Countdown une performance de Nora Schultz
—
Ouverture des expositions

WEEK-END TÉLÉRAMA

SAMEDI 21 MARS À 16H : «RENCONTRES EN BRICOLOGIE»

Une visite à deux voix de l'exposition *Bricologie* avec Bertrand Roussel, directeur adjoint du Musée d'archéologie de Nice et Éric Mangion, directeur du centre d'art de la Villa Arson.
Cette visite croisée, entre un docteur en préhistoire et un spécialiste de l'art contemporain, propose deux approches en résonance de la question du geste, de l'outil, du processus qui sont au cœur du projet *Bricologie* à travers les œuvres et objets qu'ils choisissent de commenter.
Gratuit avec le « Pass Week-End Musées Télérama ».
Tarif 5 € (gratuit pour les - de 18 ans)

JOURNÉES EUROPÉENNES DES MÉTIERS D'ART

les 26, 27 et 28 mars

LA BRICOLOGIE AU CINÉMA 15 AVRIL À 19H

Andreï Roublev de Andreï Tarkovski
(URSS, 1969, 3h, vostf)
Version remasterisée numérique.

Ce second rendez-vous de la programmation de films, proposée en collaboration avec L'ECLAT, après les projections du 14 février, donnera l'occasion de voir ou de revoir un chef d'œuvre du cinéma, une allégorie de la création artistique où le film dialogue avec la peinture et l'artisanat.

JOURNÉES PORTES OUVERTES

13 et 14 mars

VISITEURS DU SOIR

29, 30 mai

RENDEZ-VOUS AUX JARDINS

5, 6, 7 juin

CONFÉRENCES

à 18h30
Entrée libre

19 mars : Haris Epaminonda, artiste
26 mars : Joël Kermarrec, artiste
27 mars : Jean-Marc Montera, musicien
(Concert organisé par Arnaud Maguet et Gauthier Tassart)
2 avril : Marcel Van Eeden, artiste
7 avril : Dora Garcia, artiste
—
programme à venir
sur www.villa-arson.org

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Ministère Culture Communication
L'ÉCLAT
art press
la STRADA
PARIS art
LE QUOTIDIEN DE L'ART
THE ART DAILY NEWS

COLOPHON

Direction de publication : Jean-Pierre Simon
Coordination éditoriale : Céline Chazalviel et Thomas Golsenne
Design graphique : Syndicat
(Sacha Léopold et François Havegeer)
Traduction : Claire Bernstein (sauf autre mention)
Notices :

S.A. : SIAH ARMAJANI
S.B. : STÉPHANE BÉRARD
D.B. : DAVID BIELANDER
C.B. : CHRIS BIERL
D.B. : DOMINIQUE BLAIS
A.C. ET P.V. : ANDRÉ CARLÈS ET PATRICIA VALENSI
M.C. : MICHEL CHEMINEL
M.D. : MARYSE DECHÈVRE, MUSÉE DES ARTS ET TRADITIONS POPULAIRES DE DRAGUIGNAN
F.G. ET R.S. : FABIEN GIRAUD ET RAPHAËL SIBONI
T.G. : THOMAS GOLSENNE
G.G. : GUILLAUME GOUÉROU
S.J. : SERGEY JIVETIN
J.-N.L. : JEAN-NOËL LAFARGUE
F.A.L.-O. : FLORENTINE ET ALEXANDRE LAMARCHE-OVIZE
P.L.B. : PAUL LE BRAS
L.L. : LUDMILLA LENCSÉS (SPRÜTH MAGERS BERLIN)
S.M. : STEPHEN MAAS
C.M. : CHRIS MARKER
L.P. : LOÏC PANTALY
E.P. : EMILIE PARENDEAU
J.-M.P. : JEAN-MARIE PERDRIX
J.P. : JULIEN PRÉVIEUX
I.R. : ISABELLE RÉHIER, DIRECTRICE DU CIRVA, MARSEILLE
D.R. : DELPHINE REIST
C.R. : CLÉMENT RODZIELSKI
B.R. : BERTRAND ROUSSEL, DIRECTEUR DES MUSÉE DE CIMIEZ ET DE TERRA AMATA, NICE
B.RÜ. : BERNHARD RÜDIGER
B.S. : BARBARA SCHROBENHAUSER
S.S. : SIMON STARLING
J.T. : JENNIFER TRASK
T.T. : TARJA TUUPANEN
T.TH. : THOMAS THWAITES
C.V.E. : CATHARINA VAN EETVELDE
M.V.K. : MANON VAN KOUSWIJK
A.V. : ARNAUD VASSEUX
C.V. : CYRIL VERDE
F.V. : FRÉDÉRIQUE VERLINDEN, CONSERVATEUR EN CHEF, MUSÉE MUSÉUM DÉPARTEMENTAL DES HAUTES-ALPES, GAP

Impression : Perfecta, Villeneuve-Loubet
ISBN : 978-2-913689-21-3
Dépôt légal : février 2015

EXPOSITIONS

Équipe de montage : Simon Bérard, Adrien Flores, Baptiste Audousset, Stanislas Paruzel, Jeanne Berbinau-Aubry, Alexandre Delauw-Rivière, Gillian Brett, Jonas Brasset, Guilhem Roubichou, Luca Bonanno et Matthieu Schmitt.

Équipe de médiation : Chloé Angiolini, Mouna Bakouli, Quentin Blomet, Elodie Castaldo, Evan Gérard, Jina Kim, Julia Marti, Emilie Parot, Guilhem Roubichou, Laura Vignali et Egle Vismantaite.

Remerciements : Carré d'art – Musée d'art contemporain (Nîmes), Centre national des arts plastiques, Cirva (Marseille), Collection Antoine de Galbert (Paris), Estate Sol LeWitt, Frac Languedoc-Roussillon, Frac Lorraine, Galerie Chantal Crousel (Paris), Galerie Crèvecoeur (Paris), Galerie Jousse Entreprise (Paris), Gallery Loupe (Montclair – USA), Galerie Greta Meert (Bruxelles), Galerie In situ Fabienne Leclerc (Paris), Galerie Loevenbruck (Paris), Galerie Luis Adelantado (Valence), Galerie Campoli Presti (Paris), IAC (Villeurbanne), Muséum National d'Histoire Naturelle (Paris), Musée archéologique sites de Cimiez et Terra-Amata (Nice), Musée des arts & traditions populaires (Communauté d'agglomération Dracénoise), Musée d'art et d'histoire de Provence – Villa Musée Fragonard (Grasse), Musée Muséum départemental (Gap), Musée national d'art moderne (Paris), Musée des métiers traditionnels (Tourrette-Levens), Nouveau Musée National de Monaco, ainsi que Laurent Godin, Arnaud Lambert, André Leroi-Gourhan, Benjamin Lignel, Arnaud Maillet, Roselyne et Patrick Michaud , Cyril Verde et la Haute École d'Arts Plastiques de Braunschweig.

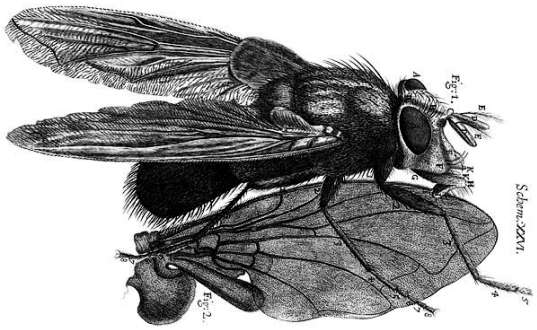
Les étudiants qui ont participé à l'élaboration des expositions *Bricologie* :
Mathieu Alary, Jeanne Berbinau-Aubry, Felicia Cleveland-Stevens, Florian Derbuel, Adrien Flores Cutulo, Tanguy Beuderley et Raphaelle Serre, Spencer Stewart, Quentin Euverte, Aurélia Garay, Arnaud Grapain, Guillaume Gouérou, Yasmine Hadni, Julier Kieffer, Éric Laguigné, Paul Le Bras, Demian Majcen-Blagojevic, Jonas Moenne, Stanislas Paruzel, Qingmei Yao, Georgia René-Worms, Chloé Ribadeau-Dumas et David Perréard, Léa Roch, Louise Ronk-Sengès, Iommy Sanchez, Quentin Spohn, et Julien Ziegler, Aude Van Wyller, Lucas Vidal, Egle Vismantaite.

ÉQUIPES DE LA VILLA ARSON

Jean-Pierre Simon, direction
Alain Avena, secrétariat général
Amel Nafti, direction des études et de la recherche
Éric Mangion, direction du centre d'art
Sylvie Pagnotta, secrétariat de direction
Nathalie Balmer, Murielle Barrabino, Pascale Martinat, secrétariat pédagogique
Alexia Nicolaïdis, suivi des expositions
Hervé Gauthier, agent comptable
Nicole Fradet, comptabilité, gestion du personnel et régie
Isabelle Landon, gestion du personnel et formation
Michel Maunier, communication
Christelle Alin, Nina Campo et Sandrine Cormault, service des publics
Patrick Aubouin, régie des expositions
Céline Chazalviel, coordination éditoriale et librairie
Cédric Moris Kelly, mission recherche nouveaux médias et web
Jean-Louis Paquelin, informatique
Jean Brasille, photographie des expositions
Guillemette Hybois, Armelle Bono et Marie-Thérèse Magnaldi, bibliothèque d'étude et de recherche
Catherine Verchère, relations internationales et partenariats
Services techniques, Jean-Paul Carpentier, Patrick Irtelli, Gérard Maria, Pascal Rigaux, Michel Serve, bâtiments
Patrice Lorho, Pascal Pujol, Kevin Serviole, jardins
Joël Jauny, sécurité et maintenance
Isabelle Clausse, Dave Dhurmajee, Marlène Lebrusq et Jean-Pierre Vitry, accueil et hébergement

La Villa Arson est un établissement du ministère de la Culture et de la Communication. Elle reçoit le soutien du Conseil général des Alpes-maritimes, de la Région Provence-Alpes-Côtes d'Azur et de la Ville de Nice.

Villa Arson
20 avenue Stéphen Liégeard
06105 Nice cedex 2



VILLA ARSON NICE