

DOMINIQUE BERNARD FAIVRE

**D'AUTRES USAGES DES PIGMENTS
ET D'AUTRES MATERIAUX ARTISTIQUES**

SEANCE N° 8 DU 28 MARS 2024

**D'AUTRES USAGES DES PIGMENTS ET D'AUTRES MATERIAUX ARTISTIQUES
SEANCE N° 8 DU 28 MARS 2024**

INTRODUCTION

I – DES MATERIAUX TRADITIONNELS DETOURNES DE LEUR USAGE INITIAL A DES FINS ESTHETIQUES

- 1.1 Claude Viallat et la peinture-teinture**
- 1.2 Daniel Dezeuze et la promotion de l'accessoire**
- 1.3 Lucio Fontana et « le phénoménisme transphénoménal »**

II – DES MATERIAUX-REBUTS A VOCATION ESTHETIQUE COMME 2EME PARADOXE DE L'ART CONTEMPORAIN

- 2.1. Kurt Schwitters ou le rebut anobli**
- 2.2. Jean Dubuffet : l'infime prodigieux et « l'architecture hourloupéenne »**
- 2.3. César ou les effets étourdissants du métal industriel**
- 2.4. Joseph Beuys et la sublimation de la graisse**
- 2.5 Daniel Spoerri et le tableau-piège**

III – DES MATERIAUX TELLURIQUES

- 3.1 Dubuffet, Smithson, Soulages :**
- 3.2 Le choix tellurique de Michel Paysant**

BIBLIOGRAPHIE ABREGEE

François DAGOGNET, *Rematéraliser, Matières et Matérialismes*, 1985

Lucio FONTANA, *Nous continuons l'évolution des moyens dans l'art – Manifeste technique*, 1951

Marc DACHY, *Journal du mouvement Dada*, 1998

Jean DUBUFFET, *L'homme du commun à l'ouvrage*, 1973

Jean DUBUFFET, *Prospectus et tous écrits suivants*, 1967

René DROUIN, *Mirobolus Macadam et Cie*, 1946

Otto HAHN, *Les 7 vies de César*, 1988

François DAGOGNET, *100 Mots pour comprendre l'art contemporain*, 2003

Michel RAGON, *Les ateliers de Soulages*, 1960

François DAGOGNET, *Michel Paysant, Logique et Poétique*, 1994

Louis UCCIANI, « Plus noir que le noir, le pouvoir de la révélation », 2010

Michel PAYSANT, *Notes d'atelier*, 1982

Robert DAMIEN, « François Dagognet, l'art et l'objet », 1995

Catherine FRANCBLIN, « Jeunes Artistes », 1982

INTRODUCTION

→ Nous pourrions qualifier de « **révolutionnaires** » les **matériaux** dont use **l'art contemporain** dans la mesure où il n'utilise **pas ou peu** de matériaux traditionnels de **manière conventionnelle** d'une part, mais **aussi** parce qu'ils en **inaugurent d'autres** que les beaux-arts n'auraient en aucun cas pu élire comme dignes de servir la créativité humaine.

→ La taille du **marbre par exemple**, qui remonte au **4^e millénaire avt. J.C.** a prévalu dans la **sculpture et l'architecture** de la Renaissance, du classicisme et du néo-classicisme, avant d'être **aujourd'hui prisée à des fins décoratives** dans les riches demeures empruntant au ***Design New Antic***.



→ Et en ce qui concerne la **dorure à l'or fin**, qui constitue **l'un des délices de l'histoire** de l'art, depuis **l'Égypte antique jusqu'à** la cour de **Louis XIV** en passant par les enluminures de **l'époque byzantine**,

→ elle **peut être** à juste titre jugée **obsolète au XX^e**, à **l'exception** par exemple d'artistes tels **KLIMT, KLEIN, HIRST...**

Gustav Klimt, *Judith et Holopherne*, 1901



Gustav Klimt, *Le Baiser*, 1908

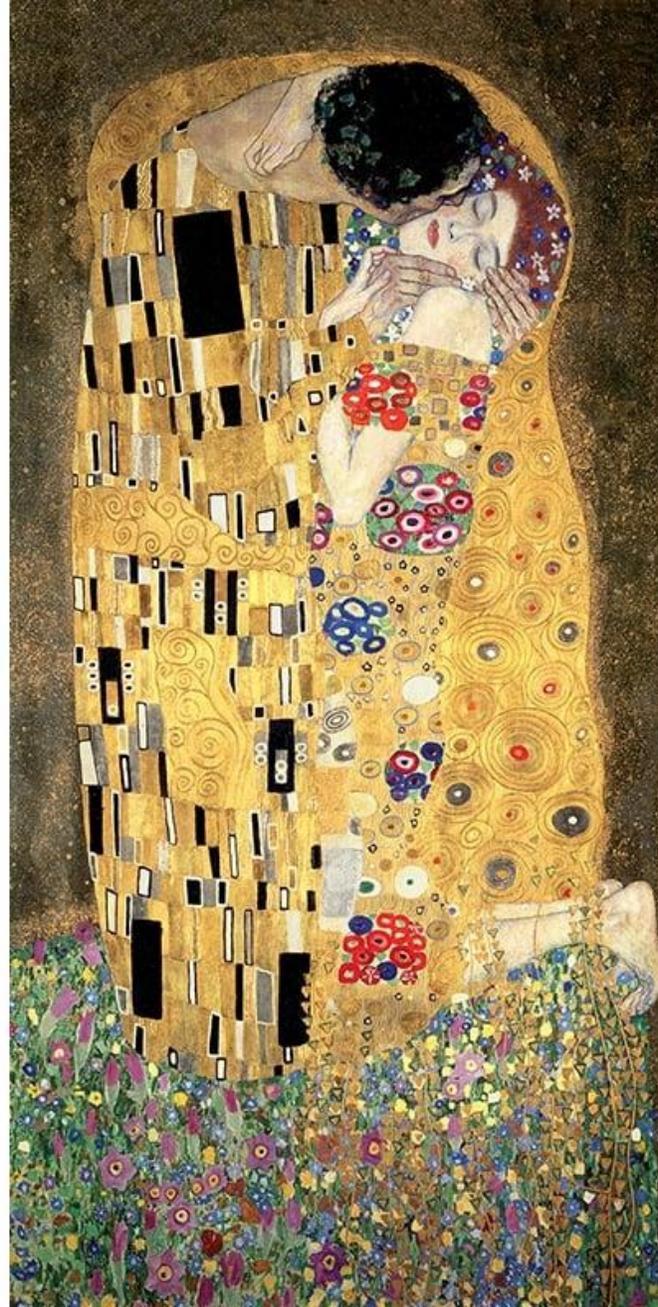


Table *Monogold* d'Yves Klein (1961)



Damien Hirst, crâne en platine serti de 8601 diamants et intitulé *For the love of God* (2007)



→ L'art contemporain **privilégiera** pourtant une esthétique basée sur des **matériaux traditionnels mais revisités** quant à leur usage, **ou** il en concevra de **radicalement nouveaux**.

→ **Mais avant** de nous intéresser à ces nouveaux médiums de l'art du XX^e, abordons une **brève approche conceptuelle** de ce qu'on appelle la « **matière** » et les « **matériaux** ».

→ Du latin *materia*, la matière renvoie à la **substance** dont une chose est faite et, **spécialement, au bois de construction, en accord** avec le **verbe *materiare*** qui veut dire construire avec des bois de charpente.

→ **En ce sens**, la matière désigne primitivement, selon **André Lalande (phe)** « ***les objets naturels que le travail de l'homme utilise ou transforme en vue d'une fin*** ».

→ Or ceux-ci peuvent être **de nature variée** tels le **bois, le fer, la pierre** etc. mais, **dès lors** que ces « **matières** » **désignent des substances** mises en œuvre par l'art au point de vue physique, elles **prennent le nom de « matériau »**

I – DES MATERIAUX TRADITIONNELS DETOURNES DE LEUR USAGE INITIAL A DES FINS ESTHETIQUES

1.1 Claude VIALLAT et la peinture teinture ou encore la « *peinture fluide* »

→ Si nous donnons ce titre à notre paragraphe, c'est que **la toile, en soi**, fait bien partie des **matériaux picturaux habituels**, **suppléant**, à la fin du Moyen-Age déjà, le **tableau de bois peint**, lequel avait **déjà remplacé les dessins muraux** antiques et l'art pariétal préhistorique.

→ Mais avec l'art contemporain, elle **n'est plus forcément tendue sur un châssis**, **peinte d'un seul côté ou même peinte**, comme en attestent, par exemple, les œuvres de **Pollock**.

→ Des pratiques révolutionnaires voient donc le jour **au 20^e**, dont, par exemple, les réalisations du groupe **Supports-Surfaces**.



→ « *Supports-Surfaces* » est l'un des groupes fondateurs de l'art contemporain en France, en même temps que le **dernier mouvement d'avant-garde** français, bien que **tardif**, puisque sa **première** exposition date de **69**, au M.A.M. de Paris.

→ Une **douzaine d'artistes**, dont la pratique est résumée en ces termes par Claude Viallat :

→ « *Dezeuze peignait des châssis sans toile, moi je peignais des toiles sans châssis et Saytour l'image du châssis sur la toile* ».

→ L'appellation même de « *Supports-surfaces* » **prouve l'importance du substrat** et le **dépassement de l'opposition classique entre la toile tendue sur son châssis et son signifié**, entre le contenant et le contenu

« Avec **Viallat**, des **pièces de tissu** de tailles et d'origines diverses, voire déclassées, sont disposées à même le sol, et **badigeonnées à grands coups à l'aide d'un pochoir**, selon un motif de prédilection... »



→ Ce motif est une sorte de « *quadrilatère lobé qui pourrait évoquer l'empreinte d'un pied, d'une main, d'un haricot [ou encore] d'une sorte d'éponge, de fève ou de palette* » (Dagognet).

→ Mais si le **motif** s'en trouve « *rabaissé* », le **fond** en sera d'autant « *relevé* » par la lourde couche de peinture imbibant le tissu défraîchi : il s'agit ici d'une « *peinture fluide* », particulière en ce sens que « *la peinture cède le pas à la teinture* »

→ **Double intérêt** de cet usage : d'abord pour les **matériaux délaissés** par notre société de consommation, auquel s'ajoute le **pari** d'en tirer une **véritable métamorphose**

→ En commençant par les « *libérer de leurs apprêts pour les rendre perméables à une lente intussusception* » (= accroissement des organismes par pénétration de matériaux)

→ A l'opposé du *Pop Art* qui tourne en dérision la civilisation industrielle, Supports-Surfaces tente plutôt de l'exalter, prônant à la fois « *le recyclage des déchets et surtout la mécanisation des gestes à travers une empreinte sans cesse réitérée* »



→ Dans la mesure où la peinture s'est imprégnée sur les 2 faces, les **œuvres sont bifaciales, contrairement au châssis, qui impliquait la « *monocularité et la frontalité* »**

→ **De plus**, chaque morceau équivaut bien à l'ensemble,

→ **« *La partie et le tout se réfléchissent l'un l'autre* »**

→ En parfait accord avec **Paul Valéry** pour qui **« *idée et matière ne se séparent pas, l'esprit [même n'étant] que surface* »**

→ **Ni tableau, ni représentation, ni peinture même**, puisqu'il s'agit le plus souvent de teindre que de peindre, **il nous faut donc renoncer au « *culte des images* », ainsi que s'abstenir de « *fétichiser l'œuvre* »**

→ Or cette **véritable « *fête matérielle* »** est également l'objectif de **Dezeuze !**

1.2 Daniel Dezeuze et la promotion de l'accessoire ou encore le « *rehaussement du subalterne* »

→ Outre l'intérêt qu'il porte au support, Daniel Dezeuze choisit strictement des matériaux ajourés : cadres vides, châssis sans toile, lamelles, claies ondulées ou tissu ajouré et/ou transparent, tels que la tarlatane (= coton indien à tissage très large) et la gaze.

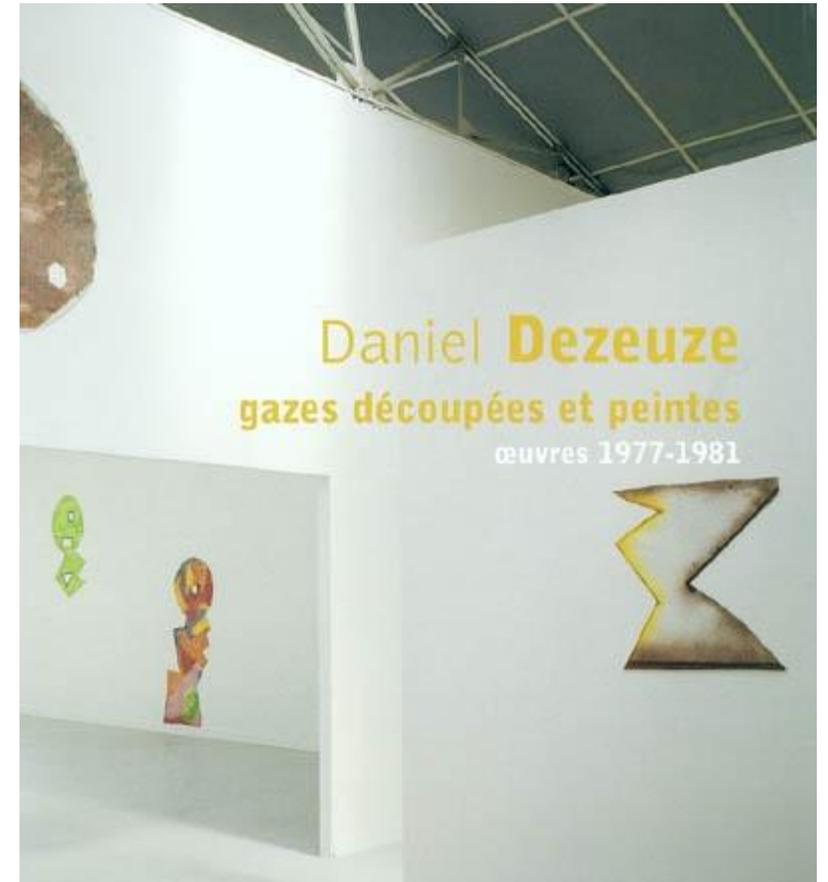
→ Le plasticien rend ici hommage au seul châssis en lui retirant toute sa fonction de tenseur, à tel point que l'œuvre « *est* » le châssis, pas forcément coloré qui plus est.

→ En d'autres termes encore :

→ « *Dans l'art classique ce qui compte c'est le signifié, le substrat n'étant là que pour le porter, il n'a jamais qu'un rôle subalterne, la toile, le cadre, c'est secondaire ... Maintenant le subalterne est reconnu dans son absoluité possible* »

→ Toile teinte et non peinte chez Viallat et châssis sans toile pour Dezeuze donc, il nous est dorénavant possible d'appréhender l'œuvre de Fontana, et, particulièrement ses toiles non teintées, non peintes, mais perforées.

« Outre l'intérêt qu'il porte au support, **Daniel Dezeuze** choisit strictement des matériaux ajourés : cadres vides, châssis sans toile, lamelles, claies ondulées ou tissu ajouré et/ou transparent, tels que la tarlatane (= coton indien à tissage très large) et la gaze »



1.3 Lucio Fontana et le « *phénoménisme transphénoménal* »

→ Avec Fontana le support a également perdu de sa compacité et, même, de son opacité, puisqu'il est possible de voir à travers lui, non pas en raison de sa transparence, mais parce qu'il lacère et perfore la toile, Comme dans *Spatial Concept Waiting (1960)*.

→ Fondateur du « *Spatialisme* » ou de « *l'Art Spatial* », il a justifié sa conception : La toile brute, fendue verticalement, presque en son milieu, laisse entrevoir une nouvelle dimension, derrière la toile, qui incarne le refus de l'effet de profondeur de la perspective classique. Aussi « *l'artiste expérimente un monde feuilleté [offrant] au matériologue un phénoménisme transphénoménal* »

→ NB : si le « *phénoménisme* » concerne les « événements », « ce qui se manifeste », l'appellation de « *transphénoménal* » nous conduit au-delà de ce qui apparaît, afin de « *nouer un lien avec le cosmos, qui s'étend sans cesse au-delà du plan confiné d'une image* » (Cf Fontana lui-même)



→ Célébrée en tant que telle, même par la peinture non figurative, la toile ici sait « ***se libérer entièrement et définitivement de la représentation et échapper à la finitude matérielle*** »

→ Dans un tout autre registre d'œuvres ensuite, il constellera **également ses céramiques** de fêlures et de fentes, dans cet objectif toujours de « ***nous ouvrir à un espace illimité*** »

→ Il souhaite ainsi **nous débarrasser** définitivement de la « ***bi-dimensionnalité*** » à laquelle l'abstraction elle-même n'avait pas renoncé.

→ Les traitements novateurs des matériaux picturaux entrepris tant par **Viallat** que par **Dezeuze** ou **Fontana** ont en effet, incontestablement, une **vertu libératrice du carcan classique** en matière de création artistique.

→ Mais le **choix même des rebuts, débris ou déchets** constitue, lui, une **véritable révolution esthétique**, comme nous allons être amenés à le constater avec des plasticiens tels que Kurt **Schwitters**, Jean **Dubuffet**, **César**, Joseph **Beuys** ou encore Daniel **Spoerri**.



II – DES MATERIAUX-REBUTS A VOCATION ESTHETIQUE COMME 2^{EME} PARADOXE DE L'ART CONTEMPORAIN (NB)

2.1. Kurt Schwitters et le rebut anobli ou encore « *la fête de l'inversion* »

→ **Schwitters** est un artiste allemand majeur dans l'histoire des avant-gardes. Et si ses premières toiles figuratives sont un amalgame des courants picturaux de son époque – expres-sionnisme, cubisme puis futurisme – il **abandonne la figuration** à partir de **1918** et préfère **l'abstraction** et les **collages d'objets hétéroclites**.

→ **NB** nous parlons ici de **2è paradoxe** de l'art contemporain, mais nous nommons, en d'autres lieux (*L'art contemporain et la beauté : un pari pour l'histoire de l'art, Harmattan, 06/23*), **1^{er} paradoxe** le « **paradoxe permissif** » mis à jour par **N. Heinich**, caractéristique des années Lang où c'est **l'autorité artistique** même qui **incite à... transgresser...**, le **3è paradoxe** enfin désignant à nos yeux la **recherche de l'éphémère** lié à la performance ou à l'installation, avec à la clé... **un enregistrement** photo ou vidéo de ces réalisations artistiques !

« Il ne s'agit **pas**, avec **Kurt Schwitters (1919)**, d'une réponse ironique adressée aux collages cubistes de Braque et de Picasso, mais **plutôt d'une réhabilitation de matériaux non nobles**, qu'il s'agit d'assembler et/ou d'entasser dans une tentative d'atteindre l'unité, ce avec quoi nous pouvons rebâtir ».



→ Avec **Schwitters** en effet, **il s'agit de l'art**, non plus de la poubelle, mais **de la benne à ordures**, puisqu'il entasse des boîtes écrasées, des papiers d'emballage, des roues et des pneus hors d'usage, des chaises à trois pieds...

→ Il a dû **fabriquer un mot** pour désigner ces entassements : **le Merz**, qui, pour son auteur, signifie, en substance « *l'assemblage à des fins artistiques de tous les matériaux imaginables et, sur le plan technique et par principe, l'égalité de tous ces matériaux* » (Marc Dachy, hist.)

→ Or, ce terme, qui **vient de l'allemand *ausMerzen***, signifiant « épurer », « retrancher », **pourrait tout aussi bien désigner le suffixe même du mot *KomMerz***.

→ Car c'est effectivement à **partir** du nom imprimé dans une **annonce pour la *KomMerz und privat Bank*** qu'il utilise, **en 1919**, ce seul morceau d'un mot imprimé .

MERZ-MATINÉEN

PROGRAMM

DER BUNDE ZUSCHAUER. SCHENKWERFER. 4 PERSONEN



KURT SCHWITTERS
RAOUL HAUSMANN

OGRAZM
TANZE
VORTRAG
TYPSE-STEP
WANG-WANG-BLUES
RAYNBOWS
DIE BESTE DER LAUTE
ALEX SEBLENHARGABINE
DANKSICHRE BEFAHRT
MANIFEST von Siegfried MARAFER
MANIFEST von BRUNNREISGL
DIE GESCHICHTE DES JOSEF BINZ
Pfeiffeder Quersagen

REVO LUTION
ANNA BLUME
DEBATTIERTE FÜRGE MIT GEGANG
TATA TATA TATA
ELE
ELLALALA ELLALALA
ELLALALA ELLALALA
M M M M M M M M M M

LESEN SIE ZEITSCHRIFT MERZ
LESEN SIE ZEITSCHRIFT
LESEN SIE ZEITSCHRIFT SIE NESTEN
G

DADA IST DER SITTLICHE ERNST UNSERER ZEIT.
Niemand soll ohne dadaistischen Trost das alte Jahr beschließen
Unerwartete Notizen.

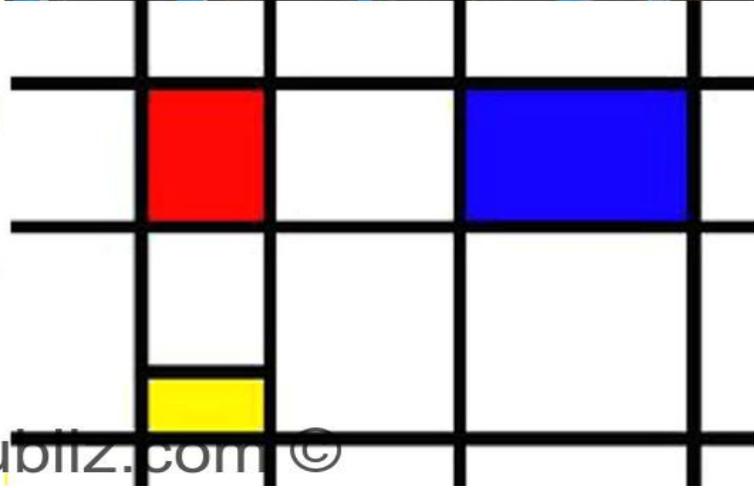
PROGRAMM 4 PERSONEN 12.000

→ D'ailleurs **Schwitters** finira par **se nommer lui-même Merz** et donnera aussi, en 1923, ce nom à sa revue, dont la mission est de **propager ses idées**, ainsi que **celles du groupe De Stijl**, défendant l'abstraction géométrique.

→ Il écrira aussi pour le **Merz Theater**, s'adonnera à des **sculptures Merz**, telle **Tänzer, 1943** et remplira sa maison de restes à tel point qu'il faudra percer les plafonds afin d'engranger les monceaux de détritrus.

→ Mais son **Merzbau** évidemment n'aura **pas l'aval d'Hitler**, qui le fera détruire intégralement, **avant** qu'il ne soit **partiellement reconstruit**, à partir d'archives, **en 1990 !**

ND
DE STIJL



www.meubliz.com ©



Kurt Schwitters, *Tänzer*, 1943



« **Reconstruction du Merzbau** au Sprengel Museum de **Hanovre, en 1990**, grâce à des archives mais dans une version réduite »

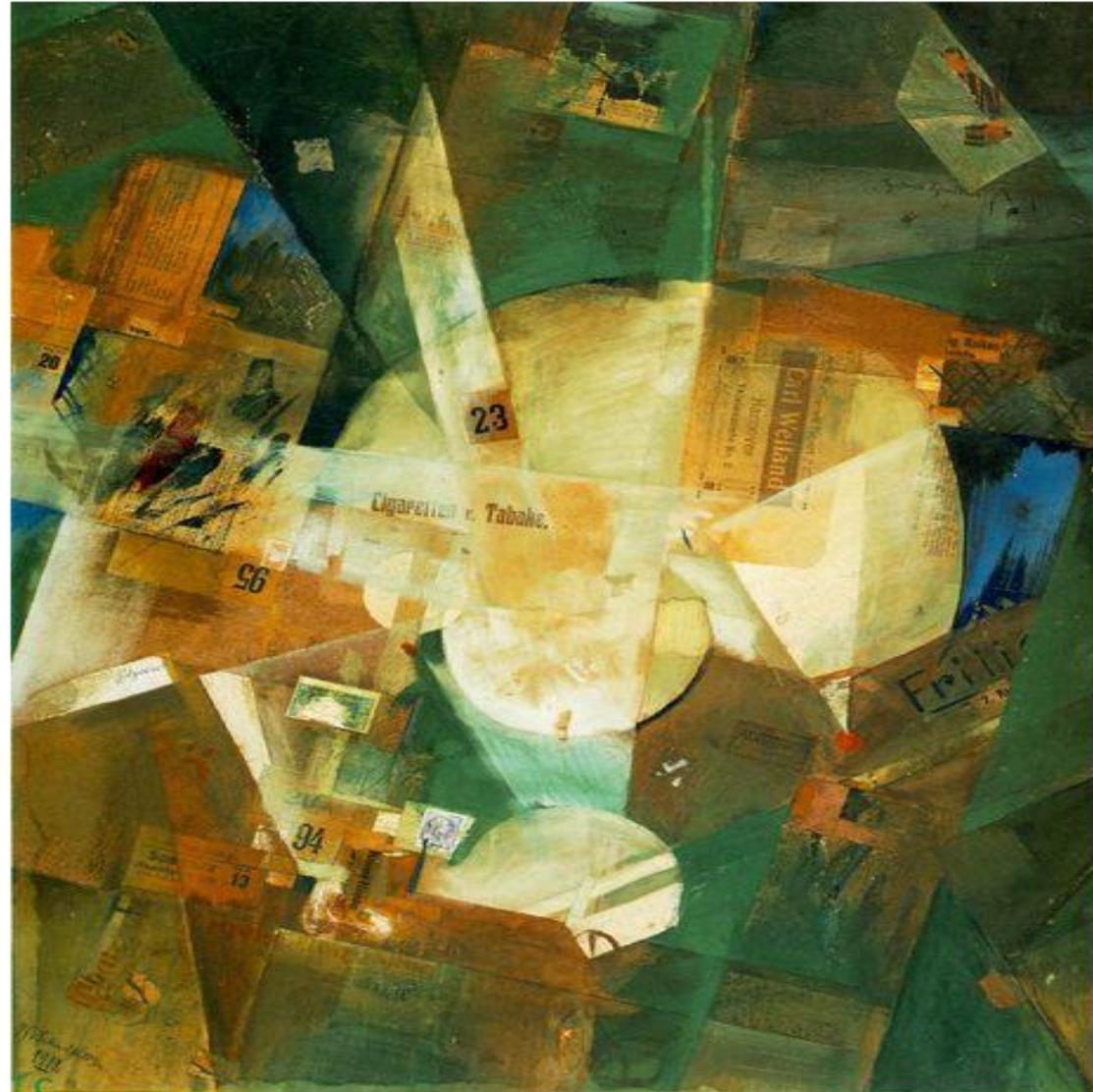


→ Dans une lecture plus politique qu'esthétique, Dagognet ajoute que cette **opposition** en recouvre une autre, soit à la fois celle : « *de la richesse et de la pauvreté, des privilégiés et de leurs subordonnés* »

→ Précisons que la lutte que Schwitters mène contre le bon goût traditionnel **n'empêche pas une grande invention formelle et technique** dans la composition de ses tableaux objets, où il vise le principe d'une **addition effrénée de couleurs et de superpositions de formes géométriques, de textures, de mots et de chiffres** comme par exemple dans son œuvre intitulée ***Image avec centre clair de 1919***.

→ Or ce **goût pour le délabré** qui s'est manifesté dès le début du siècle pour Kurt Schwitters, est également celui que **partage Jean Dubuffet**.

Kurt
Schwitters
Image avec
centre clair
1919



2.2 Jean Dubuffet et l'infinie prodigieux

ou encore « *le merveilleux microscopique* » et « *l'architecture hourloupéenne* »

→ De manière tout à fait révolutionnaire, **Dubuffet** va contribuer à **ériger en artistes à part entière des créateurs issus des prisons** ou institutions psychiatriques, c'est-à-dire en aucun cas issus des écoles d'art.

→ Il **consacrera l'art brut** à partir du constat que l'art a été constamment répétitif, depuis les origines jusqu'au début de notre siècle. Aussi fonde-t-il sa **Compagnie dès 48, avant** que le Musée de l'Art Brut de **Lausanne** ne soit créé, **en 72, puis** celui de **Lapalisse**, dans l'Allier, **en 97.**

→ A partir d'une **démarche anti intellectualiste**, Dubuffet met donc en avant des **productions d'enfants ou de psychotiques** non soumises aux canons, aux valeurs et aux stéréotypes de la société dans laquelle ils vivent.

→ Ainsi l'exemple d'**Adolph Wölfi**, né en 1864 et ancien ouvrier agricole particulièrement créatif dans les différents domaines artistiques, donne lieu à cette pertinente question que pose **Dagognet** : « *Un tel a produit une œuvre insolite parce qu'il est fou ou, au contraire, c'est parce qu'il l'a produite qu'il fut tenu pour fou ?* »

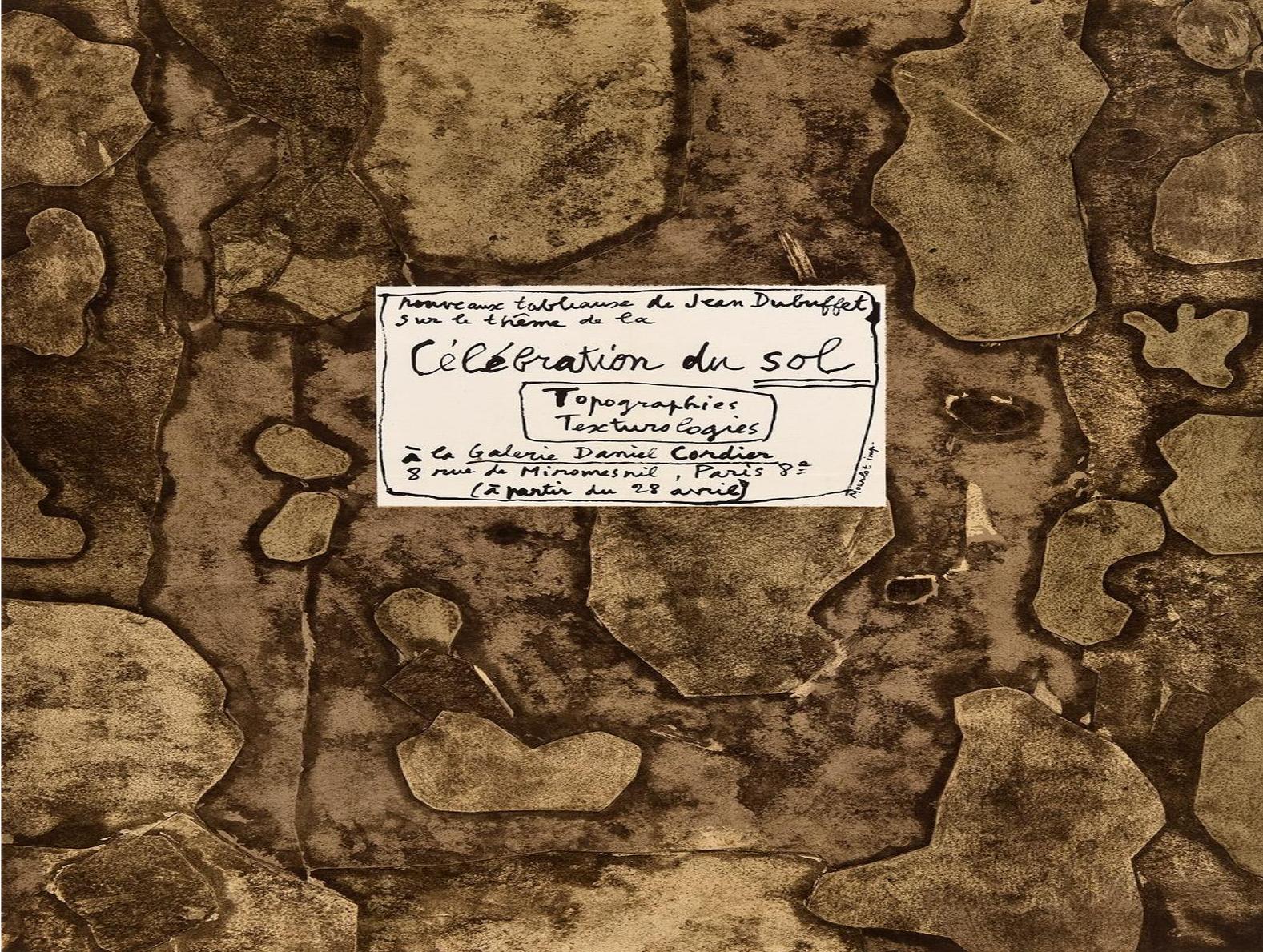




→ Mais si Dubuffet est considéré comme un **plasticien marginal**, c'est parce qu'il cherche à échapper aux influences et aux classements de toutes sortes, dont il sait parler dans ses **nombreux écrits**. **Anti-aristotélicien et anti-albertiste**, il se veut respectivement **ennemi de la forme et de la fameuse idée classique du tableau comme fenêtré ouverte sur le monde**.

→ Il **proscrit également** les matériaux de la **peinture traditionnelle pour lui préférer le « matiérisme »**, n'opérant pas de distinction trop radicale entre son travail et celui du peintre en bâtiment ou du maçon. Aussi **réhabilitera-t-il** les matériaux jugés non nobles comme les balayures de fils, le sable, la poussière, la ficelle et autres **détritus tels que des « éléments végétaux empruntés aux légumes qu'il allait chercher le matin aux Halles, dans les tas d'immondices »**.

→ Le terme de « **métamatériaux** » s'applique à **ces rebuts** qu'il transforme en une **sorte de purée à étaler** sur une planche dure, avant de pouvoir tirer de cette **expérience de lithographie** une vingtaine de feuilles, dont le résultat aboutira aux **« texturologies » (1959) ou « empreintes » (1952-60)**.



Nouveaux tableaux de Jean Dubuffet
sur le thème de la

Célébration du sol

Topographies
Texturologies

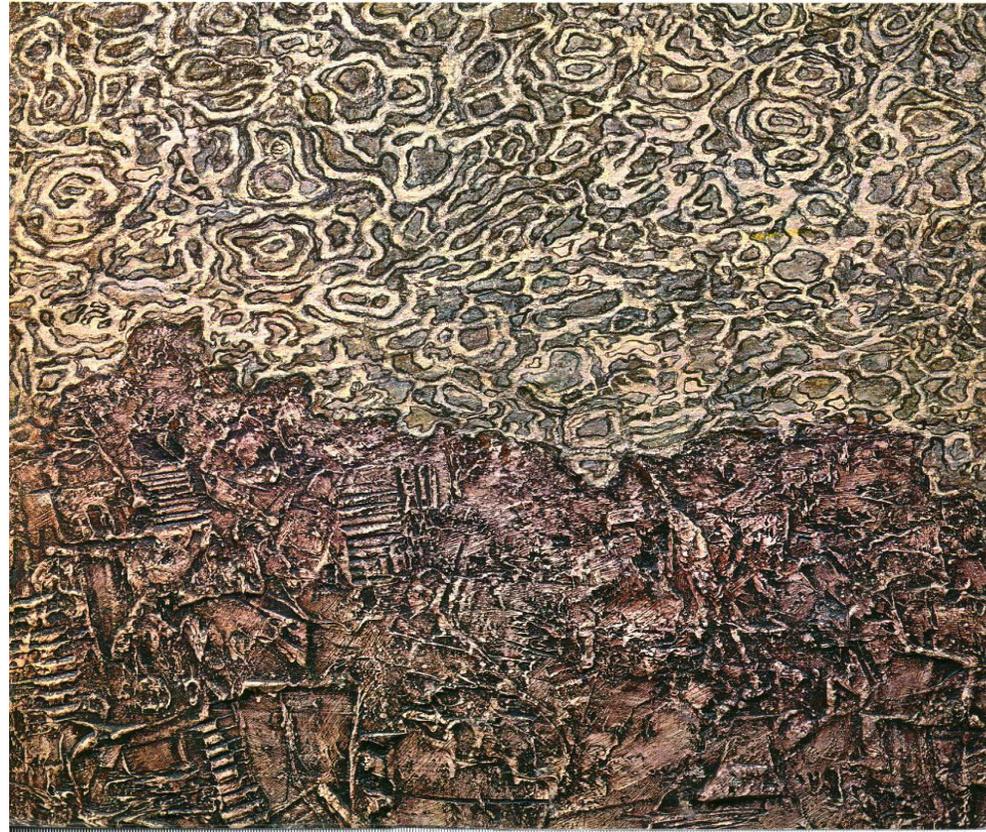
à la Galerie Daniel Cordier
8 rue de Miromesnil, Paris 8e
(à partir du 28 avril)

Roulet impr.

« Dubuffet finira par confier à la terre et à la pluie le soin de réaliser elles-mêmes des œuvres picturales, comme dans ses **Tables Paysagées (1951)**, et ses **Pierres Philosophiques (1950)** »

catalogue des travaux de
Jean Dubuffet
Tables paysagées

paysages du mental, pierres philosophiques



→ A noter qu'il use de **l'alternance entre automatisme et acte volontaire**, évoquant le **dripping** de Jackson Pollock ou **l'écriture automa-tique** des surréalistes. Pour lui, il faut permettre aux matériaux de « **s'exprimer, non plus seulement de s'imprimer** », ainsi qu'en atteste sa remarque autour des « **vellétés et aspirations du matériau qui regimbe** » .

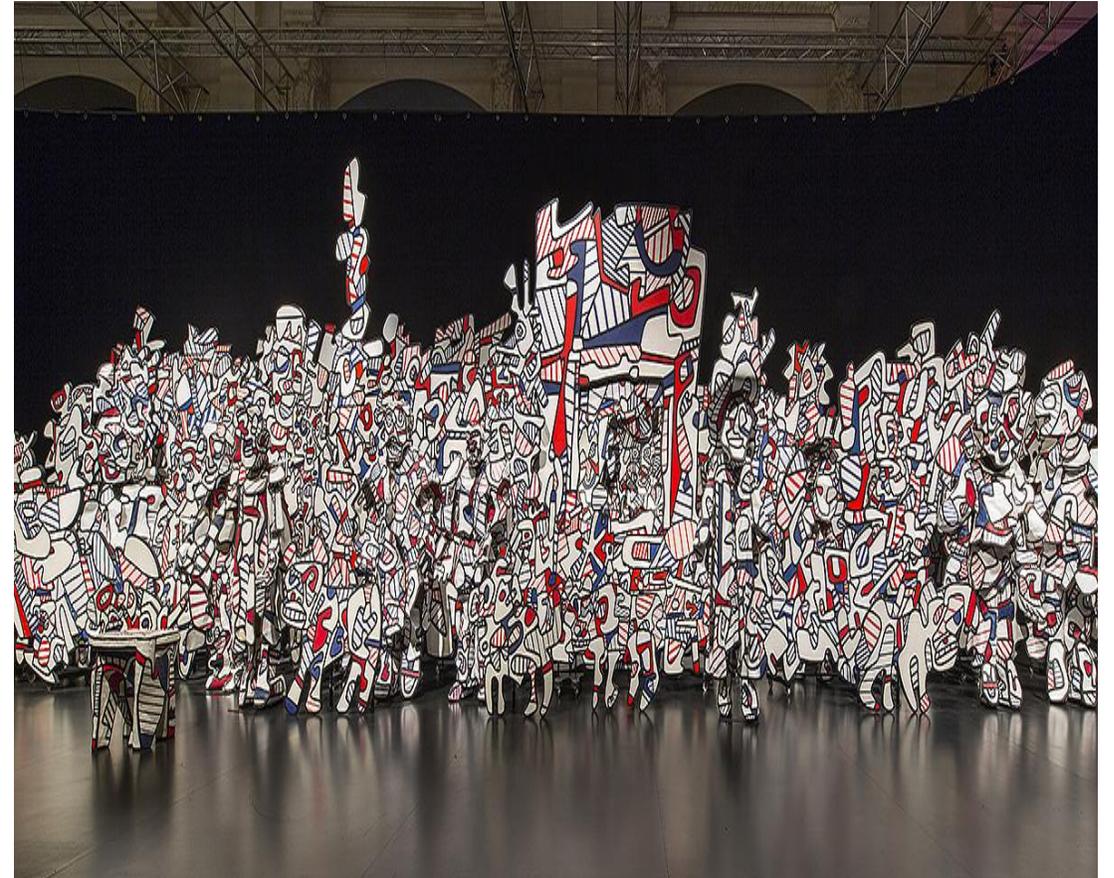
→ **Au besoin** le plasticien **doit provisoirement s'effacer**, comme l'indique son exclamation : « **Socrate, ce n'est pas de se connaître qu'il fallait prêcher, c'est de s'oublier !** »

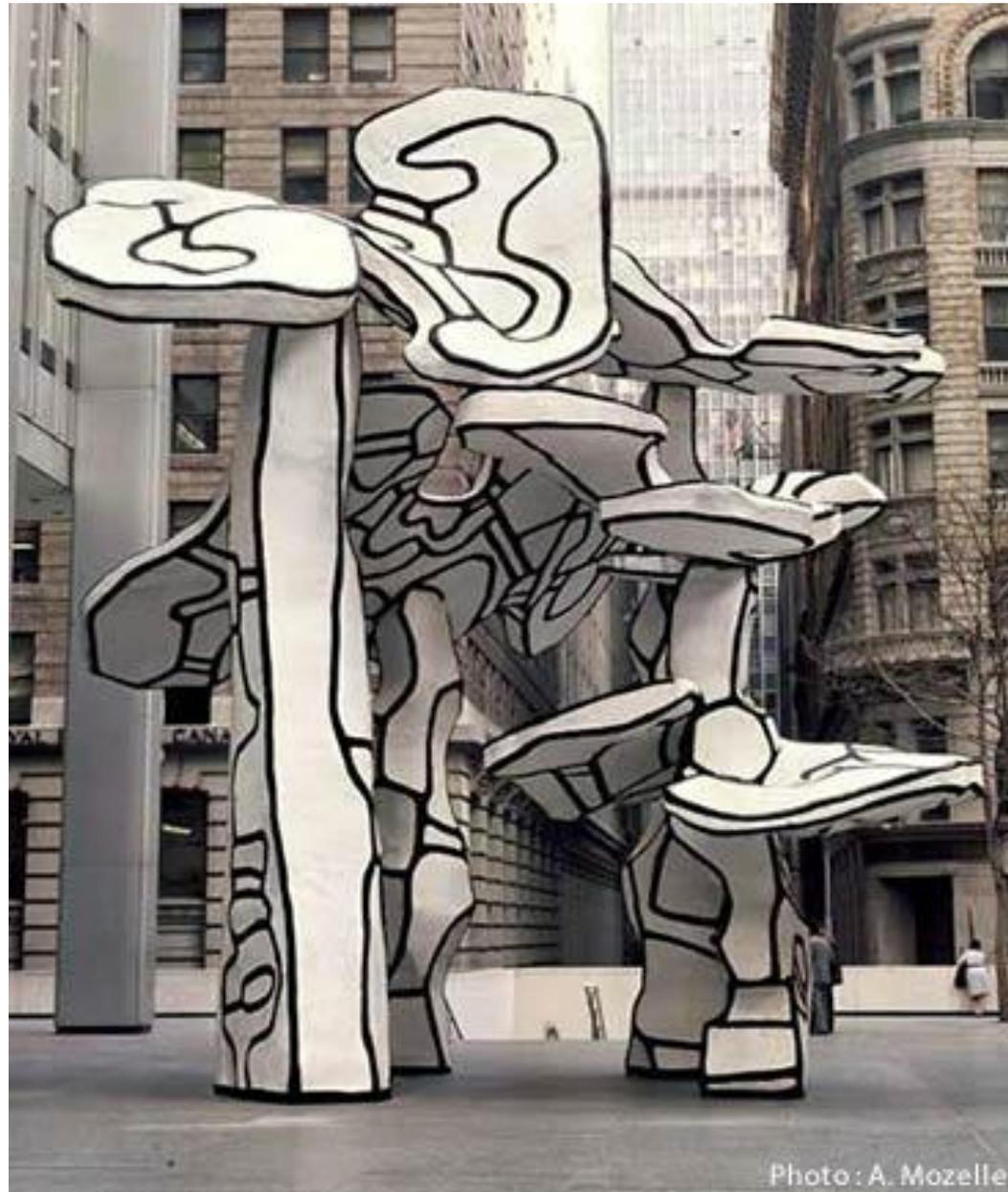
→ C'est en outre le polystyrène qui lui permettra son « **architecture hourloupéenne** » dont le terme, inventé par l'artiste, **vient à la fois de « houle, hurlement, entourloupe »** désignant à la fois le **fouillis, le foisonnement** et **l'anti-localisation** ou encore le **déplacement ondulatoire de la mer**.

→ CF son **Groupe de quatre arbres de 1972**, qui atteint 12 m de haut puisque « **le rôle de l'artiste et du poète est de brouiller les catégories habituelles, de les disloquer, et, par ce moyen, de restituer à la vision et à l'esprit leur ingéniosité, leur fraîcheur** ».

→ C'est pourquoi il **désacralise** littéralement **le corps humain**, que **l'occident avait fétichisé**, au point de **figurer des personnages grossiers**, au ventre ballonné et au nez caricatural, bref des quasi-corps qui n'en sont pas : de l'aérien, du bulbeux, aussi surprenants que les réalisations de César !

Jean Dubuffet et « *l'architecture hourloupéenne* »





2.3 César et les effets étourdissants du métal industriel ou encore «*et la mystique de l'œuvre moderne* »

→ César se fait l'apologiste de la société industrielle en **compres-sant des voitures automobiles**, mais aussi des motos, voire aussi des déchets et des bijoux.

→ **L'idée lui est venue** du fait que les camions qui vont dans les chantiers de récupération écrasent les pièces traînant par terre, et plus précisément **quand il a vu la grosse presse qu'installait à Gennevilliers la Société Française des Ferrailles.**

→ Et il **justifie lui-même son admiration pour la production industrielle**, puisqu'à ces yeux le déchet correspond à un « *désir d'exaltation de la production quoti-dienne, de la beauté industrielle dans ce qu'elle a de plus dérisoire et de plus inutile* » (Otto Hahn, art.)

→ Il a **pourtant le souci de blâmer le monde industriel**, dans la mesure où il a parfois recours au saccage du précieux, en sacrifiant, par exemple, des pièces en... vermeil !



« Et lorsqu'il conçoit, en 1957, son **premier objet compressé**, il l'intitule... **Le Déjeuner sur l'herbe** désignant deux boîtes de sardines écrasées ! »



→ César a donc **rompu avec la tradition, puisqu'au lieu de sculpter en évidant** des masses de marbre, d'albâtre, de pierre ou de bois, le plasticien, ici, **chasse le vide** en resserrant au maximum les composantes de sa sculpture. Il ne vise pas la légèreté, **il agglomère** pour aboutir à un paquet hyper-serré, sans le moindre vide.

→ Aussi sommes-nous en droit d'y voir **l'exact opposé de la statuaire grecque** qui luttait contre la matière pour mieux l'évider, la diviser ou l'arracher en quelque sorte à elle-même, afin qu'elle puisse suggérer l'idée.

→ A noter que César jouera aussi de **l'empreinte, avec le moulage**, facile d'usage puisqu'il suffit d'appliquer le plâtre sur le corps, mais aussi du **pantographe, inventé au XVI^e**, qui permet de reproduire, mais aussi d'agrandir ou de réduire à volonté un modèle : le choix de réaliser **un pouce (1965) ou un sein géant (1966)** fait de ces sculptures une sorte de montagne, où le fragment dépasse l'entité par sa taille.



20 PARIS TOUTES DIRECTIONS 20
P C.N.I.T.



→ Mais ce peuvent être ses célèbres **Expansions (1967)** en matière plastique qui ont fait connaître César

→ Il a effectivement l'idée de se passer de moule et de **répandre ce matériau à même le sol**, réalisant par là une montagne d'écume. Mais, pour lui éviter de s'étaler totalement, il recouvre cette coulée d'une **pellicule de vernis**, dont la réalisation finale **ne dépend plus de la métallurgie mais de la chimie**, tout en confortant chez l'artiste son apologie du modernisme.

→ Ajoutons cependant que ces matières expansées qui pouvaient avoir de grandes dimensions n'avaient, dans les **années 60**, **que le défaut de ne pas incarner l'artistique** aux yeux de leurs détracteurs, **mais** qu'elles pourraient bien, tout comme le béton aujourd'hui, **interroger les éventuels effets délétères de leur composition sur l'environnement**, même si l'usage de ce matériau n'atteint pas la démesure observable dans certaines œuvres du *land art*, ou de certaines réalisations de **Joseph Beuys!**

César pouring polyurethane, 1967



2.4. Joseph Beuys et la sublimation de la graisse ou encore « *la victoire lipophile* »

→ Cet artiste dont l'appartenance à l'art conceptuel n'est pas à mettre en doute fait entre autres le **choix de la graisse et du feutre** comme matériau totalement innovant dans la création plastique.

→ En ce qui concerne la **graisse** d'abord, cette prédilection semble avoir **au moins deux raisons**. Si l'**huile de lin s'impose** dans la tradition picturale **comme liant et agglomérant** de pigments, la **graisse « brute »** telle que l'utilise Beuys n'évoque **pas directement son usage artistique** possible.

→ **Mais** c'est parce qu'elle **renvoie expressément à l'organique**, humain ou animal, qu'elle intéresse l'artiste **des années soixante libéré** au moins en apparence des **contraintes académiques**.

→ Il **en connaît les caractéristiques**, à commencer par ses officiels défauts jusqu'à sa capacité à la **malléabilité** que César recherchait dans la mousse de polyuréthane.

→ Cette **allusion à l'organique** est **manifeste** dans sa réalisation de **1963** intitulée ***Stuhl mit Fett*** (chaise avec graisse), dont l'humain, seul être vivant à concevoir et utiliser des chaises évidemment, est constitué.

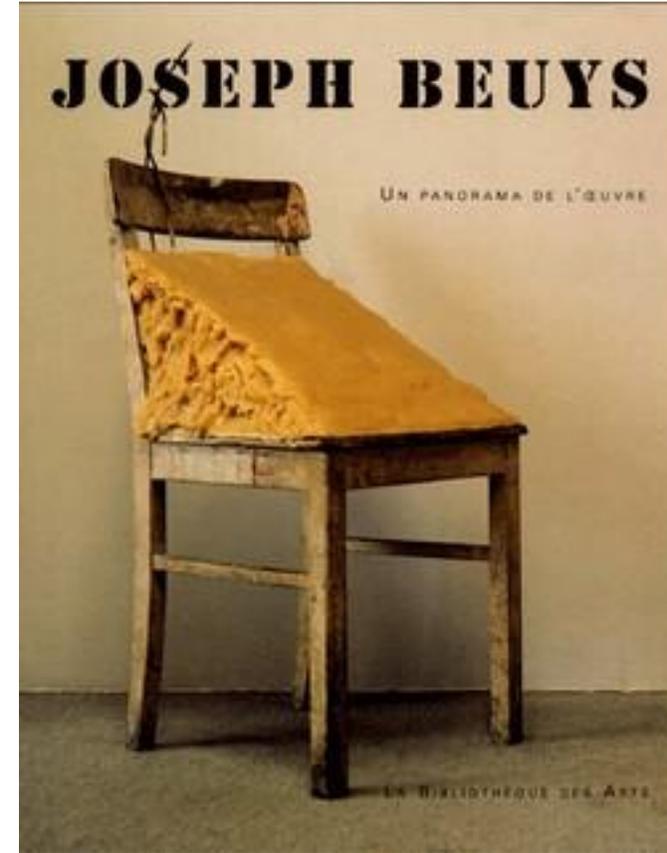
→ Et la **provenance animale** de ce matériau de nature organique se fera particulièrement explicite dans cet amas de lipides que constitue ***Unschlitt*** (suif en allemand) de **1977**.

→ L'utilisation d'un **matériau naturel** pourrait donc être vue comme s'inscrivant dans le **domaine de la culture** car elle **évoque** l'usage de l'argile à des fins de **modelage** d'une part, **mais aussi par le façonnage**, même rudimentaire, que représentent les réalisations de Beuys.

Chaise de graisse avec coin, 1963



Chaise de graisse, 1963



Suif, 1977



→ Ce choix de la graisse pourrait **en outre être la résultante d'un vécu personnel, voire d'une mythologie personnelle.** Joseph Beuys en effet, mobilisé comme **pilote de bombardier** jusqu'à ce que son avion s'écrase en **Crimée (≈1943)** ne devrait sa survie qu'à des Tatars, qui auraient recouvert son corps de **miel, de feutre et de graisse.**

→ Or ce sont ces matières mêmes que l'artiste privilégiera à tout autre pour ses réalisations.

→ **Aussi sera-t-il l'auteur,** parallèlement à ses productions à partir de graisse ou de suif, **d'installations à partir de feutre** recouvrant soigneusement un violoncelle ou un **piano à queue, ou les murs de la pièce** dans lequel celui-ci est exposé, **sans omettre le symbole de la croix rouge** apposé à la pièce de feutre !

« **Crimée (≈1943)** : **Joseph Beuys** ne devrait sa survie qu'à des Tatars, qui auraient recouvert son corps de miel, de feutre et de graisse »



« Autobiographie ou mythologie personnelle ? »



« Sorte de missionnaire charismatique glorifiant la primitivité et la nature, il se fera en effet reconnaître par un **chapeau de feutre et un gilet de pêcheur et intégrera le mouvement Fluxus, adepte du non-art et de la provocation initiés par le dadaïsme. Il se dressera en outre contre le monde moderne qui, selon Dagognet « repose sur les égoïsmes et la violence pour s'attacher à un univers de sacralité panthéistique et de pure vitalité »**



2.5 Daniel Spoerri et le tableau-piège ou encore « *le clin d'œil à une liturgie ancienne* »

→ **Ni panthéisme ni théisme** pourtant avec **Daniel Spoerri** qui, avec sa dernière œuvre spécifique intitulée, en 1983, *L'enterrement du dernier tableau-piège*, **pourrait** nous donner à penser qu'il s'agit d'un **clin d'œil à la Cène**, alors qu'il ne s'agit vraisemblablement que d'une performance motivée par son appartenance au nouveau réalisme. Précisons que cet événement **s'inscrit, comme pour Beuys** en son temps, **dans le mouvement** d'art contemporain né aux USA des années 60 et baptisé *Fluxus*.

→ L'artiste appartenant, **comme Arman ou Klein** notamment, au **nouveau réalisme**, s'attache à ne plus représenter mais à **ne proposer que des fragments du réel** en guise d'œuvres, en rapport notamment avec ***l'eat art***, dont s'inspireront ces émules tardifs : **HYBERT, CALLE, BLAZY...**

→ **Daniel Spoerri** ira en outre **plus loin qu'Alberto Burri**, qui réunissait différents **déchets** de la société industrielle, ou que **Bernard Réquichot**, qui **collectionnait** racines, **débris** et feuilles divers, lorsqu'il concevra ses fameux « **tableaux-pièges** ».

« **Fabrice Hybert** concevra ainsi un **bonhomme archimboldesque**
à partir de végétaux sains et désirables (1981) »



« et **Michel Blazy, avec ses Succulentes (2003)**, exposera des sucreries qu'il ne faut toucher que des yeux »



→ Avec ses « **tableaux-pièges** », on assiste à un véritable **exhaussement du débris**, dans la mesure où ceux-ci constituent le motif du tableau. Mais pourquoi donc **« tableau-piège »** ?

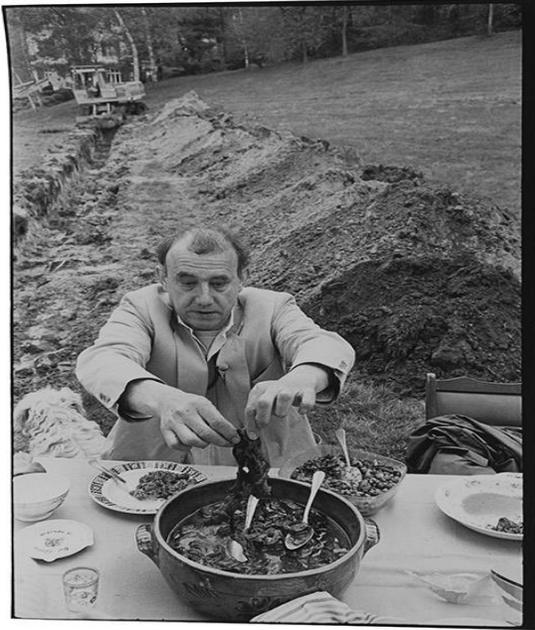
→ **Parce que ces frag-ments**, fixés sur un support accroché au mur, **se montrent à la verticale**, à la manière d'un tableau et non pas horizontalement, par exemple sur une table. Le **spectateur est ainsi piégé** dans ses habitudes et assiste à un véritable renversement, à une déstabilisation et à une sorte de sublimation du quotidien.

→ **Parmi les nuances apportées**, Spoerri conçoit un **« tableau-piège au cube »** lorsque sont fixés le petit déjeuner dessus et la chaise de dessous, comme dans son ***Petit déjeuner de Kichka (1960)***. Ou ils peuvent **encore prendre le nom de « tableau-piège simultané »** lorsque ce qui a servi à son élaboration, soit **le pot de colle ou les clous**, est également **chevillé au tableau**, avec, par exemple, les restes d'un repas.

→ L'artiste **veille cependant à présenter la table du pauvre** plutôt que celle d'un prince et, même, à préférer les débris alimentaires à un véritable menu



« Or cette mise en scène atteint son point culminant lorsque Spoerri fait, en 1983, un clin d'œil parodique à Monet, en concevant son *Déjeuner sous l'herbe*, encore appelé *L'Enterrement du tableau piège*, objet d'une excavation 27 ans après et qui n'est pas sans évoquer les compositions classiques de *Vanités*, ou de la *Cène*, en interrogeant notre rapport hédoniste à l'alimentation et à l'éventuel gaspillage dont nous sommes capables »



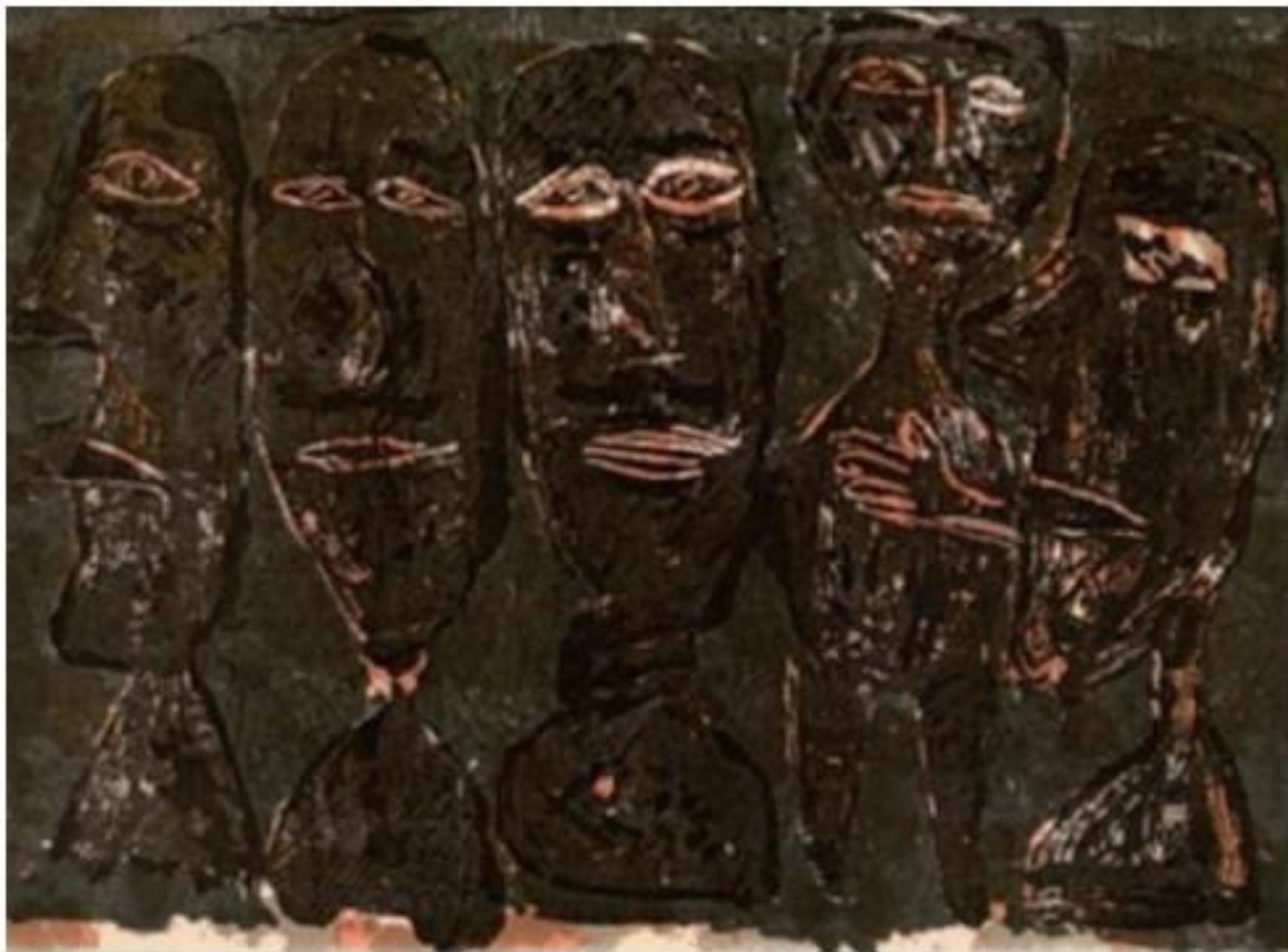
III – DES MATERIAUX TELLURIQUES

3.1 Dubuffet, Soulages, Smithson

→ Si, dès le **début du XIX^e** , des artistes romantiques comme le **chimiste Jean-Félix Wattin recommandent, parmi des matériaux** qui pourraient passer pour des « **rebuts** », le **bitume** pour vernir la toile, **au XX^e** , ce ne sont pas moins de **quatre plasticiens notoires** qui jettent leur dévolu sur ce matériau spécifique, soit **Jean Dubuffet, Pierre Soulages, Robert Smithson et Michel Paysant**. Or cette **passion pour le noir, Soulages** saura nous la rapporter :

→ Dans cette couleur-non couleur, et selon ses dires : « ***Noir est une abstraction. Il n'y a pas de noir : il y a des matières noires mais diversement, car il y a des qualités d'éclat, mat ou luisant, de poli, de rugueux, fin etc*** »

→ Comme nous l'avons déjà évoqué, il se fera donc **l'apologiste du noir, mais aussi du déchet**, du poisseux et du délaissé au sens le plus large et c'est précisément cet attrait qui le motivera à valoriser l'asphalte, **comme le fera ensuite Michel Paysant**.



JEAN DUBUFFET
Mirobolus Macadam et Cie



Pierre



Soulages



La lumière vient du tableau vers moi,
je suis dans le tableau

ROBERT SMITHSON

ASPHALT RUNDOWN



FATTICO ROVERE VIA CESARE BECCARIA 27 OTTOBRE 1969



→ Ajoutons encore avec le philosophe Robert Damien que « *la plasticité contemporaine oblige à saluer une révolution euphorique : l'objet de l'art est d'être un art de l'objet* » et que, plutôt que d'y voir une apocalypse, il est préférable d'en glorifier l'apothéose.

→ Or si l'on en croit **Dagognet**, cette apothéose est aussi ce vers quoi l'art de **Michel Paysant** a abouti.

3.2 Le choix tellurique de Michel Paysant

→ Michel Paysant est né en Lorraine, pays des mines de charbon et de fer, pays des énergies fossiles, auxquelles appartient également l'asphalte. Sans trop nous avancer sur sa biographie, nous ne saurions omettre de faire le lien entre son berceau d'origine et son intérêt inconditionnel pour ce matériau particulier.

→ Dans l'approche herméneutique de Dagognet intitulée *Michel Paysant, Logique et Poétique*, l'auteur ose même cette divagation : *Si le paysan cultive la terre, Michel Paysant a reçu un T au radical qui le désigne (paysan) – un T qui prend la forme d'un marteau (une tige et son court maillet, T) ou alors d'un pic – ce qui l'invite non plus à labourer la glaise, mais à la creuser, afin d'accéder à son trésor même, enfermé dans ses entrailles* » (p. 39).

→ De même l'historienne Catherine Francblin déclare-t-elle que toutes ses sculptures nous obligent à regarder le sol. Ainsi ses *Champs de pierre*, en 1980, sont-ils faits de graphite noir et de blocs de craie éclatés à même le sol, qui, selon les dires de l'artiste, leur sert de scène, de socle ou de partition.

→ Mais c'est sans doute aux USA, avec **Robert Smithson**, que Michel Paysant trouvera sa plus grande inspiration.

→ Le plasticien *land artist* est en effet passionné par l'*earthwork* au point d'orienter sa création sur la réhabilitation d'espaces inhabités, et d'être fasciné par les composantes mêmes de la terre tel l'asphalte.

→ Or c'est dans cette dernière piste tellurique tracée par Robert Smithson, plus que dans celle de la défense de la terre-mère, que Michel Paysant va s'engager

→ Avec Pierre Soulages, tout comme avec Michel Paysant, c'est le bitume qui deviendra matière à peindre ou à réalisation plastique.

→ Mais Soulages pratiquera l'union du verre et du goudron, en disposant le goudron sur le verre, alors qu'ultérieurement Michel Paysant nous introduira au renversement, au verre au-dessus du goudron, comme dans *Il est des lieux qui sont comme les balcons du monde (1988)* ou *Longuissima Via (1992)*



ONLINE ASSIGNMENT:

<http://smarthistory.khanacademy.org/earth-artsmithsons-spiral-jetty.html>

TITLE or DESIGNATION:

Spiral Jetty at the Great Salt Lake in Utah

ARTIST: Robert Smithson

CULTURE or ART

HISTORICAL PERIOD:
Earth Art

DATE: 1970 CE

MEDIUM: earthwork: mud, precipitated salt crystals, rocks, and water coil

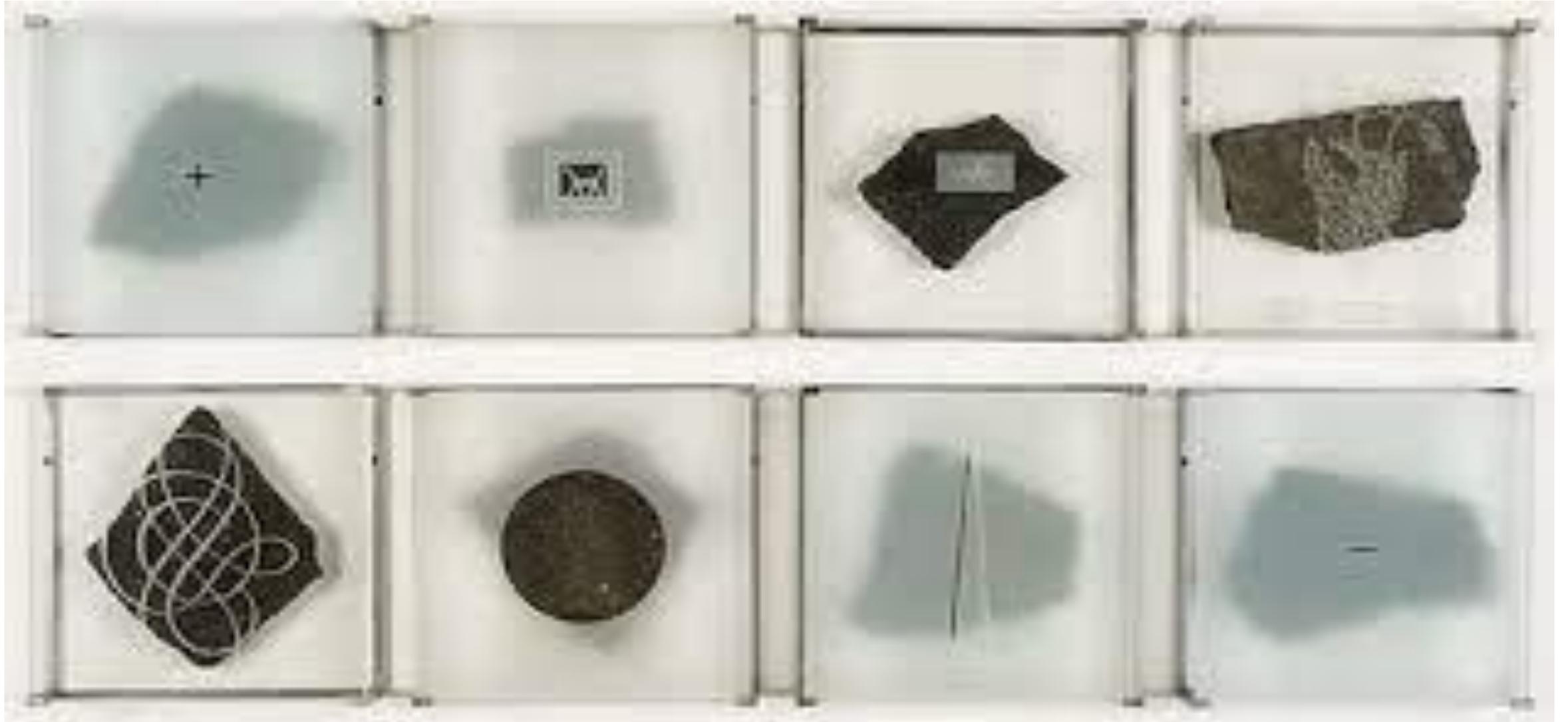
« Le land artist **Robert Smithson** est également fasciné par les composantes mêmes de la terre tel l'**asphalte**, ainsi que par le verre, comme ici avec ***Corner Mirror with Coral*** en 1969 »



**Michel Paysant, *Il est des lieux qui sont comme les balcons du monde*, 1988,
verre bleu, fragments d'asphalte, 4,50m x 3,30 m x 0,70 m**



**Michel Paysant, Extrait *Longuissima Via*,
verre sablé/gravé, fragment d'asphalte, Galerie Montenay, Paris, 1992**



→ Revenir à la terre en effet, voire à sa terre natale, sera l'objet de l'œuvre de **Michel Paysant** amplement rapportée dans notre ouvrage intitulé ***François Dagognet ou l'apologie de l'art contemporain.***

→ L'artiste se fera en effet l'adepte de l'art tellurique (étym. lat. *tellus* = *qui concerne la terre*), qui avait déjà animé un certain nombre de ses prédécesseurs.

→ Et s'il porte son choix sur l'asphalte bitumineux, c'est que celui-ci appelle à la création plastique de par la complexité de sa nature même, tant au plan étymologique que taxinomique, géologique, géographique, mythologique ou religieux.

→ C'est notamment ce qui explique que les installations de type minimaliste choisies alors par le jeune artiste Michel Paysant se soient déroulées en Lorraine, à la **Synagogue de Delme** – tout nouvellement promue centre d'art contemporain – autour de la « Pierre de Jérusalem », durant l'exposition intitulée **Petra Nigra qui a eu lieu des 6 février au 12 mars 1993.**



En vous remerciant de votre bienveillante attention