HAL
open science

Vanités contemporaines, tentatives de matérialiser le temps qui passe

Siraprapha Japakhang

To cite this version:

Siraprapha Japakhang. Vanités contemporaines, tentatives de matérialiser le temps qui passe. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2017. Français. NNT : 2017PA01H329 . tel-03547323

HAL Id: tel-03547323

https://theses.hal.science/tel-03547323

Submitted on 28 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1- Panthéon - Sorbonne

UFR des Arts plastiques et Sciences de l'art

Siraprapha Japakhang

Vanités contemporaines, tentatives de matérialiser le temps qui passe

Thèse de doctorat

Arts Plastiques et Sciences de l'Art, option Arts plastiques

Sous la direction de Madame Gisèle Grammare

Présentée et soutenue publiquement le 19 décembre 2017

Devant le jury composé de :

Monsieur Berthet Dominique, Professeur à l'Université des Antilles

Madame O'Rourke Karen, Professeure à l'Université Jean Monnet- Saint- Etienne

Madame Sorbe Hélène, Professeure à l'Université de Bordeaux

Madame Vincent-Feria Françoise, Professeure à l'Université de Strasbourg

Vanités contemporaines, tentatives de matérialiser le temps qui passe

Cette recherche s'est-elle enrichie au contact de nombreuses personnes. J'aimerais tout d'abord présenter mes remerciements les plus sincères à Madame Gisèle Grammare, directrice de ma thèse pour avoir accepté de diriger celle-ci, et pour son attention et sa compréhension vis-à-vis de mon travail. Qu'elle trouve ici l'expression de ma sincère gratitude.

J'exprime toute ma reconnaissance à Madame Françoise Vincent-Feria et Monsieur Dominique Berthet pour l'honneur qu'ils me font en étant rapporteurs dans ce jury de thèse.

Mes sincères remerciements s'adressent également à Madame Karen O'Rourke, et Madame Hélène Sorbe pour l'intérêt qu'elles ont porté à cette étude en acceptant d'être membre du jury.

Je tiens à remercier vivement Mathilde Beuvin, Suzanne Laurent et Françoise Patry qui ont lu et corrigé ce travail. J'adresse aussi mes remerciements à Monsieur Yvon Soulabail, Sébastien Tayac, Julie Dudragne, Audrey Maudry-Gauvin pour les ressources inépuisables. Mes remerciements vont aussi à ma famille, mes amis et mes collègues pour l'encouragement.

Mes remerciements spécialement à mes parents à qui je dédie ce travail.

Sommaire

Introduction **8**

PREMIÈRE PARTIE : VANITÉ EXPÉRIMENTALE 12

Chapitre 1 Le caractère transversal de la vanité **12**

La démarche expérimentale 19

Le champignon « symbole de vanité » 27

La symbolique du champignon et sa traduction dans le champ artistique 32

Rencontre avec le monde sensible 35

La répétition comme acte de création 37

La série comme action évolutive 41

Accumuler : formes et espace 45

L'imprévisible dans le processus de création 51

Construction : la recherche rhizomatique 59

Chapitre 2 Interprétation du réel **61**

Transférer le réel en imaginaire 61

Métamorphoser la réalité 70

Transférer le réel par des formes circulaires 76

Homo Bulla 81

Observations sur la vanité et le concept bouddhiste 86

Chapitre 3 Rendre visible le temps **90**

Matérialiser le temps 90

Donner forme à l'informe : le simulacre en pâte à sel 97

Influence cyclique 102

Champignons prisonniers de la résine : tenter d'arrêter le temps 104

Les traces du temps à travers sa fugacité 105

Moulages de poivrons et champignons 113

Fixer le temps tel un « tableau piège » 116

L'entre deux : interprétation sur le passage du temps 121

Chapitre 4 Rendre visible la forme dans l'espace 123

Vanité et notion de vide 123

L'œuvre transférée dans l'espace : le chemin vers l'infini 127

DEUXIÈME PARTIE : L'INTERPRÉTATION SYMBOLIQUE DES OBJETS REPRÉSENTÉS DANS LES VANITÉS 141

Chapitre 1 La nature morte et sa représentation 141

Nature morte comme système de fiction 148

Nature morte comme moyen de dénoncer la société d'abondance 151

Chapitre 2 La transformation de l'objet ordinaire 157

Matérialiser le quotidien 157

Créer une rencontre entre le « moi » et la « matière », le « faire » et le « non-faire » 163

Rendre l'ordinaire extraordinaire 164

La transformation de l'objet quotidien en objet esthétique 169

L'objet comestible se transforme 171

L'objet du quotidien : résurrection, comment faire vivre l'objet en fin de vie ? 186

Chapitre 3 Le corps révélateur du temps qui passe **196**

Le corps en tant qu'être fragile 196

Analogie du corps et du végétal (le champignon en particulier) 200

Traduction plastique du processus de vieillissement 201

Le processus de digestion 206

L'œuvre devenue consommable : simulacres de champignons comestibles 209

TROISIÈME PARTIE : EXPÉRIMENTER LES PERCEPTIONS ET L'ÉTAT DE L'OŒUVRE EN « DEVENIR » **219**

Chapitre1 Interprétation sur la perception et la réception **219**

Le visuel 220

Créer une illusion d'optique 220

Créer une illusion d'optique par les simulacres de champignons 222

Créer une illusion d'optique par la distance du regard 224

Cheminement vers le blanc 228

Le gustatif 231

Le tactile 235

Chapitre 2 Le lien entre l'artiste et le spectateur **238**

Le rôle d'émetteur et de récepteur dans la pratique artistique 238

Le spectateur face au travail plastique : interaction dans la scène réelle 243

« *Memento mori* » comme expérience esthétique 245

Rendre esthétique la laideur 252

Chapitre 3 L'œuvre transférée dans le temps **255**

Subir le temps : l'œuvre et son devenir 255

De la fragilité de l'œuvre à la reproductibilité 262

Conclusion **267**

Index des notions **272**

Index des noms propres **277**

Table des œuvres personnelles **285**

Table des illustrations **288**

Bibliographie **292**

Annexes **297**

Annexe 1 : Table des matières **297**

Annexe 2 : Expositions personnelles **301**

Introduction

Bien souvent, les sujets sur le temps et la mort poussent à s'interroger sur les significations de la vanité. Au sens général, elle décrit le caractère de ce qui est vain, de ce dont la réalité ou la valeur est illusoire. Dans le domaine des beaux-arts, il s'agit d'une « représentation picturale évoquant la précarité de la vie et l'inanité des occupations humaines ». Dans l'ouvrage *Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle Méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption,* Louis Marin définit la vanité comme *: « la métamorphose, l'instabilité des formes du monde, des articulations de l'être, la perte d'identité et d'unité, qui le livre au changement incessant ; elle dit le monde en état de chancellement, la réalité en état d'inconstance et de fuite, et du même coup, liée à ce statut, la relativité de toute connaissance et de toute morale[1] ».* La vie est éphémère, les choses qui composent notre monde ne durent pas. La vanité identifie l'instabilité de ce monde et des choses.

Dans un texte de l'Ecclésiaste[2], la notion de Vanité est formulée de la manière suivante : « *Vanitas Vanitatum et omnia Vanitas*[3] » ou, autrement dit, « *Vanité des vanités, tout est vanité* ». Cette expression rappelle que tous les biens terrestres sont fugaces. Les vanités se sont répandues à l'époque baroque particulièrement dans la « peinture de genre [4]». Ainsi les objets du quotidien (comestibles, évolutifs, sans-valeur et périssables) sont devenus des objets symboliques en référence aux peintres du XVIIe siècle comme Lubin Baugin (1612-1663) ou Philippe de Champaigne (1602-1674) qui utilisent les natures mortes comme exemple de vanités : les montres, les sabliers, le crâne, les fleurs, etc. Tous renvoient au temps qui passe et à la mort. Cette recherche tend à s'inscrire dans la continuité de la vanité dans l'histoire de l'art. Ces expériences esthétiques ont été créées en observant les vanités présentées dans le quotidien. Les

---

[1] Louis Marin, Extrait des « *Traverses de la Vanité* », in *Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle, Méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption,* sous la direction d'Alain Tapié, éd. Paris-Musées/ Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990, p.25.

[2] L'Ecclésiaste est un livre de la Bible dont le but est de donner matière à méditation sur la vie.

[3] Cite par Alain Tapié, Extrait de « *Décomposition d'une méditation sur la Vanité* », in *Les Vanités dans la peinture au XVIIIe siècle, Méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption,* sous la direction d'Alain Tapié, éd. Paris-Musées/ Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990, p.18.

[4] Dans *Éloge du quotidien*, Adam Biro, Paris,1998, p.11, Tzvetan Todorov cite Kugler pour donner la signification la « peinture de genre » que : « La peinture de genre, au sens courant, est la représentation de la vie quotidienne ». Dans le même ouvrage, Todorov cite aussi Hegel qui appelle ce genre de peinture : la « fusion totale de la peinture avec le profane et le quotidien ».

substances et matières (nourriture décomposée, objets cassés ou périssables) se métamorphosent sur la durée. Ce sont des objets symboliques faissant référence aux peintres du XVIIe siècle. La différence se trouve dans le fait que ces objets sortent du cadre et du temps fictif et apparaissent dans cette étude en tant qu'objets réels sur lesquels le temps peut intervenir. Ces figures et ces objets évoquent les notions de précarité, de fugacité, de dépérissement, d'obscurité. Ils font référence au caractère inéluctable des choses, à la fragilité de la condition humaine. Cela amène à réfléchir à la fuite du temps. À travers ces différentes observations, des questionnements surgissent : comment expérimenter la vanité dans une pratique plasticienne contemporaine et personnelle ? Est-il envisageable de donner une visibilité à la trace du temps au travers des caractéristiques des médiums ? Selon quelles propriétés, les objets périssables définis en tant que matière première dans cette activité plastique, pourraient-ils exprimer les notions de vanité ?

L'expérience (du latin *experientia*) se positionne comme la forme élémentaire de la recherche plastique. Elle est une connaissance acquise, une pratique ou une tentative qui rend possible la compréhension du monde. Elle possède ainsi un potentiel esthétique. John Dewey dans *L'Art comme expérience* l'appelle « *learning by doing »,* programme pédagogique d'apprentissage par la pratique. Il s'agit d'une perspective susceptible d'être révisée, corrigée et améliorée avec le temps, selon les lieux, les besoins. La pratique artistique se développe grâce à l'écoulement du temps.

Cette exploration est basée sur la méthode expérimentale ayant pour but d'apprendre, de comprendre et d'accepter la réalité, l'instabilité des choses et la loi du temps. Les diverses techniques utilisées (peinture, moulage, simulacre, sculpture, installation) sont considérées comme une construction rhizomatique et ont pour objectif commun de rendre visible et perceptible la vanité. L'expérimentation se compare à celle de l'artiste français Michel Blazy (1966-). Sa démarche est de « *laisser faire l'œuvre* » pour constater l'évolution et la transformation des objets périssables, donc il est nécessaire de connaître les données de chaque matière afin de réaliser le travail. L'expérimentation consiste à regarder, évoluer, laisser pousser ou moisir. Cette méthodologie apparaît comme une étape, un test, permettant d'accéder à une autre phase. Une communication va ainsi s'établir avec le spectateur lui permettant de vivre une expérience en sensibilisant sa conscience au réel. Utiliser le corps vivant révèle le temps qui passe et qui fuit, tout en laissant visibles les marques de son passage. C'est aussi une manière de dénoncer la société d'abondance à travers les objets quotidiens.

A partir de ces observations se dégagent des hypothèses de travail autour de l'utilisation de l'objet périssable, sa forme évoluant sans cesse, témoin du temps qui s'écoule. Les objets du quotidien dépassent l'usage premier et deviennent matières afin de représenter la fuite du temps. Les médiums artistiques sélectionnés viendront porter le message de la vanité. L'utilisation de la forme géométrique telle que la forme circulaire, la boule, transmet-elle aussi ce message. Si le crâne, les ossements et les squelettes rappellent la mortalité tout au long de l'histoire de l'art, dans cette recherche, le champignon, qui renvoie à l'image de l'homme, apparaît comme la métaphore de la vie et de la mort. Le champignon est difficile à définir. Un même *spécimen* peut adopter une grande variété de formes, de couleurs et de tailles. Mets délicats, ils peuvent aussi être hallucinogènes, toxiques ou mortels. Le simulacre de champignon remplace la forme organique instable, toujours évolutive. En utilisant le champignon comme symbole, le simulacre défie le temps en modifiant l'utilisation de l'objet.

Trois axes majeurs apparaissent. Une première partie révèle le caractère transversal de la vanité ainsi que la méthode utilisée. Par le biais de l'expérimentation, cette thèse tente de présenter le message de la vanité puis de l'étudier. La symbolique des expériences effectuées autour du champignon illustre la démarche de la plasticienne. D'abord, celle-ci essaie de cerner quel rôle joue le réel et comment se transforme-t-il en imaginaire. Ensuite, elle aborde l'idée de rendre visible le temps, en le traçant, puis en le remplaçant par la forme du simulacre, en le considérant lui-même comme matière. La métamorphose est étudiée comme lien entre temps et vanité. Cette recherche tente de fixer et de suspendre le temps en piégeant les simulacres verticalement sur la toile comme le « *tableau-piège* » de Daniel Spoerri (1930-) sur lequels des objets sont fixés (piégés). La question d'« entre-deux » qui concerne le passage du temps se pose. Pour conclure, en considérant l'espace réel en tant que vide, la thèse cherche à rendre visible la forme dans l'espace pour tendre vers l'infini, le non-être et le néant, déterminer si le vide est défini comme une « absence », un « rien » ou un « manque » de matière.

Dans la deuxième partie, il s'agit d'interpréter des objets symboliques. Tout d'abord, la nature morte apparaissant comme support majeur dans cette recherche, sa transversalité de la période classique à nos jours sera étudiée et sa représentation et son rapport avec la peinture du XVIIe siècle seront interprétés. Comment présenter la vanité à travers la nature morte (les objets du quotidien) ? Si dans l'art baroque, les artistes utilisent les objets pour représenter la vanité, alors le but de cette recherche est

de parvenir au même discours à travers les médiums utilisés : objets périssables, objets évolutifs et changeants. Ensuite, l'étude porte sur le caractère de chaque symbole : l'objet comestible, l'objet du quotidien puis sur le cheminement menant de l'ordinaire de la vie quotidienne à l'extraordinaire comme le « ready-made » ou le Pop art. Pour terminer, le corps devient le matériau idéal à comparer à la nature morte en tant que « chair » et en tant qu'« être ». Le corps porte-t-il les stigmates du temps qui passe ? Le corps : la peau et le système digestif permettront d'aborder cette idée.

Dans la troisième partie, la perception et le caractère éphémère de ce travail plastique sont analysés. Comment présenter la vanité à travers nos perceptions ? La notion de perception est étudiée en premier. Ensuite, l'étude porte sur les perceptions visuelles, gustatives et tactiles qui apparaissent dans cette recherche, et tente de percevoir si les trois perceptions appellent les mêmes réactions du spectateur. L'interprétation de la perception et la réception des travaux plastiques par le spectateur, avec notamment le cas du « *Memento mori* », est privilégiée. La représentation de la notion de laideur dans cette pratique artistique qui semble opposée à la beauté dans l'art sera abordée. Pour finir, la question de l'évolution de l'œuvre dans le temps sera posée, par le biais du caractère éphémère du travail plastique. La reproductibilité du travail plastique pour l'art éphémère est enfin expliquée.

PREMIÈRE PARTIE :
VANITÉ EXPÉRIMENTALE

Chapitre 1 :

Le caractère transversal de la vanité

La thématique de la vanité occupe une place privilégiée dans l'histoire de l'art. Ce terme est visible dans la peinture du XVIIe siècle à travers la notion de chrétien. Le catholicisme moralise la vie et fait peur aux gens pour encourager la religion. Elle met en garde le spectateur contre un trop grand attachement aux biens du monde. Cette recherche tend à s'inscrire dans sa continuité en observant les différentes possibilités visant à traduire la vanité dans notre société contemporaine. La vanité (adjectif latin *vanus*) « *exprimant l'idée de manque, de vide, de déperdition, de vent, réunit deux acceptions contradictoires en apparence-vide ou gonflé d'amour-propre- mais articulées en réalité : est vain ce qui est illusoire, c'est-à-dire à la fois ce qui est vide et ce qui est enflé de vide, ce qui est sans être et ce qui souffre d'un excès de faux-être. La vanité, d'abord synonyme de frivolité ou de faiblesse, s'est rapidement connotée d'une valeur existentielle et spirituelle*[5]. » Comment le message de vanité peut-il être véhiculé dans cette pratique artistique ?

Cette recherche souligne le caractère transversal de la nature morte dans la peinture depuis le XVIIe siècle jusqu'à l'art de la période contemporaine. Le mot transversal signifie « *qui passe en travers*[6] ». Ce sujet se développe à travers le temps et les siècles. Chaque période, chaque artiste ne l'interprète pas de la même manière. Ce qui suit explique la vanité grâce aux notions d'illusion, de vain et de vide. Elle est représentée par l'utilisation d'objets symboliques (le champignon notamment, l'objet comestible et l'objet du quotidien) en référence aux peintres du XVIIe siècle. Alain Tapié, dans *Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle, Méditation sur la richesse, le*

[5] *Dictionnaire historique de la langue française*, A. Rey dir., Le Robert, Paris, 1998, t. III, p.3988, s/v vain, rubr. Vanité.
[6] *Dictionnaire Le nouveau Littré*, Garnier, 2004, p.1430.

dénuement et la rédemption[7], cite Ingvar Bergström[8] qui divise la vanité en trois groupes : le premier représente la futilité des biens terrestres à travers les attributs du savoir (livres, instruments scientifiques, objets d'art, vins, mets), la représentation du pouvoir et de l'argent (pièces d'or, armes, bijoux, couronnes et sceptres) ainsi que du plaisir (pipes, vin, instrument de musique et jeu). Le deuxième symbolise l'écoulement du temps, le caractère fragile et transitoire de l'existence, ainsi que la jouissance éphémère des nourritures terrestres – ossements, squelettes, crânes, mesure du temps, montres et sabliers, horloges, bougies, clepsydres, miroirs mais aussi bulles de savon, fleurs, insectes et coquillages. Le dernier symbolise la résurrection et la vie éternelle, par l'épis de blé, couronnes de lauriers. Les matériaux utilisés ici font partie du deuxième et troisième groupe. Les symboles de ces objets sont amplifiés et deviennent des éléments référents. Ainsi les champignons représentent la métaphore de la vie et de la mort sur tous les types de supports en Arts Plastiques afin de rappeler le caractère transitoire de l'existence et des nourritures terrestres par des éléments périssables.

L'accumulation de sculptures de simulacres de champignons crée une illusion d'optique de par leur ressemblance avec les champignons réels. Le moulage et le simulacre remplacent la forme organique (champignon et poivron). Ces derniers mettent en exergue des notions contradictoires comme « être » et « apparence », « vrai » et « faux », « réel » et « imaginaire », etc. Dans l'art baroque, les fleurs et les papillons sont les symboles de la brièveté de l'existence. C'est par la représentation du champignon et de l'objet du quotidien que cette action l'établira. La vanité prend plutôt une position critique par rapport à notre style de vie ou aux conditions économiques du moment. Ce raisonnement corrobore cette recherche par le choix de matières qui résultent de l'observation du quotidien.

Le caractère transversal de la vanité occupe une place particulière entre le XVIe siècle et le XVIIe siècle du fait de ses significations morales, voire religieuses. Le crâne devient un symbole important du Christianisme. Selon André Chastel dans l'ouvrage *Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle Méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption* : « *Avec son ivoire jauni, ses cavités ses sutures et ce maxillaire qui tend toujours à se décrocher, le crâne a joui d'un beau prestige aux XVIe siècle et XVIIe siècles. Comme la mort est entrée dans le monde avec la faute d'Adam, on plaçait au*

[7]Alain Tapié, *Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle, Méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption,* éd. Paris-Musées/ Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990, p.212.
[8] Ingvar Bergström (1913-1996), histoire de l'art et professeur à Göteborg, Suède.

pied de la croix du Sauveur un crâne, celui du premier homme[9] *».* Il représente le passage de la mort, l'abandon de l'enveloppe charnelle. La pratique artistique sur le thème de la vanité se retrouve dans plusieurs pays européens notamment aux Pays-Bas et dans les Flandres. Son origine tient au contexte de l'Europe de la fin du XVIe siècle : guerre de Trente Ans, épidémies, crise économique consécutive à la découverte du Nouveau Monde, schisme religieux, troubles spirituels dus à la Réforme protestante. Ainsi, dans les pays réformés, s'effondre la commande d'œuvres d'art sacré, condamné par les calvinistes et les luthériens. Les thèmes moraux et religieux sont donc traités dans des œuvres : natures mortes, portraits, scènes de genre. Le discours sur la vanité diffère selon les régions. Dans le Nord de l'Europe, la vanité se constate à travers les symboles de la précarité, la futilité, la sénescence. La représentation de la figure est peu courante, visible seulement grâce à l'insertion de portraits synonymes d'orgueil et d'illusion de l'art. En Europe centrale, au contraire, la figure prend une place importante telle celle des saints qui affrontent le deuil, la solitude, la mort, représentés par le symbole du crâne. La recommandation évangélique est de ne pas rechercher la richesse matérielle, de ne pas se livrer aux plaisirs de la vie, mais de vivre selon les principes de la morale chrétienne. Elle est figurée par des objets symboliques qui font allusion au temps qui fuit. La transversalité de la vanité des Pays-Bas jusqu'en France, est visible grâce aux peintres d'origine flamande puis à Paris grâce à Philippe de Champaigne. Il est repris par Sébastien Stoskopff (1597-1657), Sébastien Bonnecroy (env.1618-1676), Simon Renard de Saint-André (1613-1677), etc. Les objets symboliques prennent une place prioritaire afin de transmettre le message de vanité.

Les vanités dénoncent la relativité de la connaissance et le caractère éphémère du genre humain soumis à la mort. Une des principales caractéristiques de ce qui est vain est une réalité dont la valeur est illusoire. Les artistes ne pouvaient pas rester insensibles à ce changement radical dans la manière d'appréhender le monde et d'en représenter l'apparence. Ils n'ont cessé de vouloir capter le temps, la mort et la fragilité de l'être. Les artistes baroques créent d'ailleurs l'illusion par les peintures en trompe-l'œil. A travers la peinture de genre du XVIIe siècle de Lubin Baugin, *La Nature Morte à l'Échiquier* ou *Les Cinq Sens*[10] met en scène un assemblage d'objets symboliques à double sens. Le cadrage sur la table en bois, volontairement resserré par le peintre, met

[9] Cite par André Chastel, Extrait des « *Glorieuses "vanités"* », in *Les Vanités dans la peinture au XVIIIe siècle, Méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption,* sous la direction d'Alain Tapié, éd. Paris-Musées/ Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990, p.13.
[10] Page 16.

l'accent sur la disposition des objets. Le livre de partitions et la mandore retournée dépassent de la table. Le verre de cristal ciselé remplit aux trois quarts de vin rouge et un morceau de pain, situés au deuxième plan, sont les symboles du sang et de la chair du Christ. Placées dans l'espace clair, une perle oblongue, une bourse de cuir verte aux cordons resserrés, sont caractéristiques de l'univers de l'argent, du luxe et de la sensualité. Le paquet de cartes à jouer signifiant, lui, la jouissance de la vie. A droite du tableau un valet de trèfle, une boîte d'échiquiers repliée sur laquelle repose un vase sphérique contenant trois œillets en fleur et un autre en bouton. Les œillets symbolisent au XVIIe siècle l'amour sacré. Derrière la table, un miroir métallique octogonal, noir et sans reflet est symbole de la mort. Il est un emblème de vanité. Un vase en verre porte le reflet d'une fenêtre à croisée. Cette nature morte n'a donc pas qu'une fonction décorative. Le peintre condamne tous ces objets entraînant les hommes sur le chemin de la futilité. La représentation des objets symboliques est dans l'espace illusoire et reste dans le temps fictif.

Lubin Baugin, *La Nature Morte à l'Échiquier ou Les Cinq Sens*, vers 1630.

Huile sur panneau, 55 x 73 cm., Musée du Louvre, Paris.

Si dans la vanité classique, les artistes utilisent tous les objets symboliques, est-t-il possible de faire parvenir le même discours à travers la vanité contemporaine ? Comment s'approprier la vanité dans une pratique plasticienne de nos jours ? L'art contemporain[11] s'est attaché à cristalliser la vanité d'une civilisation, tout en conservant le lien avec la période classique comme dans les œuvres de Jana Sterbak (1955-), Michel Blazy ou Koen Theys (1963-). Le point commun entre elles est cette éternelle recherche sur le sujet du temps, de la mort et de la fragilité de l'être. L'utilisation des objets symboliques est toujours visible mais la représentation de la vanité dans l'art contemporain ne se traduit pas seulement dans la peinture et la sculpture mais par une grande diversité d'expressions, de formes et d'intentions dans tous les types d'œuvres, telles que, l'installation, la photo ou la vidéo. De nos jours en effet, la vanité dans l'art plastique ne se limite plus à la symbolique du crâne, mais elle se tourne ainsi vers tout ce qui est éphémère : fuite du temps, pourriture, évanescence sur lesquels un grand nombre d'artistes contemporains travaillent. L'objet ordinaire quitte l'univers de la représentation - la picturalité, la toile, le chevalet et son illusionnisme pour celui du réel.

Par l''utilisation de l'objet réel, le temps intervient sur la matière créant une évolution. L'exemple de Jana Sterbak confirme cela. Elle a réalisé un travail polysensoriel intitulé *Robe de chair pour albinos anorexique*[12] en 1987. Il s'agit d'une robe réalisée avec des bandes de flanchets de bœuf qui se craquellent sous l'effet du temps tout comme la peau humaine subissant le vieillissement. Elle se transforme peu à peu en une coquille brillante et ridée telle une momie. Si le regard est posé sur notre société, la mort semble être rejetée au profit d'une jeunesse éternelle. La robe est considérée comme une deuxième peau, les envers et revers deviennent alors les allégories du temps présent et futur. Ce type de vanité fait intervenir l'écoulement du temps dans un traitement réel de matière tout comme au XVIIe siècle, avec cette restriction que si la peinture de la vanité au XVIIe siècle montre le passage du temps, celui-ci est représenté par des objets symboliques. Elle ne relève donc pas de la même pratique rhétorique dans la mesure où, d'un registre éminemment symbolique, elle est passée pour certains à un registre simplement connotatif. Cela permet au spectateur d'élaborer un commentaire avec soin.

[11] Dans *Histoire de l'art du Moyen Âge à nos jours*, Larousse, Paris, 2003, p.794. Jean-Louis Pradel classe l'art contemporain à partir de la seconde moitié du XXe siècle.
[12] Page18.

Jana Sterbak, *Robe de chair pour albinos anorexique,* 1987.
Viande de bœuf crue sur mannequin, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

La démarche expérimentale

Dans cette thèse, les recherches et les développements se fondent sur l'expérimentation des vanités. Cela revient à « faire l'essai de » quelque chose, dans une démarche intentionnelle, dans le but d'enrichir la connaissance. Dans le livre de John Dewey : « *L'expérimentation joue un rôle central dans la création et l'innovation artistique*[13] », Dewey pense que le point commun entre l'art et la science est le produit de l'expérience intelligente qui constitue un test de réussite. Pour produire cette expérience, il suffit d'avoir la connaissance de telle ou telle chose et pour aboutir à cette compréhension, l'expérimentation est utilisée. Cette dernière est comme plonger dans l'inconnu, sans connaître les aboutissants ni le résultat.

L'expérimentation est la pratique de ces opérations destinées à étudier, essayer, tester et vérifier. Elle ouvre de nouveaux champs de pensée, libère de nouveaux aspects, de nouvelles qualités d'objets du quotidien. Ainsi l'intervention s'est faite sur les objets périssables et usés, les transformant en matière afin de réaliser ces travaux plastiques. La pratique expérimentale a tout d'abord pour but d'observer et d'étudier le caractère de l'objet réel et, par la suite, de trouver le moyen d'aller au-delà de son usage en le transfigurant pour en découvrir le sens esthétique. Cette étude est une perspective susceptible d'être révisée, corrigée et améliorée avec le temps, selon les lieux, les besoins et les nécessités. Par le biais de l'expérimentation, comment présenter le message de vanité ? Elle conduit à trouver le chemin, la direction de la quête. Premièrement, expérimenter, essayer de trouver le symbole de la vanité pour ensuite l'utiliser comme moyen pour représenter ces travaux. Plusieurs tentatives ont été faites : empêcher la putréfaction, suspendre le temps en figeant ses empreintes, créer un « être » pour remplacer la matière organique, etc. Cette série d'expérimentations se compose de quatre travaux : *Expérimentation1*[14], *Expérimentation2*[15], *Expérimentation3*[16] et *Expérimentation de simulacre de moisissure (comestible)*[17]. Les quatre démarches utilisent différentes techniques mais sont reliées par le même fil conducteur : la vanité.

---

[13] Richard Shusterman dans la présentation au livre de John Dewey, *L'art comme expérience*, Galimard, 2010, p.18.
[14] Page 21.
[15] Page 22.
[16] Page 23.
[17] Page 24.

Après avoir choisi le champignon comme symbole, les simulacres en pâte à sel prendront vie sur différents supports. Dans *Expérimentation1*[18], et *Expérimentation2*[19], réalisées en 2008, il y a eu une tentative de les suspendre à la surface de la toile comme le « *tableau piège*[20] ». C'est-à-dire représenter les objets de manière inhabituelle pour observer le résultat. Dans *Expérimentation 1*, les sculptures de champignons simulacres sont collées sur la surface d'une petite toile de 13 x 18 cm. en position verticale. De la même manière, dans *Expérimentation 2*, sur une toile de lin très fine (sans préparer la surface de toile avec la peinture ou le gesso), toile montée sur un petit châssis de 20 x 20 cm, émergent deux petits groupes de champignons de pâte à sel (ton sur ton). Ces derniers, mieux réalisés que ceux de l'*Expérimentation 1* parce qu'ils sont plus réalistes, tentent de révéler l'omniprésence du champignon sur tout support, quel qu'il soit. Il est volontairement amplifié dans un format identique à celui des champignons comestibles.

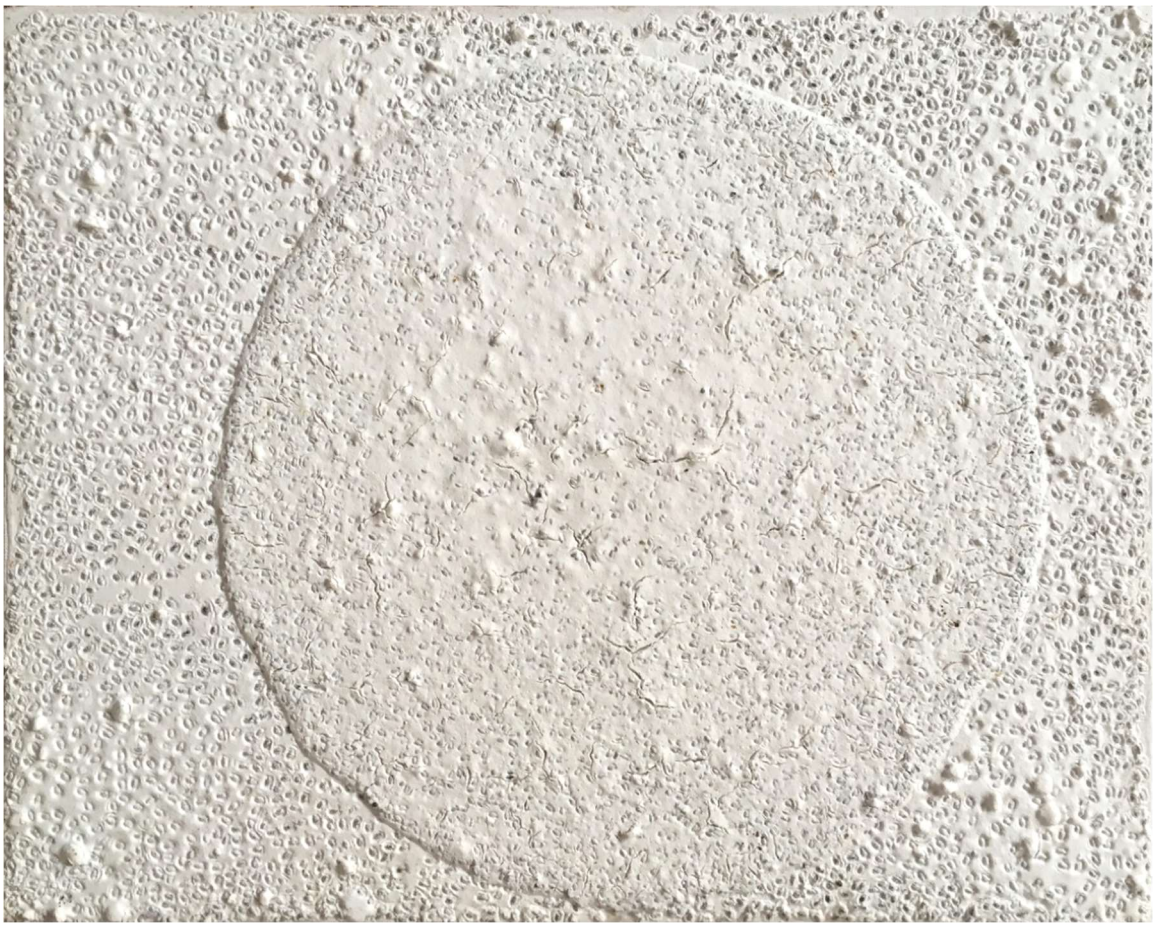
Les simulacres de champignons sont collés un par un pour former un groupe de forme circulaire. À première vue, le groupe de champignons est placé au milieu de la toile. Ensuite, un autre groupe apparaît en haut à gauche, afin d'équilibrer la toile. Ce travail est suspendu au mur, à hauteur d'yeux et oblige à un rapport frontal. Sur chaque travail réalisé il y a un problème à résoudre. Pour ces deux toiles, le fait de ne pas remplir toute la surface de travail amène à la question suivante : à quel endroit faut-il installer les simulacres ? Quand le travail se termine-t-il ? C'est à partir de ces questions que le développement des travaux se fera, que les découvertes auront lieu. Selon François Jeune (1953-) : « *La peinture est finie quand on ne veut plus y toucher*[21] ». Dans cette recherche, le travail plastique se termine quand l'espace est rempli par les objets symboliques et le vide rempli par l'être. A partir de ces deux travaux, *Les champignons des champignons*[22] est réalisé en 2008, avec les caractéristiques du « *tableau piège* ».

[18] Page 21.
[19] Page 22.
[20] Ce terme a été inventé par Daniel Spoerri pour appeler ses travaux. Il colle des objets quotidiens sur un support qu'il redresse à la verticale.
[21] Cette phrase a été annoncée lors de la séance « Actes de création », le jeudi 27 octobre 2016, 11 rue des Blancs- Manteaux 75004 Paris dans son exposition Peintures 2010-2016.
[22] Page 120.

Expérimentation 1, 2008.
Sculpture de pâte à sel sur toile, 13 x 18 cm.

Expérimentation 2, 2008.
Sculpture de pâte à sel sur toile, 20 x 20 cm.

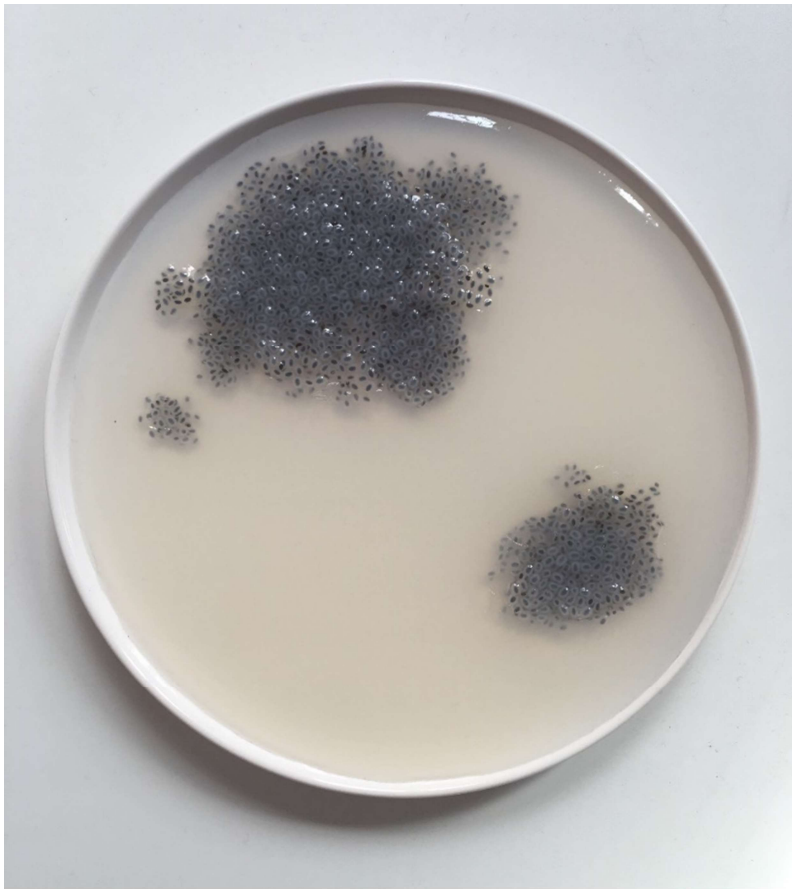
Dans chaque nouvelle démarche, le commencement s'est fait sur le support bi-dimension (toiles, carton), pour ensuite, évoluer vers la tri-dimension. Dans *Expérimentation 3* [23], réalisée en 2008, le sujet a été l'étude sur la graine de basilic. Il s'agit d'un mélange de ciment, d'eau et de colle versé sur la surface de la toile, séché naturellement. Une deuxième couche de forme circulaire est ensuite appliquée au milieu de la toile. Avec le temps, une tâche blanche apparaît sur le fond blanc et finalement, la deuxième couche « craque ». C'est la raison pour laquelle l'idée de passer deux couches sur la surface est abandonnée, le résultat n'a pas été concluant. Cette démarche est développée dans *Basilic astral (Simulacre de moisissure)*[24] (support bi-dimension) et l'*Orange « vivre ou mourir ? »*[25] (support tri-dimension).



Expérimentation 3, 2008.
Graines de basilic et ciment sur toile, 24 x 30 cm.

[23] Page 23.
[24] Page 27.
[25] Page 180.

Expérimentation de simulacre de moisissure (comestible)[26] est réalisée en 2014. Cette expérience est différente des précédentes. Elle est basée sur la perception gustative en travaillant sur la transparence. Une question se pose ; si dans la peinture de genre, la fragilité est visible à travers la transparence, comment la traduire dans la perception gustative ? Est-ce le même message ? La démarche choisie est de la véhiculer à travers la gelée. Elle est utilisée comme support ayant pour objectif d'observer l'effet que les graines de basilic ont sur elle. Son caractère transparent permet au spectateur de voir les simulacres de moisissures. Les graines de basilic se superposent et donnent l'impression de moisissures en train de se développer. Cette analyse traite l'idée dans *Gelée de graines de basilic*[27]*.*



Expérimentation de simulacre de moisissure (comestible), 2014.

Gelée de graines de basilic, taille Ø 21 cm.

[26] Page 24.
[27] Page 215.

La curiosité est le point de départ du processus amenant d'« un fait inconnu » à « l'objet d'une recherche », telle un guide. L'artiste italien, Giuseppe Penone (1947-) témoigne de cette idée dans *Respirer l'ombre* : « *La curiosité de découvrir chaque fois un arbre et donc une nouvelle " histoire " ainsi que l'incitation à cette opération, suggérée par l'aspect, fantastique pour moi, de chaque porte, table, fenêtre ou plancher, qui contiennent l'image des arbres, justifient et expliquent l'urgence de mon travail qui n'est pas une répétition mais à chaque fois une nouvelle aventure*[28] ». À la manière de Penone, chaque objet est attirant de premier abord par son aspect, son expérimentation permettra de connaître sa caractéristique. Expérimenter revient, de ce fait, à ajouter du neuf ou à réactiver ce qui existe déjà en le formulant autrement et permet de donner vie à quelque chose de tout à fait personnel à travers des moyens et des matériaux divers.

L'expérimentation dans ce travail peut être comparée à celle de l'artiste français Michel Blazy qui l'utilise comme processus de travail. L'expérimentation consiste à regarder, évoluer, laisser pousser ou moisir. Son objectif est d'étudier l'évolution, la transformation des objets périssables utilisés comme matières : plantes, moisissures, bactéries, etc. L'écoulement du temps et la décomposition des œuvres exposées sont au centre du protocole établi par le plasticien. Sa démarche est de « *laisser faire l'œuvre* » donc il est nécessaire de connaître les données de chaque matière afin de réaliser le travail. Après l'observation du processus de dégradation, il a réalisé *Mont Blanc*[29] en montrant progressivement le passage du temps, aboutissant à une absence de forme, un 'informe'. Il utilise la farine de riz cuite mélangée à de l'eau et posée sur le sol, jusqu'à l'apparition de moisissures. L'expérimentation a été utilisée de la même manière, pour observer l'évolution de la matière. Elle apparaît dans ces recherches comme une étape, un test, avant d'ouvrir la porte sur autre chose.

[28] Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris, Paris, 2004, p.49.
[29] Page 26.

Michel Blazy, *Mont Blanc*, 2000.
Farine de riz cuite, eau, dimensions variables. Courtesy Art : Concept, Paris.

Le champignon « symbole de vanité »

Difficile à définir, le champignon a une nature particulière. « *Les champignons ou "mycota", forment un ensemble si particulier du règne végétal qu'ils en ont parfois été séparés. Leur biologie reste imparfaitement connue, d'autant que nombre d'entre eux présentent des formes différentes au cours de leur cycle vital. Aussi leur classification est-elle encore soumise à des divergences d'opinions entre mycologues*[30]. » Le champignon constitue un groupe d'une extrême variété. Un même *spécimen* peut adopter une grande variété de formes, de couleurs et de tailles, sans pour autant être dégénéré ou mutant. Certains d'entre eux sont toxiques, d'autres excellents et la truffe fait partie des ingrédients les plus chers dans la cuisine.

Pourquoi le choisir comme message de vanité ? Intéressant au premier abord par son caractère éphémère, sa forme change au fil des jours. Il vit au détriment de l'élément (aliment ou autre) sur lequel il s'est installé. Chaque apparition du champignon constitue un symbole du temps qui passe. Quand la saison touche à sa fin, il disparaît simplement dans le sol et y demeure jusqu'à la saison suivante. Son origine est ambiguë ; il n'est ni une plante ni un animal. Son patrimoine génétique est différent de celui des autres plantes, et bien évidemment des animaux. Les scientifiques le classent dans un autre groupe vivant, celui des *bryophytes*[31]. Antonio Carluccio dans *Champignons* a comparé le champignon aux autres végétaux : *« La différence majeure est qu'il ne contient pas de chlorophylle, ce pigment vert qui permet aux plantes vertes d'extraire le gaz carbonique de l'air par photosynthèse. Au lieu de se « nourrir » de soleil, le champignon, lui, tire ses nutriments d'autres organismes vivants, plantes, animaux, ou de matières organiques en décomposition*[32] *»*. Le processus de décomposition, avec ses diverses textures, et sa renaissance au fil des cycles, dont les éléments naturels se transforment à des rythmes différents, représente la grandeur de la nature. Les champignons constituent un maillon essentiel dans le cycle biologique de la vie et de la mort. Ils sont de grands recycleurs, comme les organismes simples (procaryotes), tels que les bactéries et ils aident à décomposer les matières organiques.

---

[30] Encyclopédie Théma Larousse, *Science de la vie* (volume 5), Larousse, 1991, p.26.
[31] Dans le dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2008* sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, nouvelle édition millésime, 2008, p.310. Bryophytes signifie : « Embranchement du règne végétal regroupant les cryptogames non vasculaires (mousse, hépatiques…) ».
[32] Antonio Carluccio, *Champignons*, Gründ, Paris, 2004, p.11.

Sans eux, l'environnement serait entouré de matières végétales et animaux morts, il y aurait des montagnes de fumier qui ne se décomposeraient pas et il n'y aurait pas de forêts. Le fait qu'ils poussent à partir de matières en décomposition, est un symbole fort, capable d'exprimer l'éphémère de la vie. La difficulté à tracer des frontières pour définir le champignon est intéressante pour cette quête tant par son mode d'apparition que par ses caractéristiques formelles, ses propriétés en cas d'absorption.

Il faut avoir une certaine connaissance pour reconnaître les caractéristiques du champignon. Il en existe deux sortes : les comestibles et les vénéneux. Il faut éviter de prendre des risques pour les déguster. Chaque automne, au moment de la cueillette des champignons, plusieurs milliers d'intoxications et même quelques décès sont dus à une ingestion toxique et mortelle. Des symptômes tels que des vertiges, des troubles de l'équilibre, de la vue ou du système nerveux peuvent être fatals. L'Amanite phalloïde (*Amanita phalloides*) est un bon exemple car ce champignon toxique ressemble à de nombreuses espèces comestibles, augmentant le risque d'ingestion accidentelle. Elle est connue comme l'un des plus dangereux champignons vénéneux.

De plus, il faut se méfier de certaines moisissures. Ce sont des micro-organismes de la vie quotidienne : leurs spores sont omniprésentes dans l'air, l'atmosphère. Si certaines peuvent être bénéfiques pour l'homme, d'autres peuvent s'avérer toxiques. Beaucoup de moisissures et un certain nombre de champignons charnus des bois et des prés produisent des petites quantités de poison. Les espèces comme l'ange de la mort (*Amanita virosa*) sont mortelles. De nos jours, certaines personnes souffrent d'allergies respiratoires provoquées par l'inspiration des spores de moisissures. Elles se manifestent souvent sous la forme de tâches vertes, brunes ou noires. Les bâtiments humides (salpêtre), constituent un risque sérieux pour les personnes souffrant d'allergies. Cependant, pour chaque espèce nocive, il y en a des centaines, sinon des milliers, qui sont bénéfiques. Le goût de beaucoup d'aliments provient de l'action des champignons et moisissures **;** le Camembert, les fromages bleus, ainsi que les levures font partie du genre *Saccharomyces*. Lorsqu'elles dégradent certains sucres, les levures libèrent du gaz carbonique qui fait lever le pain. Ce processus, appelé la fermentation est utilisé en Asie, notamment avec les graines de soja servant à fabriquer la sauce, le miso et autres mets locaux. Pour produire du vin, de la bière ou du cidre, la levure est ajoutée à un liquide sucré.

En biologie, la capacité de certains champignons microscopiques à tuer des insectes et des plantes nuisibles offre une alternative écologique à l'emploi des pesticides. L'utilisation d'un organisme naturel pour attaquer un autre s'appelle la lutte biologique. Plusieurs champignons se sont avérés efficaces pour contrôler la chrysomèle de la pomme de terre, les aphidiens, les mouches blanches, les larves de maringouins. Ils sont aussi utilisés pour lutter contre les mauvaises plantes comme la vesce, la cuscute et le chardon. Certains peuvent même combattre d'autres champignons nuisibles. Ils ont une place importance et des rôles différents dans chaque culture.

Les champignons, dans leur acception courante, sont de formes variées[33], ils se reproduisent par voie sexuée ou asexuée. Le mode de reproduction asexuée s'opère par la production de spores en quantité, impliquant ainsi une grande capacité de prolifération. Cette recherche utilise ce caractère en accumulant les simulacres sur plusieurs surfaces comme la prolifération de champignons dans la nature. Ces simulacres sont multipliés dans leurs formes et leurs tailles diverses ainsi que leurs matières. Dans *La série d'alimentations périssables*[34], plusieurs formes de simulacres sont créées, grâce à la variation de formes de champignons. Le corps du champignon est un enchevêtrement de filaments fins enfouis dans la terre ou dans la matière qu'il décompose. Les champignons appartiennent au groupe des Eumycètes et se répartissent au sein des Basidiomycètes, comme les amanites ou, pour quelques-uns, parmi les Ascomycètes (morilles ou truffes). Il existe aussi d'autres groupes appelés communément « champignons » mais qui n'en sont pas au sens strict du terme. Ce sont les oomycètes (plus proches génétiquement des algues brunes) et des myxomycètes. La multiplicité des substrats colonisés, les conditions variées et les circonstances parfois inattendues, montrent que ces organismes s'accommodent de sources nutritives très diverses. Par leur physiologie, aussi bien que par leur morphologie et leur organisation, ils offrent un monde infiniment complexe. Toutes ces caractéristiques ont joué dans le choix du champignon comme modèle descriptif principal utilisé.

[33] Page 30.
[34] Page 31.

Variétés de champignons dans la nature.

Série d'aliments périssables, 2009 à l'infini.

Sculpture, produits de consommation et forme en pâte à sel, dimensions variables.

La symbolique du champignon et sa traduction dans le champ artistique

Le regard sur le champignon est différent selon les cultures. Il ne porte pas seulement un seul symbole dans le monde réel comme dans les paragraphes précédents, il porte aussi la figure de spiritualité, de longévité, de bon augure, de vie et de fortune comme présenté dans les statues des Dieux *Hok Lok Siew* (la fortune totale) présente dans plusieurs foyers asiatiques afin de porter bonheur. Parmi les trois symboles représentant les trois vertus, tenus dans la main du Dieu, il y a le *« Ling Zhi*[35] *»* signifiant la longévité. Autrefois, dans certains pays, la Russie, la Chine, la Grèce, le Mexique et l'Amérique latine, des champignons étaient mangés pour rendre le corps plus fort et faciliter l'accès spirituel à Dieu. Dans certains pays d'Afrique, les gens les regardaient comme les manifestations des âmes humaines. Ils sont à l'origine d'autres croyances et superstitions qui, autrefois, étaient associées à la sorcellerie ou au diable.

À travers la peinture des peintres flamands du XVIe siècle, notamment dans *Le jardin des délices*[36] de Jérôme Bosch (env.1450-1516), les champignons apparaissent sous des formes variées parmi la richesse des motifs. Cette œuvre prend la forme d'un triptyque. Dans la partie centrale, le peintre illustre ainsi la réputation de ces champignons au Moyen-Âge (des plantes dignes du sabbat). L'artiste utilise deux sortes de champignons : l'Amanite tue-mouche et le Bolet de Satan pour évoquer ainsi les effets hallucinogènes. Le spectateur voit les personnages dans le champignon géant de couleur rouge. Il s'agit de l'illusion absolue. Cette œuvre témoigne du fait que le champignon est une source d'inspiration pour les artistes. Dans l'art contemporain, le champignon apparait aussi dans le travail de Michel Blazy, Carsten Höller (1961-), Takashi Murakami (1962-), Charwei Tsai (1980-), etc. Chacun le représente à sa manière.

[35] Ling Zhi est un champignon souvent utilise dans la pharmacopée chinoise.
[36] Page 33.

Jérôme Bosch*, Le jardin des délices*, 1503-1504 (détail).
Huile sur bois, 220 x 390 cm., Musée du Prado, Madrid (Espagne).

Le champignon dans le monde illusoire tient une place particulière dans la littérature et l'imaginaire, il renvoie à l'atmosphère de rêve, d'hallucination. *« L'Étoile mystérieuse »* des *Aventures de Tintin* par Hergé est un bon exemple, où les champignons immenses ne cessent de pousser et d'exploser, ou encore *Alice au Pays des Merveilles* de Lewis Carroll dans lequel il est doté de pouvoirs magiques. Ils sont utilisés comme symboles de quelque chose d'étrange, de mystérieux, voire de dangereux. Comment le champignon est-il représenté dans ces pages ? Dans quelle mesure se traduit le message, l'expression du champignon ? Ses formes et ses caractères sont observés pour faire de lui une transposition au sens esthétique. La traduction plastique est faite dans le but de transmettre le message au spectateur.

Dans un premier temps, le champignon véritable est utilisé pour observer la modification de forme organique qui tente d'empêcher le pourrissement. Puis, il y a un remplacement par les simulacres en pâte à sel, en résine. Les simulacres du réel sont utilisés pour révéler l'imaginaire et orienter le questionnement sur l'apparence des choses qui entourent l'humain. Les champignons apparaissant dans ces recherches évoquent des effets et des sentiments hallucinatoires. En outre, ses variations sont fascinantes et permettent d'expérimenter la forme comme forme symbolique. Enfin, la question de la vie et de la mort inhérente au champignon est associée à l'idée de quelque chose d'éphémère. Ces travaux plastiques, par leurs constituants, tendent à rappeler le caractère fragile et transitoire de l'existence et la jouissance éphémère des nourritures terrestres.

L'utilisation de champignons et de moisissures comme matières dans ce travail peut être comparée avec les œuvres de l'artiste français, Michel Blazy. Comment le traduit-il, y a-t-il des points communs avec ce travail ? Les champignons et les moisissures qui apparaissent dans ces deux recherches témoignent du passage du temps et du cycle de la vie. Le but est de mettre le spectateur face à son propre temps de vie. Le champignon porte le symbole de la vanité visible sur plusieurs formes et supports. Le champignon véritable naissant au début de la recherche montre la trace du temps sur la matière organique. Le travail de Blazy tel que *Mont Blanc*[37], décrit le processus de dégradation pendant la durée d'exposition. Il utilise le procédé organique/ naturel montrant le cycle de la vie. Les moisissures qui apparaissent dans son travail sont le résultat de ce cheminement. Son œuvre est évolutive et éphémère par le

[37] Page 26.

changement d'état de la matière, ses productions ont une durée de vie limitée. La conséquence de son travail est la disparition totale de l'objet à la fin de l'exposition. Ici, il n'y a pas d'intention de montrer le moment du travail du temps sur la matière comme Blazy mais plutôt sa trace. Les simulacres de champignons en pâte à sel sont là pour créer l'illusion, la façon dont les simulacres collent aux objets, comme le temps, sont fixés et arrêtés. Les simulacres de champignons comestibles font partie de l'œuvre éphémère. Ils évoluent pendant et au moment de l'exposition, quand le spectateur les prend en main et les mange. La conséquence est la disparition totale du travail plastique à la fin de l'exposition, mangé par les spectateurs. Les deux pratiques ont le même but mais différentes démarches sont utilisées.

Rencontre avec le monde sensible

Notre environnement est composé d'éléments, de phénomènes physiques, d'organismes vivants se trouvant autour de l'humain. Le monde extérieur est-il sensible ? Selon Étienne Souriau (1892-1979) dans *Vocabulaire d'esthétique,* le terme « sensible » signifie : « *[…] ce qui provoque des sensations et peut être perçu par le sens ; on parle ainsi du « monde sensible », d'un « objet sensible » ; l'œuvre d'art est un objet sensible en tant qu'elle est perçue par l'intermédiaire des sens […]*[38] ». Quand le monde devient-il sensible ? Le monde fait référence aux sensations perçues par les sens. Les questions suivantes se posent : comment transformer le monde extérieur en monde sensible ? Si le principe de départ admet que le monde est sensible, alors c'est aux humains d'être capables de le sentir. Un peu comme la beauté et la laideur, elle existe, mais il faut apprendre à la regarder.

Comment le travail plastique se lie-t-il au monde extérieur ? Selon Alain Alberganti dans *De l'art de l'installation* : « *l'œuvre d'art s'attache à rendre sensible et tangible la relation de l'homme au monde*[39] ». Il s'agit de la relation entre l'homme et son environnement, du lieu commun entre le sens et la forme. Dans ces pages, c'est par le changement d'environnement que le monde devient sensible. L'histoire personnelle de la plasticienne en est un exemple. Après avoir quitté la Thaïlande pour venir à Paris, elle a découvert la France par le biais des études universitaires. Cette expérience a permis

[38] Étienne Souriau dans *Vocabulaire d'esthétique*, P.U.F, 1990, p.1287.
[39] Alain Alberganti, *De l'art de l'installation*, l'Harmattan, Paris, 2013, p.7.

d'observer un nouvel environnement auquel elle a dû s'adapter notamment avec l'apprentissage de la langue et l'appréhension d'une nouvelle culture. Ce changement a influencé sa pratique artistique. La découverte de différents endroits et de nouvelles expériences peut changer notre vision des choses. Le regard et l'attention portés sur un objet peuvent alors diverger.

La pratique plastique part d'un désir de manifester sa présence en ce monde, d'une volonté d'approcher l'environnement comme cadre de vie afin de le pénétrer. L'aborder revient à intervenir sur le monde réel, le travail plastique crée alors une rencontre entre le monde extérieur et l'imagination. Il est un caractère préétablit en tant qu'intermédiaire entre eux. Avant toute chose, le « moi » se doit de s'intégrer à l'environnement par la recherche, l'analyse, l'interprétation des objets faisant partie intégrante du quotidien afin de l'expliquer. Ceci se fait de différentes façons, notamment par la pratique de l'art plastique transfigurant les choses matérielles du réel afin de mieux les appréhender et donc de les comprendre.

Réfléchir au fur et à mesure du processus d'élaboration pour développer la pensée au travers de moyens d'expression qualitatifs employés. Dans *L'Art comme expérience*, John Dewey dit : « *L'artiste élabore sa pensée au travers des moyens d'expression qualitatifs qu'il emploie, et les termes par lesquels elle s'exprime sont si proches de l'objet qu'il fabrique qu'ils viennent directement se confondre avec lui*[40] ». Les *« moyens d'expression qualitatifs »* de cette pratique artistique sont les matériaux élémentaires prélevés dans la banalité quotidienne, transfigurés en objets artistiques. Ces objets font le lien entre l'environnement et la plasticienne. Pour John Dewey, l'être humain est principalement un *être-en-relation* avec son environnement, l'expérience doit donc être comprise en termes de relations, d'interactions et de transactions. Ces réalisations découlent de cette interaction, à travers l'interpellation des objets périssables et l'investissement de ces derniers, pour creuser au-delà du constat de banalité. L'objectif est de rendre esthétique l'objet banal. Dans *L'Art comme expérience*, l'expérience esthétique se distingue de l'expérience normale, dans la mesure où elle l'enrichit, par le biais de l'imagination, en lui accordant une importance accrue, un sens et une valeur intrinsèque. L'esthétique pour Dewey ne se limite pas à ces objets « extatiques » hors de l'ordinaire, elle offre un regard unique sur l'existence quotidienne inesthétique. L'expérience esthétique est indissociable de l'ensemble des activités « ordinaires » de

[40] John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, p.49.

manière amplifiée ou intensifiée, des traits génériques de toute expérience qualifiée de « normale ».

Ces travaux plastiques sont un ensemble de recherches diverses, d'abord vécues dans leur plénitude immédiate et par la suite communiquées, en ce qu'elles sont devenues objets de réflexion, par le biais de la mémoire et du jeu de l'imagination. Des objets intrinsèques, comestibles, usés, non consommés à la date expirée, les détritus et les déchets du quotidien représentent dans ce travail les témoignages du temps qui passe, l'éphémère et la fragilité des choses du monde. Ils annoncent le silence et la mort et ont, pour objectif, de mettre en avant leurs histoires et leurs mémoires. Les objets sont de ces choses qui, dès qu'on s'en éloigne, deviennent lointaines, comme effacées et s'enferment dans le silence. Des choses absentes qui parviennent dans un présent en retrait et dont seul l'ordinaire est reçu. Tenter des expériences offre la possibilité de faire face à des situations inédites perturbant l'ordre établi, permettant de mieux comprendre le monde pour s'adapter à l'environnement quotidien. Selon Jean Baudrillard dans *Le système des objets* : « *L'environnement quotidien reste, (pour le commun et) dans une très large mesure, un système « abstrait » : les multiples objets y sont en général isolés dans leur fonction, c'est l'homme qui assure, au grès de ses besoins, leur coexistence dans un contexte fonctionnel (…)*[41]». L'environnement quotidien offre la possibilité d'employer les objets ordinaires comme matière pour matérialiser le temps, de la même manière que Michel Blazy utilisait les matériaux de la maison. Ces objets subissent le temps et rendent visible la trace de son passage. Les espaces du quotidien sont en effet ceux où s'élabore l'œuvre-moisissure dans une mise en scène presque invisible à l'œil nu. Ainsi, ces matériaux se trouvent ancrés dans le quotidien, dans des lieux tels les jardins, ateliers ou cuisines, où l'œuvre peut grandir au gré d'une activité de chaque jour.

La répétition comme acte de création

Créer est un moment actif et dynamique. Chaque « moment » pour créer est singulier. Il s'agit d'un processus où l'objet devient la substance esthétique et rend la « sensibilité esthétique » au travail. Sensibilité signifie : « *Qualité de sentir, c'est-à-dire propriété dévolue à certaines parties du système nerveux, par laquelle l'homme et les animaux perçoivent les impressions faites par les objets du dehors, ou produites à*

[41] Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Gallimard, 1968, p.14.

l'intérieur[42]». Comment recréer cette sensibilité ? Comment la quête de sensibilité se déroule-t-elle chronologiquement ? Comment s'articulent le passé, le présent et le futur ?

Au moment de créer, l'action de l'artiste s'allie au temps. John Dewey dans *L'art comme expérience* dit que : « *L'expérience désigne à la fois un événement accompli et un processus ; elle enveloppe à la fois l'instant immédiat et la durée*[43] ». Dans cette thèse, l'expérience de la création se déroule dans ces deux instants. L'« *instant immédiat* » peut être considéré comme l'intuition qui conduit à créer, alors que le moment de création est vécu comme un événement qui partage le temps (la durée) entre un « avant » et un « après », un « passé » et un « devenir ». Il y a une interaction et une continuité de dialogue entre le travail plastique et la plasticienne. Dewey décrit ainsi dans le même ouvrage : « *Le peintre n'aborde pas la scène l'esprit vide, mais avec un arrière-plan d'expériences depuis longtemps fondées dans ses capacités ou avec la commotion qu'il doit à des expériences plus récentes. Il y vient avec un esprit en éveil, patient, désireux d'être impressionné, mais non sans aucun parti pris ou sans aucune tendance néanmoins présente dans sa vision*[44]». Les expériences d'extériorité sont utilisées dans cette étape : le sentiment se transforme soudain en impression rétrospective d'un voyage et d'un déplacement pour trouver enfin son ouverture à un autre monde. La vision a été inventée par le « *lien intime (entre action et perception)* » selon Dewey. Les actions s'enchaînent les unes après les autres, se cumulent et ne sont pas aléatoires. Notamment dans l'expérience artistique, la relation entre elles est très forte et permet de contrôler à la fois l'action et la perception. L'artiste peut compter sur l'accroissement de sa faculté de perception pour orienter l'élaboration de son œuvre.

Le travail plastique se constitue dans une durée (il n'est pas une production instantanée). Il y a un long cheminement du regard, de l'observation, de l'imagination et du souvenir. Pour créer l'expérience esthétique, il faut du temps pour accumuler, expérimenter et transférer à travers les médiums ce qui est conçu dans l'imagination. Ce sont les matériaux appelés, de moyen, « *ce que j'ai* [45]» que Corinne Rondeau considère comme une puissance dans la création. Elle a écrit *Lucinda Childs* à partir de « *ce qu'elle a* ». L'expérience esthétique s'est construite à l'aide de tout ce qui entourait la

[42] Dans le dictionnaire *Le nouveau Littré*, Garnier, 2004, p.1285.
[43] John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, p.19.
[44] *Ibid*. p.160.
[45] Corinne Rondeau a prononcé cette phrase lors d'« *Une journée avec Lucinda Childs* » au Centre national de la danse à Pantin le 19 novembre 2016.

plasticienne : matériaux, techniques, circonstances, passé et histoire. Lorsque le travail commence, une idée précise préexiste. Mais après divers changements survenus lors du processus et après l'expérience esthétique des combinaisons de présentation, l'imagination se libère. L'acte de création se joint à la pratique de deux façons, soit d'abord par la rencontre du matériel qui établit l'envie de créer, soit au contraire créer et chercher le matériel, dans le but commun d'arriver à produire quelque chose ou d'essayer de trouver une réponse.

La répétition est utilisée dans cette pratique artistique afin de vérifier les hypothèses proposées. Elle vise à la mise en évidence d'une idée, d'un concept, d'une obsession afin de provoquer un effet rythmique, ou de suggérer une équivalence entre différents éléments. Elle permet de prouver et d'exercer la pensée afin d'aller plus loin jusqu'à trouver la réponse souhaitée. Le mot répétition signifie : « *Fait de répéter, de travailler à plusieurs reprises pour s'exercer*[46]. » Utiliser l'acte répétitif crée le chemin de la recherche. Entre « ce que l'artiste a fait » et « ce que l'artiste va faire », toutes les expériences passées sont utiles et le travail que l'artiste fait aujourd'hui est le résultat d'accumulations d'expériences acquises dans le passé qui revit à présent au moment de créer. Le sens de départ est cependant conservé au cœur du travail plastique et toutes ces tentatives construisent une ouverture vers l'infini, vers un ailleurs. Quand la matière est en face de la plasticienne, la rencontre avec le support décide d'une seconde étape, encore plus décisive. Il y a un certain échange entre le support, la matière et l'idée afin de pouvoir les réunir en un « objet esthétique ». Lee Ufan considère ce geste comme un jeu, il déclare dans *Un art de la rencontre* : « *La toile et moi jouons sans cesse, par l'intermédiaire du pinceau, une partie de ping-pong serrée. A travers ce mouvement répétitif de correspondances, un plan pictural plein de tensions s'organise sur la toile, imprimant également sa trace en moi. Les vibrations de l'œuvre viennent de ce mécanisme et de sa physiologie. C'est pourquoi la personne qui se trouve face à l'œuvre doit avoir la force de recevoir ce que celle-ci lui envoie et de le renvoyer en retour* [47] ». De la même manière que Lee Ufan, les simulacres installés sur le support, créent ce mouvement répétitif de correspondances évoquant la vibration du travail.

La répétition est comme un exercice pour apprendre à dominer une technique. Selon Lord Henry Wotton, un des personnages du roman *Le Portrait de Dorian Gray*

[46]*Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2008* sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, nouvelle édition millésime, Paris, 2008, p.2199-2200.
[47] Lee Ufan, *Un art de la rencontre*, Actes Sud, 2002, p.100.

d'Oscar Wilde : « *L'amour vit de répétition, et la répétition transfigure un simple instinct en art* »[48]. Celle-ci donne de la force à leurs œuvres en répétant les formes, la technique, les couleurs, les gestes et les matières. Les thématiques répétées permettent l'identification de l'artiste, son travail est reconnaissable au premier coup d'œil. Quand quelque chose est répété plusieurs fois, un modèle prend une vie qui lui sera propre. La répétition de motifs peut être perçue comme une image de marque. La plupart des artistes multiplient leur expression du « moi » et la déploient systématiquement en forme de logo sur n'importe quel support pour conquérir le monde en inscrivant leur motif préétabli. En fonction de chaque répétition, le résultat de l'expérimentation n'est pas le même.

La répétition donne accès à une nouvelle expérience esthétique. En effet, elle permet de faire face à une situation nouvelle et dans la même mesure, de corriger ce qui a été fait précédemment pour améliorer la qualité du travail plastique. Comment la répétition peut-elle représenter le message de vanité ? D'après Gilles Deleuze dans *Différence et répétition* : « *dans la répétition, il y a donc à la fois tout un jeu de mystique de la perte et du salut, tout le jeu théâtral de la mort et de la vie*[49] ». La répétition de simulacres dans l'espace confirme le message de vanité. Par leur nombre, les champignons répétitifs donnent l'impression de menace d'objets symboliques dans l'espace.

La répétition existe pour l'artiste et en même temps pour le public. Elle change la perception du spectateur. Gilles Deleuze poursuit, « *La répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose pour celui qui la contemple* […] [50]». La répétition est utilisée pour créer un mouvement de regard du spectateur. Son regard suit le chemin que le plasticien lui indique[51]. Elle permet au spectateur de voir la démarche de l'artiste ainsi que l'unité du même objet selon différents points de vue. Ici, le public essaie d'interpréter sa propre expérience. La répétition est visible grâce aux nuances entre les différents points de vue mais chaque travail plastique a une image indépendante. Les notions de répétition sont : le mouvement, le rythme, la variation, la série, la profusion, la multiplication, etc. Dans cette étude, la répétition se développe en deux groupes : la répétition de sujet, thème, technique (le travail en série) et la répétition

[48] Oscar Wilde, *La portrait de Dorian Gray*, Pocket, 1998, p. 245.
[49] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F, Paris, 1968, p.13.
[50] *Ibid.*
[51] Cette affirmation expliquera plus loin.

de forme (accumulation). La question est de savoir s'il y a une différence entre les deux groupes et dans la même mesure, savoir s'ils ont la même fonction.

La série comme action évolutive

La série (du latin *series*) est une « *suite, succession* [52]». Il s'agit d'une suite de termes ordonnés d'après la variation d'un ou plusieurs caractères déterminants, de valeurs prises par une grandeur au cours du temps, des mesures de fréquence avec laquelle une variable aléatoire peut prendre des valeurs données, déterminées et limitées (des choses de même nature formant un ensemble, ou considérées comme telles) - série de films ou d'émissions, de timbres, etc. Dans l'industrie, c'est un grand nombre d'objets identiques fabriqués à la chaîne. Le travail en série fait partie de l'acte répété. Une répétition de sujets, titres, thèmes, techniques, comme une suite continue de choses similaires. Apparaissent alors les notions de mouvement, de durée et de processus de développement. La série en art est aperçue soit comme une multiplicité de figures plus ou moins équivalentes résultant d'un jeu combinatoire, soit comme un ensemble ordonné d'œuvres régies par un thème (support d'un problème plastique à résoudre ou encore d'un traitement répétitif systématique). En quoi la pratique de la série est-elle source de motivation ? Qu'apporte-elle ? Elle est comme une action évolutive.

Par le biais de l'expérimentation, le travail en série est un mode d'expression qui permet d'avancer sur un chemin en perpétuel devenir. Le processus quantitatif d'expression dans la production en série permet l'intercession de la machine entre la plasticienne et le travail plastique. La répétition des thèmes souligne un développement qui crée la variété. Une hypothèse est émise dans chaque thème afin d'effectuer le travail en série et essayer de prouver ou trouver une réponse. La série permet d'obtenir un résultat pour chaque démarche. Si un point faible est constaté dans le travail précédent, alors il est réintroduit dans le suivant afin d'évoluer.

Trois séries composent cette exploration : *L'interprétation du réel* [53], l'*Analogie de la peau* (l'expérimentation à l'huile de lin)[54], et La *Série d'aliments périssables à*

[52] Dans le dictionnaire *Le nouveau Littré*, Garnier, 2004, p.1290.
[53] Pages 67-69
[54] Pages 203-205.

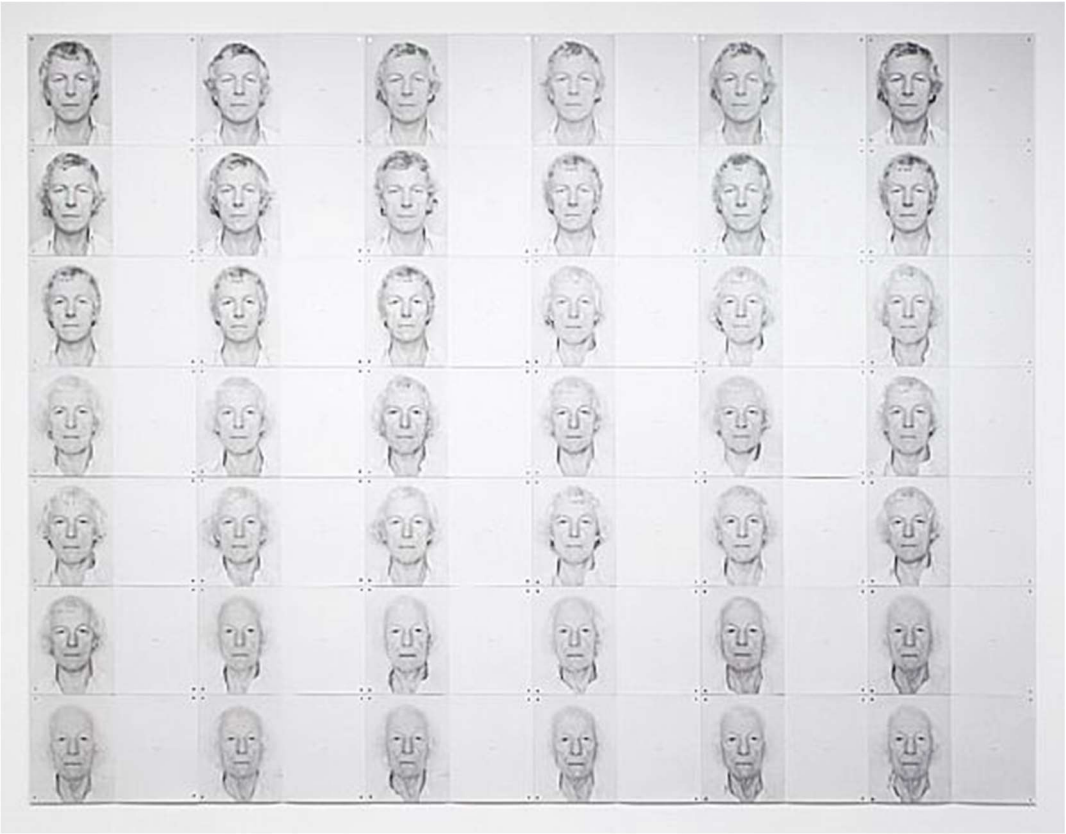
l'infini[55]. Entre chaque série apparaissent les notions de passage et de durée du temps. *L'interprétation du réel* [56] se compose de six travaux qui amènent à se poser la question de la réalité et l'illusion. Chaque travail apparait dans différents supports. L'*Analogie de la peau* (l'expérimentation à l'huile de lin)[57], se compose de trois travaux. Cette série est une expérimentation sur le simulacre du vieillissement de la peau humaine.

La *Série d'aliments périssables à l'infini*[58] est constituée de dix-huit sculptures composées de produits manufacturés et d'une date expirée. Réalisée en 2009, cette série est toujours en cours de réalisation. Elle est une preuve de longue durée représentant le temps qui coule et la continuité du processus artistique. Il s'agit de l'expérimentation de formes de champignons sur les produits manufacturés. Celle-ci est élaborée autour du même sujet, en jouant sur les différentes formes de simulacres collés sur les produits manufacturés, selon leur date de péremption. Parmi plusieurs formes créées, une principale sera utilisée tout au long de la recherche, une forme qui s'allonge symbolisant la fécondité de la vie (une ligne verticale tout comme celle visible dans la nature). Cette série pourrait être continuée comme « projet de vie », Roman Opalka (1931-2011) dans *Opalka 1965/1 à l'infini* représente les deux systèmes suivants : une représentation abstraite et une représentation figurative. Pour la représentation abstraite, il s'agit de la numération sur une toile. Tandis que la représentation figurative concerne son autoportrait. Dans *Opalka 1965/1 à l'infini* (autoportrait)[59], il a pris des photos de lui-même entre 1965 et 2005. Il s'agit de photographies en noir et blanc sur papier, 24 x 30,50 cm. Chacune d'elles correspond au nombre et au moment précis où il s'est arrêté de peindre après une séance de travail. Il prend une photographie de lui-même dans des conditions invariablement identiques d'une photo à l'autre : fond blanc avec une chemise blanche, baignant dans un éclairage blanc, avec toujours la même expression sur le visage. Le visage droit, les yeux fixant l'objectif. Chaque nouveau portrait est une trace de sa présence encore vivante à un moment donné où s'inscrit le passage du temps. Le spectateur voit une évolution du sujet : sa chemise est blanche, ses cheveux blanchissent, ses photos pâlissent : l'auteur se fond petit à petit dans le décor. Son œuvre renvoie au message de « *Memento mori* ».

[55] Page 31.
[56] Pages 67-69.
[57] Pages 203-205.
[58] Page 31.
[59] Page 44.

En effet, dans cette recherche, si Opalka représente le temps qui passe par ses propres images et photographies, c'est à travers les aliments que le temps est véhiculé. Chaque objet est comme le « portait » de la plasticienne. Il a sa durée précise. Opalka compte n'interrompre son œuvre qu'avec sa propre mort. La fin de série se termine par la disparition de l'artiste. Opalka a développé cette idée : « *Ma mort est la preuve logique et émotionnelle de l'achèvement de l'œuvre. Mon dernier " Détail "* [60]*, c'est ma mort qui le finit, qui le définit, qui le termine, qui le détermine. C'est en ce sens que j'ai une preuve logique, morale d'une œuvre définie par le non-fini. L'œuvre est achevée par le "Il n'y a plus, il y a " l'œuvre achevée* [61]». La vie de l'artiste se trouve indissociablement confondue avec sa démarche et réciproquement. De la même manière, cette série s'achevera avec la disparition de la plasticienne. Le fait que l'œuvre puisse être dissolue diffère de la pratique éphémère, en effet, le travail plastique peut être reproduit après la disparition de l'artiste en apparaissant comme son souvenir. Pour la *Série d'aliments périssables à l'infini*[62] comme pour *Opalka 1965/1 à l'infini* (autoportrait)[63], chaque objet ou photo représente l'identité du créateur. L'aliment a été choisi par l'artiste dans le but de nourrir son corps, il est donc unique, chacun ne mange pas la même chose.

[60] Il s'agit d'une représentation abstraite que l'artiste a énuméré sur une toile. C'est à dire en peignant en blanc la suite des nombres de 1 à l'infini avec un pinceau numéro 0.
[61] Catalogue de l'exposition *Vanités contemporaines*, Musée de Soissons, Exposant 1mars-12mai 2002, sous la direction d'Evelyne Artaud, Cercle d'art, coll. Diagonales, p.110. Cite dans *Les vanités dans l'art contemporain*, sous la direction d'Anne-Marie Charbonneaux, Flammarion, Paris, 2010, p.19.
[62] Page 31.
[63] Page 44.



Roman Opalka, *Opalka 1965/1-infini (autoportrait)*, entre 1965-2005.
Photographies en noir et blanc sur papier, chaque image 24 x 30.50 cm, galerie La Jolla, Californie (États-Unis).

Dans les vanités du XVIIe siècle, la série est une pratique spécifique aux peintures où la répétition appelée insistance conduit à la méditation sur ce qui est représenté. Pour approfondir la recherche, le peintre crée plusieurs versions sur toiles du même sujet. Chaque œuvre est importante l'une pour l'autre, les premières ne sont pas considérées comme des essais. Il arrive parfois que les artistes préfèrent les premières œuvres aux dernières. Ces caractéristiques peuvent être observées dans les toiles de Pieter Plaesz, Pieter Claesz (1597/8-1661), Willem Claesz Heda (1593/1594-1680/82) et Pieter Aertsem (1508-1575).

Prenons les tableaux de natures mortes de Pieter Plaesz comme exemple. Dans plusieurs de ses toiles de natures mortes il change la composition du tableau ainsi que la place des objets symboliques : *Nature morte avec huître*, *Nature morte à la chandelle allumée, Banketje, Nature morte à la salière*, etc. Ce sont des peintures monochromes. Certains objets se répètent dans plusieurs toiles, tel que le verre, l'assiette en métal devenant la signature de son œuvre.

Accumuler : formes et espace

« Accumulation » vient du latin *accumulare* (« mettre en scène ») et *cumulus* (« amoncellement »). Elle implique la pluralité. Il s'agit de la répétition en grand nombre d'un objet appartenant à une même catégorie pour créer un effet de profusion, un entassement, un empilement, une multiplication, sur une surface et un espace défini (tableau, boîte, salle, etc.). Les artistes se servent donc de l'accumulation sous diverses formes : les futuristes et les pointillistes ont accumulé des touches de peintures, Jackson Pollock (1912-1956) et ses « *drippings* », Arman (1928-2005), Subodh Gupta (1964-), etc.

Comment est-elle représentative de la vanité ? Elle est utilisée comme expression et action de reproduire pour atteindre l'infini. Le mot infini signifie « *qui n'est pas fini, qui est sans bornes* [64]». La première chose qui capte l'attention du spectateur en voyant ces travaux plastiques est l'importance accordée à la notion de « plein » par la multiplication de simulacres de champignons. Dans le *Dictionnaire des symboles*, Tchouang-Tseu (Zhuangzi) considère « *la multiplicité des champignons comme l'image des modalités*

[64] Dictionnaire *Le nouveau Littré*, Garnier, 2004, p.714.

impermanentes de l'être, apparitions fugitives d'une seule et même essence[65] ». Dans cette pratique artistique, la multiplication de champignons sur plusieurs surfaces est venue en observant la contamination de microscopie. Cette dernière donne l'impression que les parasites les contaminent rapidement. Ici, il est possible de considérer que le simulacre peut faire l'objet d'une contamination bactérienne ou microbienne sur l'objet du quotidien. Ce dernier, envahi par la maladie, illustre une réflexion sur la relation entre l'homme et l'objet ainsi que sur la réalité quotidienne. Susciter l'inquiétude et le malaise pour le spectateur fait partie de cette démarche pour donner l'impression que la mort menace la vie. C'est ainsi que tous les types de surfaces (toiles, objets, sol) sont recouverts par les simulacres de champignons qui caractérisent ce travail plastique, et qui sont considérés comme « réseaux infinis ». Il s'agit d'entassements, basés sur des effets d'optique, de répétitions et de sérialité. L'accumulation de formes proliférant dans l'espace rappelle l'effet d'une contamination bactérienne ou microbienne.

L'accumulation a aussi été utilisée dans la vanité du XVIIe siècle par les peintres de « nature morte ». Comme dans la toile de Lubin Baugin, *La Nature Morte à l'Échiquier* ou *Les Cinq Sens* [66]. Cette notion est différemment utilisée dans ce travail. Dans la peinture de genre, elle est davantage une mise en scène d'objets symboliques alors qu'ici, elle sert surtout à remplir l'espace donné pour atteindre le vide métaphysique. L'accumulation sert aussi à créer une forme nouvelle à partir d'une forme existante comme dans *Expérimentation* 2[67], La *Série d'alimentations périssable à infini*[68], *Interprétation du réel no.3*[69], *Interprétation du réel no.4*[70], *Interprétation du réel no.5*[71], *Interprétation du réel no.6*[72], *Les champignons des champignons*[73], *Portez-moi*[74], *Asseyez-vous*[75].

Le fait d'avoir installé les simulacres sur les objets du quotidien ou à la surface des toiles crée une nouvelle forme. Un rapprochement peut être fait avec l'artiste contemporain qui utilise l'accumulation en tant que démarche pour présenter la vanité ;

---

[65] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/ Jupiter, Paris, p.204-205.
[66] Page 16.
[67] Page 22.
[68] Page 31.
[69] Page 68.
[70] Page 69.
[71] Page 69.
[72] Page 69.
[73] Page 120.
[74] Page 190.
[75] Page 237.

Subodh Gupta dans *Very Hungry God*[76] a sculpté en 2006 un crâne humain gigantesque en vaisselle inoxydable. Son travail suit le fil d'une obsession de la précarité. Cela est constaté par le choix de matériaux pauvres et par le mode d'assemblage qu'il utilise. Exagérant les formats et accumulant les formes, il réalise une tête de mort à base de cuillères à pots, de pots à lait, de passoires et de seaux à eau évoquant la mort. Le point commun entre le travail plastique dans cette recherche et celui de Gupta se trouve dans l'accumulation de matériaux sans valeur illustrant la vanité. Ces travaux se différencient par leur échelle. L'accumulation sur petit ou grand format est-elle la même ? La taille de ce travail plastique dépend du support sur lequel ces simulacres sont installés : assiette, bol, chaussures, etc. Cette quête ne souhaite pas attirer l'attention du public par la taille gigantesque. Les simulacres symboliques sont accumulés pour apporter de la force à ce travail. Il est certain que si un seul des simulacres avait été présenté, l'impact n'aurait pas été le même, ce travail plastique aurait été moins puissant. Gupta utilise les objets du quotidien, un crâne géant considéré comme symbole de vanité. Dans son approche, chaque objet ne porte pas ce symbole, c'est grâce à l'accumulation sur la forme de crâne que le message se transmet, alors que dans ce travail, chaque simulacre exprime la vanité. Par la suite, le résultat de la réflexion sur l'acte d'accumuler sera étudié.

[76] Page 48.

Subodh Gupta, *Very Hungry God*, 2006.

Structure en acier inoxydable et ustensiles en aluminium, 360 x 280 x 330 cm., exposée dans l'église Saint-Bernard, Paris 18 ème[77].

[77] Coproduction in situ Fabienne Leclerc/ Nuit Blanche 2006.

La plupart des travaux plastiques faits de rebuts et d'accumulations sont fragiles. Il est difficile de déplacer le travail quand il est terminé. Des morceaux tombent, la disposition des objets n'est jamais la même. Cela peut illustrer ce sentiment de fragilité de la vie. Issues de la prolifération des biens de consommation, ces réalisations sont instables, éphémères et évoquent la mort. Les simulacres de champignons sont accumulés sur des objets pour créer une illusion. Ils se répandent et envahissent l'objet pour permettre de révéler ce qui normalement doit être caché.

La profusion infinie[78] est un travail sur la condensation qui est traduit plastiquement au moyen de gouttes de colle imitant une atmosphère humide, propice au développement des moisissures. Au lieu de faire pousser ces simulacres à l'intérieur du support comme dans la série d'*Interprétation du réel*[79], *Portez-moi*[80], *Asseyez-vous*[81], le champignon est utilisé ici comme une menace envahissant l'objet lui-même de l'extérieur. La notion d'intérieur et d'extérieur est mise en avant tout au long du processus. Ces deux notions amènent à créer un enjeu et à se poser des questions sur l'espace. Quand les simulacres sont installés à l'extérieur de l'objet, des questions se posent liées à la taille de l'œuvre et aux limites du travail. Il est plus facile de contrôler les simulacres de champignons installés à l'intérieur de l'objet. *La profusion infinie* est un travail que la plasticienne a du mal à terminer à cause de la fragilité du support lui-même qui vient de l'assemblage de cartons collés les uns sur les autres après avor collé les simulacres de champignon.

[78] Page 50.
[79] Pages 67-69.
[80] Page 190.
[81] Page 237.

La profusion infinie, 2010.

Sculptures de pâte à sel sur produit de consommation, 43 x 45 cm.

L'imprévisible dans le processus de création

Le hasard est l'ensemble des événements non liés à des causes, par opposition à ceux prévisibles. Selon Dominique Berthet : « *Le hasard peut être en effet défini comme la mise en rapport imprévisible d'éléments, de choses, de personnes. C'est l'événement fortuit, le concours de circonstances inattendues dans ce que cela peut avoir d'ailleurs de positif ou de terrible*[82] ». La création artistique parfois se nourrit de ce qui n'est pas prévu, des accidents, des aléas qui ne font pas partie de l'intention de l'artiste. Quel est le rôle du hasard dans ce processus de création ? Comment intervient-il ? Y-a-t-il un lien entre l'expérimentation et l'imprévisible ?

La méthode utilisée dans cette recherche est telle que l'expérimentation est stimulée par les notions qui correspondent à l'imprévisible : l'inattendu, l'incontrôlé, l'incertain, le déconcertant, le dérèglement des habitudes. Elles sont de l'ordre de l'inconnu, de ce qui n'est pas su, de ce qui ne peut pas être prévu. Par l'expérimentation, la plasticienne ne sait pas à l'avance ce qu'elle va rencontrer, le départ c'est encore l'idée et le désir de créer. Dominique Berthet dans *L'imprévisible dans l'art* : « *L'imprévisible se manifeste dans le présent et, naturellement, il est associé au futur* [83]». Il s'agit de la possibilité de faire quelque chose mais le résultat est encore inconnu. L'imprévisible peut intervenir à tout moment et peut changer ou interrompre le processus de création.

Dans cette pratique artistique, si l'expérimentation est le départ d'une nouvelle aventure, ici le hasard est une rencontre imprévue. Berthet explique dans le même ouvrage que : « *L'imprévisible, la rencontre s'engage sur une multiplicité de possibles*[84]. » Il précise que c'est la « *rencontre-déterminante* » qui est « *la rencontre imprévisible et décisive, c'est-à-dire celle qui provoque un changement radical dans l'existence, qui produit un basculement. Cette rencontre enclenche, bouleverse, renverse une situation. Il en découle quelque chose. En bref, elle produit de l'irréversible et il en résulte une donnée nouvelle* [85]». Selon Berthet cette rencontre peut avoir deux

[82] Dominique Berthet lors de l'entretien avec Marc Jimenez : *Une poétique du hasard* dans *Art et hasard*, la revue du CEREAP de l'Université des Antilles, n°22, janvier 2017, p.7.
[83] Dominique Berthet (sous la direction de), *L'imprévisible dans l'art*, L'harmattan, 2012, p.11.
[84] *Ibid*., p.20.
[85] *Ibid*.

résultats opposés : *rencontre-collision* qui est associée au désastre, à la catastrophe, au drame et *rencontre-fascination* qui est associée à l'éblouissement, à l'enthousiasme.

Dans cette analyse, l'imprévisible s'apprécie sous deux aspects ; l'un en tant qu'élément d'inspiration (créer) qui peut être considéré comme *rencontre-fascination* et l'autre de destruction (abimer) qui peut être considéré comme *rencontre-collision*. Le hasard, en tant qu'inspiration pour créer ou une *rencontre-fascination*, se définit comme un fil orientant les travaux et ouvrant la porte à d'autres voies. Ce processus est le résultat de l'expérimentation conduisant à un imprévu et une nouvelle technique. L'idée du hasard naît ici de la rencontre entre le savoir-faire et le matériel, le vide et l'espace. En particulier dans *Le Tombeau du champignon*, *Le Poivron* la trace du temps arrive après le dessèchement de la matière organique. Dans *Le Tombeau du champignon*, une « momification » aléatoire a été expérimentée. L'objectif initial pour ce travail était d'enfermer le champignon en espérant arrêter le processus de décomposition. Mais le résultat confirme le passage du temps sur la forme organique. Dans *Basilic astral (Simulacre de moisissure)*[86], *Simulacre de moisissure à l'infini*[87], des trous apparaissent après le dessèchement des graines de basilic et confirment à nouveau le travail du temps sur la matière. Les résultats obtenus n'ont pas été à la hauteur de ce que la plasticienne souhaitait mais cette rencontre lui a permis d'apprendre la loi du temps, d'utiliser la notion de vide comme enjeu dans le travail suivant. L'imprévisible dans cet aspect-là, peut être appelé « *"un coup de pouce du destin" ou " l'occasion féconde", une occasion qui a valeur de chance* [88]».

La rencontre de matériaux hétérogènes provoquée par des fusions et des affrontements inattendus, constitue ces hasards. À chaque fois qu'un travail plastique se réalise, la nécessité de connaitre les caractéristiques du matériau est indéniable pour éviter une *rencontre-collision,* ou l'imprévisible comme destruction (abimer), ou commettre une erreur, cette dernière faisant partie intégrante du processus de création. Le produit périssable utilisé n'est pas contrôlable comme le marbre ou le bronze. Ce sont des objets qui changent et évoluent dans le temps faisant référence à l'imprévu. La représentation d'un travail comme le « tableau piège » évoque la fragilité de l'œuvre à cause du poids des champignons risquant de tomber. Ainsi que la fragilité même du travail plastique, en utilisant la technique de la pâte à sel pour créer des sculptures de simulacres de champignons, l'accident peut toujours avoir lieu. La représentation du

[86] Pages 108-109.
[87] Page 110.
[88] Dominique Berthet (sous la direction de), *L'imprévisible dans l'art*, L'harmattan, 2012, p.16.

travail plastique dans l'espace environnant aussi peut évoquer l'imprévisible, l'accident qui peut abimer le travail. Avec tous ses effets, la conclusion peut être que l'imprévisible est au cœur de la création artistique. Il est inséparable de cette dernière. Il est là pour confirmer le message de la vanité. Quel est le lien entre l'imprévisible et la vanité ? « *Vanité des vanités, tout est vanité* », l'imprévisible confirme l'état éphémère des choses et l'incertitude de l'être humain et de sa vie. Selon Berthet dans le même ouvrage : « *L'existence est une expérience permanente de l'imprévisible et il faut apprendre à vivre avec* [89]». L'art n'est pas différent de la vie qui rencontrent toujours des moments et des événements imprévisibles qui provoquent à la fois inquiétude, angoisse, menace. Il est comme une discontinuité et une fragilité de la vie et témoigne de son instabilité, de sa précarité et de sa vulnérabilité. Observer tout ce qui se passe dans le monde confirme la fragilité de la vie. Actuellement, le monde est confronté à des phénomènes naturels tels que les tremblements de terre, tsunamis, etc., l'humanité apparaît menacée, elle se remet en question. La vie paraît très fragile et peut disparaître à tout moment. La temporalité de l'être est plus forte que sa pérennité.

.

[89] *Ibid.,* p.20.

Le Tombeau du champignon, 2009(détail).
Installation murale, dimensions variables (chaque échantillon 2 x 10 x 2 cm.).

Le Tombeau du champignon, 2009.

Installation murale, dimensions variables (chaque échantillon 2 x 10 x 2 cm.).

Le Poivron, 2009.
Sculpture en résine, 9 x 9 x 13 cm.

Michel Blazy, avec sa démarche de « *laisser faire l'œuvre* » ouvre la porte à l'imprévisible pour montrer le cycle de la vie. Il réalise ses travaux plastiques en laissant le champ libre au hasard. Il accomplit des actes simples sans chercher le résultat. Ses œuvres sont conçues comme de simples propositions, des compositions de base que les développements naturels et imprévisibles de la matière font évoluer, déboder vers des devenirs incertains et ludiques. Ses œuvres une fois exposées continuent leur d'évoluer. L'imprévisible pour Blazy est une *rencontre-fascination*, la liberté, l'opportunité de la création artistique. La différence entre cette recherche et celle de Blazy est la volonté de laisser intervenir l'imprévisible. Ici, la plasticienne accepte que l'imprévisibilité puisse intervenir mais pour Blazy le but est de laisser surgir le hasard. Il explore des mutations de la matière, son travail est incontrôlé. Il utilise les évènements naturels, révèle le cycle de la vie et imite le vivant.

L'imprévisibilité de la matière prend le contrôle de l'œuvre, ces derniers travaux laissent s'opérer une fusion entre l'œuvre et la matière pour pouvoir reproduire les processus de transformation. *Nouvelles Amibes domestiques 6*[90] est un bon exemple pour parler de ce propos. Ce travail fait partie de plusieurs toiles dans la série des *Nouvelles Amibes domestiques* qui est destinée à évoluer. Cette œuvre se compose d'une surface en plâtre modelée en relief. Ensuite elle est recouverte par un tissu en coton. Modelant une espèce de tronc ou de colonne vertébrale creuse dans un plâtre. Blazy y introduit par un petit tube de l'eau et des colorants alimentaires et puis « *laisse faire l'œuvre* ». Les colorants alimentaires évoquent un de ces organismes monocellulaires. Chaque toile dans cette série montre une forme différente forme d'organisme monocellulaire selon la quantité d'eau. Par le tube capillaire, le plâtre boit. La toile se teinte de coleur : rouge, jaune ou bleu, fait son propre mélange jusqu'à ce que l'artiste en rajoute beaucoup. Parfois ça s'arrête. Les tableaux auxquels l'artiste a coupé l'eau se repèrent à leurs couleurs plus ternes, et sont différents de ceux que le galeriste continue à arroser, qui ont des teintes plus vives. La forme obtenue ne peut pas être controlée, elle est abstraite, informe. Mais le spectateur peut s'amuser à distinguer plusieurs figures dont : celle, grossière, boulotte, d'une « amibe ».

[90] Page 58.

Michel Blazy, *Nouvelles Amibes domestiques 6*, 2017.

Plâtre à modeler, coton, colle à papier peint, colorant alimentaire, eau, 127 x 82 cm., Courtesy Art : Concept, Paris.

Construction : la recherche rhizomatique

Les divers sens qui évoquent le mot rhizome par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux* sont : additionner, accumuler, multiplier. Ils établissent le concept de rhizome en donnant pour exemple la guêpe et l'orchidée. Ils relèvent moins d'une approche mimétique mais davantage d'une connexion, d'une capture de code. Ils expliquent que « *(…) le devenir-guêpe de l'orchidée [et le] devenir-orchidée de la guêpe*[91] » est une *« évolution parallèle*[92] *»* de deux êtres qui n'ont absolument rien à voir l'un avec l'autre. Il s'agit d'un tissu de conjonctions « et…et…et… [93]» qui permettrait de créer une forme de pensée à entrées multiples, et de ce fait non hiérarchisée. Employer le terme « rhizomatique » au sens que Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux* l'emploient, sert à traduire la construction et le processus de création. Quelle est la place du rhizome dans la pratique artistique ? Le rhizome est perçu comme une méthode de création qui relie : la réalité, l'idée, la réflexion, la conception et la réalisation dans cette étude, par l'*« évolution parallèle»* de médiums hétérogènes tels que la peinture, la sculpture et l'installation. Chacune est nécessaire et fait partie du processus créatif. Il y a une relation interne entre eux. La forme de simulacre de champignon fait partie de cette « *évolution parallèle* ». Sa forme évolue petit à petit grâce à l'expérimentation de matières, de tailles, de températures de cuisson jusqu'à trouver la forme et la technique qui conviennent.

La structure rhizomatique permet à différentes pratiques artistiques de parvenir à cohabiter, à résonner et à dialoguer, établissant ainsi des liens entre elles. Le cheminement de création envisagé comme rhizome ne répond pas toujours à un déroulement logique de la pensée, mais procède plutôt par intuition, par contamination, s'infiltrant dans toutes les directions et étant toujours en mouvement. Grâce à l'expérimentation, cette recherche est rhizomatique. La variation des processus de travail plastique prend son origine dans plusieurs embranchements où tout élément peut affecter ou influencer tout autre pour arriver à répondre à l'objectif. L'utilisation de matières, de formes, de modes de représentations, de principes de connexion, de multiplicité dans les formes et les tailles, tracent les grandes lignes de la quête et ne cessent de se renvoyer les unes aux autres. L'organisation des éléments ne suit pas

[91]Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, éd. de Minuit, Paris, 1980, p.17.
[92] *Ibid*., p.17.
[93] *Ibid*., p.36.

une ligne de subordination hiérarchique. Pendant l'expérience, des événements et des scènes qui figuraient initialement peuvent disparaître et d'autres prendre leur place. Deux matières de natures différentes sont mises en relation et le rhizome connecte ces deux choses : technique (artistique) et objet (symbolique), le « fait » (simulacre) et le « non fait » (matière organique, l'objet du quotidien), etc.

Le rhizome est défini dans *Mille Plateaux* « *comme étant un autre modèle. Il n'y est question ni d'imitation ni de ressemblance mais plutôt d'une évolution parallèle dont la ligne de fuite est le rhizome même, un schéma d'évolution amené à abandonner le vieux modèle à l'image de l'arbre comme base et point de départ se ramifiant en feuilles*[94] ». Ici, le simulacre de champignon est un rhizome à l'image de la guêpe et de l'orchidée. Il simule le champignon réel dont il reproduit l'image de manière signifiante. Le champignon véritable est basé sur le principe de la reproduction (simulacre). Les simulacres sont accumulés de manière rhizomatique par « connections » entre eux. « *Un devient deux* [95]», deux devient quatre, etc. Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être. « *"Entre les choses" ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre, sorte de ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu*[96]. » Ces simulacres se diffusent dans l'espace par juxtaposition, les uns placés à côté des autres reliés par la colle.

Une œuvre comestible est un rhizome. Des compartiments distincts se rejoignent créant des zones d'échanges et de partage. Chaque simulacre comestible crée une interaction entre l'artiste et le spectateur. Aucune ne prime sur l'autre, aucun ordre n'est établi, aucun sens de lecture défini.

Tous les processus créatifs dans cette recherche sont différents mais ils se connectent entre eux. Selon Gilles Deleuze et Félix Guattari : « *N'importe quel point d'un Rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit être*[97] ». « *Il n'y a pas de*

---

[94] L'image de l'arbre-racine, développé par Gilles Deleuze et Félix Gauttari dans *Mille plateaux* part de la loi de l'un qui devient deux, suivant une logique binaire et pour laquelle ils proposent le livre classique, le livre-racine, comme référence.
[95] Gilles Deleuze et Félix Gauttari, *Mille Plateaux*, éd.de Minuit, Paris, 1980, p.11.
[96] *Ibid*., p.11.
[97] *Ibid*., p.13.

points ou de positions dans un rhizome, (…) il n'y a que des lignes [98]». Pour Deleuze, le système du rhizome fonctionne grâce à des connexions, des réseaux et des alliances.

Chapitre 2

Interprétation du réel

Transférer le réel en imaginaire

Dans le monde actuel, la question du réel, de l'illusion se pose sans arrêt. Tout ce qui entoure l'homme moderne fait croire au réel mais n'est qu'illusion : les nouvelles technologies, le virtuel, etc. Selon Étienne Souriau : *« Le réel est ce qui existe effectivement en acte (par opposition au simple possible), et qui existe en lui-même et non pas simplement dans la représentation qu'un autre en a (par opposition à l'imaginaire et au fictif, qui n'existent que dans l'imagination, à l'apparence et au phénomène, qui sont la manière dont une chose se manifeste au sujet qui les reçoit, et à l'illusoire, qui est une apparence ne concorde pas avec la nature intrinsèque de ce qui se manifeste d'une manière trompeuse)* »[99]. Si le réel est ce qui existe en soi-même, il est perçu ici en tant qu'inspiration d'une part et d'autre part comme quelque chose d'inconstant qui représente le temps qui passe.

Le réel appartient à la nature en tant que processus physique. Dans cette pratique, la nature et la réalité sont comme des modèles pour donner forme aux matériaux utilisés (simulacre de champignon en pâte à sel). Étienne Souriau précise que : « *La nature peut nommer aussi ce que les Grecs appelaient Physis, d'autres la Nature naturante - et la majuscule n'est pas de trop : du réel, elle ne désigne pas seulement l'être-là, mais l'insistance, la densité, et, pour tout dire, la puissance* [100]». Bienfaitrice et source d'enchantements, la nature peut aussi être menaçante et dangereuse. Les différents cycles de la nature ont donné naissance aux êtres vivants. Dans l'approche, le réel est

[98] *Ibid*. p.15.
[99] Étienne Souriau dans *Vocabulaire d'esthétique*, P.U.F, 1990, p.1209.
[100] *Ibid.* p.1057.

interprété pour créer une illusion. Il est transféré [101] en imaginaire, en simulacre. Le caractère intrinsèque de la nature est recréé en réalisant des simulacres, des imitations pour en conserver sa forme. Selon Pierre Francastel dans *La figure et le lieu* : « *Les artistes, s'inspirant de leur réalité vécue, utilisent des points de référence immédiatement tirés de faits dans la réalité. Toutefois, leur but n'est aucunement de donner l'illusion parfaite de la réalité globale, physique ou sociale mais au contraire de détacher du flot ininterrompu et indistinct des sensations certains éléments choisis*[102] ». La réalité que Francastel a appelé « la réalité vécue » représente les expériences vécues au quotidien qui ont influencées à la plasticienne pour réaliser ce travail plastique. Une existence leur est donnée dans ce monde réel. Le réel est transféré en sensibilité et offre au spectateur un domaine d'interprétation impliquant des relations non identifiées en analogie avec l'univers sensible.

Comment faire le lien entre le réel et l'imagination ? Comment le processus s'enclenche-il ? Y-t-il un aller-retour entre réel et imaginaire ? Dans cette exploration, le réel conduit à l'imagination qui elle-même amène au travail plastique. Selon John Dewey dans *L'Art comme expérience* : « *La contribution distinctive apportée par l'homme est la conscience qu'il a des rapports trouvés dans la nature. Par cette conscience, il convertit les relations de cause à effet que l'on trouve dans la nature en relations de moyens et de conséquences. Ou plutôt, la conscience elle-même constitue l'origine d'une telle transformation* [103] *».* Ce travail plastique a un caractère préétabli en tant qu'intermédiaire entre la réalité (la nature) et l'imagination[104]. Cette rencontre est à l'origine de cette recherche. Le but était d'établir des relations ouvertes entre eux.

Selon Sigmund Freud dans *L''intérêt de la psychanalyse* : « […] L'art *construit son empire intermédiaire entre la réalité qui frustre les désirs et le monde de l'imagination qui remplit les désirs, une région dans laquelle les tendances à la toute-puissance de l'humanité sont restées, encore en pleine force* [105]». Si la réalité est trompeuse, c'est à cause de sa métamorphose. L'imagination est utilisée pour réinventer le réel. Cette faculté permet de créer, d'inventer et de concevoir en combinant des idées. Elle possède

---

[101] Le dictionnaire *Le nouveau Littré*, Garnier, 2004, p.1427. Le mot « transfert » signifie : « Transport de quelque chose d'un lieu dans un autre ».

[102] Pierre Francastel, *La figure et le lieu*, Gallimard, Paris, p.53.
[103] John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, p.64.
[104] Dictionnaire Le nouveau Littré, Garnier, 2004, p.688. L'imagination (*en latin imaginatio*) signifie : « Faculté que nous avons de nous rappeler vivement et de voir en quelque sorte les objets qui ne plus sous nos yeux ».
[105] Sigmund Freud, *L''intérêt de la psychanalyse*, Standard Edition, vol.13, p.188. Je cite.

le pouvoir de représenter images, connaissances et expériences sensibles. Elle permet à l'artiste de créer l'enjeu (illusion artistique) qui produit l'effet sur le spectateur. Le rôle du plasticien est de transformer la réalité et d'en inventer une nouvelle. Dans cette pratique artistique, l'imagination est le résultat d'une rencontre entre l'« ancien » et le « nouveau». Grâce à l'illusion esthétique, des symboles et des formations substitutives peuvent provoquer des affects réels.

Ici, le réel transfère l'imagination en sculpture et le diffuse dans l'espace réel. Cela diffère dans la peinture de genre qui transfère le réel en peinture comme une façon nouvelle d'explorer l'environnement, liée à la contemplation des qualités mimétiques de toute nature morte. Les objets symboliques étaient traités en utilisant la technique du « trompe l'œil » pour fausser la perception du spectateur. Dans cette analyse, le simulacre est une tentative de révéler un type de relations sensibles du réel et de l'imagination. Au cours des opérations, une stimulation organique devient porteuse de significations. L'imagination transfère ce qui est ordinaire en extraordinaire. Les objets réels cessent d'être de simples objets mais ils sont transformés en instruments d'expression et de communication. Une transposition du champignon est faite au sens littéral puisqu'au départ l'objet véritable est présent dans certains travaux. Mais de plus en plus, il est remplacé par les créations réalisées en pâte à sel. Toutes deviennent alors des simulacres du réel représentées sous des formes diverses. Plusieurs faits réels stimulent l'imagination de la plasticienne pour être alors transférés dans le domaine de l'art comme par exemple dans la *Série d'aliments périssables*[106] où l'inspiration venait d'une canette recouverte de coquillages trouvée au bord de la mer en Thaïlande[107]. Dans ce travail, le simulacre investit les objets périssables comme le font les coquillages sur l'objet.

[106] Page 31.
[107] Page 64.

Une canette recouverte de coquillages trouvée au bord de la mer en Thaïlande.

L'imagination permet d'aller au-delà de l'ordinaire. L'objet quotidien choisi change de statut pour devenir un objet artistique. Lors de la création, il ne s'agit pas seulement de saisir quelque chose d'extérieur mais aussi d'exprimer des sentiments enfouis en moi. Selon John Dewey « […] *toute expérience consciente recèle à quelque degré une qualité imaginative* [108]». Pour Dewey, l'expérience consciente est toujours liée à des qualités imaginatives, car elle en a besoin. Le travail plastique consiste en un passage, un aller-retour entre la réalité et l'imaginaire. Il façonne le lien entre le « moi » et l'émotion. L'émotion primitive devient créatrice et amène une forme de réponse au monde, à l'« ici et maintenant ». Il s'agit à la fois d'exprimer ces sentiments face au temps, tout en rendant visible son dynamisme. Le résultat de la rencontre entre l'environnement et l'imagination crée des confrontations : entre substances matérielles et immatérielles, entre l'esthétique et le non-esthétique (objet quotidien), entre la forme

[108] John Dewey, *Art comme expérience*, Gallimard, p.441.

et l'espace, entre le faire et le non-faire, entre la pensée et le savoir-faire. Après une réflexion personnelle, des résultats tardifs peuvent survenir et ouvrir la voie à la création, point de départ de nouvelles rencontres et découvertes. Fortuites ou le plus souvent provoquées, ces dernières répondent à un dessein, à une « intuition ».

Ce mot provient du latin *intuitio*, désignant un regard intérieur**,** de *tueor*, regarder. L'intuition, faculté de l'esprit, mode de connaissance, de pensée ou de jugement désigne une pensée résultant de l'action de cette faculté. Gilles Deleuze dans *Le bergsonisme* déclare que : « *L'intuition n'est pas un sentiment ni une inspiration, une sympathie confuse, mais une méthode élaborée*[109] ». Elle désigne avant tout une connaissance immédiate et sert dans cette quête à la transformation d'un objet permettant de créer la « substance esthétique ». Si l'œuvre est créée pour éveiller la perception du spectateur, les matières donnent l'envie de créer. L'instant de la rencontre entre la plasticienne et le matériel révèle l'imagination pour créer la sensation esthétique. Elle fait naître en elle des émotions, une pulsion « première » qui sera éventuellement source de création. Les matières lient ici, visuellement, le monde extérieur et la pensée pour faire naître un chemin imaginaire.

Quel est le lien entre le réel et la vanité ? La vanité parle de l'état de vide, de non réalité, vaine apparence, mensonge, tromperie, fraude. Créer un monde illusoire en posant la question sur le réel (peut-on croire ce que l'on voit ?). C'est la mise en doute du spectateur sur le monde extérieur. L'illusion évoque l'ambiguïté entre deux sentiments « vrai » ou « faux ». Qu'est-ce que le spectateur voit à travers ce travail plastique ? Existe-t-il des points communs entre le champignon simulacre et le champignon véritable ? L'objet réel, comestible, quotidien, est utilisé pour stimuler l'imagination. Une fausse apparence de l'objet est créée par le simulacre, par la matière permettant d'approcher l'original. Le point commun entre le champignon simulacre et le champignon véritable est l'ambiguïté. Dans la nature les champignons sont difficiles à définir par leurs multiples variétés. De même, dans cette recherche plusieurs formes de champignons ont été créées pour évoquer ce sentiment. Grâce à l'imagination artistique, l'objet réel devient hallucination dans le monde artificiel (la représentation) et représente le message de vanité.

[109] Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, P.U.F, Paris, 1966, p.1.

La série d'*Interprétation du réel* (2008- 2015) est composée de six travaux : *Interprétation du réel n°1*[110] , *Interprétation du réel n°2*[111], *Interprétation du réel n°3* [112], *Interprétation du réel n°4*[113], *Interprétation du réel n°5* [114] et *Interprétation du réel n°6*[115]. Réalisées sur différents supports (bols, assiette, coquilles et passoire plate), ces objets ont perdu leur premier usage d'origine pour devenir une nouvelle matière. Cette série porte un regard sur ce qui existe et sur ce que l'observateur voit, sur le « vrai » et le « faux ». Une illusion est créée dans un espace réel / donné en mettant en scène exclusivement des champignons. L'objectif est d'exprimer le fait que, même si les moisissures sont invisibles, elles existent, elles sont omniprésentes dans l'atmosphère comme sur les objets. Cela fait partie d'une interprétation du réel. C'est une façon de considérer que les objets évoluent comme des aliments, qu'ils soient de nature utilitaire ou alimentaire.

Il y a beaucoup de sortes de champignons (moisissures) et leur morphologie est infiniment variée. Lors de la première rencontre avec ces travaux plastiques, les yeux se fixent d'abord au milieu de l'objet. Apparaissent ensuite des formes en pâte à sel interprétées comme des champignons poussant à l'intérieur du bol. Dans *Interprétation du réel n°1* et *Interprétation du réel n°2*, les simulacres suivent les formes des bols en se diffusant sur toute la surface. Ces bols sont attachés à une mémoire collective puisqu'ils possèdent des *« prénoms »*. Le fait qu'ils soient à ce point ébréchés peut faire penser qu'ils sont anciens. La présence sur ceux-ci des *champignons-simulacres* marque une réappropriation de ces objets. Ces deux bols « témoignent » de deux stades d'envahissements différents. Pour *Interprétation du réel n°2*, la différence de couleur vient du temps de cuisson. Le bol a été mis au four en commençant d'abord par le centre et en continuant petit à petit jusqu'au remplissage conduisant à la question de vide-plein, remplir-laisser l'espace.

[110] Page 67.
[111] Page 67.
[112] Page 68.
[113] Page 69.
[114] Page 69.
[115] Page 69.

Interprétation du réel n°1, 2009.

Sculptures de pâte à sel dans un bol, Ø14 cm.

Interprétation du réel n°2, 2009.

Sculptures de pâte à sel dans un bol, Ø14 cm.

Interprétation du réel n°3, 2009.

Sculptures de pâte à sel dans une assiette, 32 x 32 x 20 cm.

Interprétation du réel no.4, 2010.
Sculptures de pâte à sel dans les coquilles,
12.5 x 13 x 25 cm.

Interprétation du réel no.5, 2013.
Sculptures de pâte à sel dans le bol cassé,
21.5 x 25 x 26 cm.

Interprétation du réel no.6, 2015.
Sculptures de pâte à sel sur la passoire plate, 38 x 20 x 13 cm.

Métamorphoser la réalité

La forme (*forma* en latin) : « *l'ensemble des qualités d'un être ; ce qui détermine la matière à être telle ou telle chose*[116] ». Il s'agit de l'ensemble des contours qui délimitent un objet ou un être, la partie d'un espace occupé par un objet, un aspect visible, une apparence extérieure, un être. La forme organique concerne en particulier cette exploration. La nature peut être interprétée en termes de forme physique représentant un état, un être ou un objet en rapport avec le temps et la vanité. Le réel est traduit ici par l'« *intention d'être* » et l'inconstance des formes. Chaque élément de la nature est empreint des stigmates du temps : le temps biologique qui aboutit au processus de décomposition de fruits, légumes, nourritures, etc. Est-il possible de dire que le monde change et que rien n'est éternel, de la même manière que le *Vanitas Vanitatum et omnia Vanitas* (*Vanité des vanités, tout est vanité*) et le *Memento mori* (souviens toi que tu mourras) ? Le réel (forme physique) peut-il être représenté ou remplacé par une autre forme ? Comment le simulacre de forme organique peut-il faire passer le message de vanité ?

Cette thèse a débuté par une tentative d'interroger le réel en rapport au temps. Son instabilité interpelle et renvoie directement à la vanité. Il échappe à chaque instant, se métamorphose, change et se transforme à tout moment. Le mot « métamorphose » vient du grec « morphé », forme, et du préfixe « méta », changement. Jean Rousset dans *La littérature de l'âge baroque en France* s'explique sur la nature : « *La nature est flottante de par ses mouvements. Elle se peint le front de divers changements*[117]». C'est un changement de forme, de nature ou de structure d'un être ou d'un objet pour qu'il soit plus reconnaissable ; par exemple une graine se transforme en fleur, les fruits mûrissent, pourrissent, les animaux naissent, vivent, meurent…

C'est le résultat de l'observation de la forme organique et de sa sénescence (processus physiologique de vieillissement), observation poursuivie jusqu'à la décomposition. La conclusion est la suivante : si des fruits sont laissés à l'abandon pendant plusieurs jours, trois principales modifications apparentes peuvent être observées : de la couleur : les fruits se ternissent de plus en plus ; de la texture de la

[116] Dans le dictionnaire *Le nouveau Littré*, Garnier, 2004, p.586.
[117] Cité dans *La littérature de l'âge baroque en France*, Jean Rousset, José Corti,1989, p.119.

peau : un effet de flétrissement apparaît et grandit au fil du temps. Enfin une modification de la forme : sous l'effet de la déshydratation la forme organique évolue et devient de plus en plus resserrée et compacte. En les observant, au-delà des caractéristiques de chacun, un affaissement général de l'agglomérat est visible, le monticule initial se réduit sensiblement. Est-t-il possible de traduire ce processus en médium plastique ?

Le « temps biologique » est lié à l'apparition de la vie sur terre et correspond à son déroulement naturel, ce qui renvoie directement au vieillissement et à sa dynamique propre. Il est un temps défini par les divisions cellulaires, la destruction de ces cellules et leur déclin. Le passage du temps crée une modification de la forme. La matière (forme) organique est constituée d'éléments tels que l'azote, l'oxygène et l'hydrogène, structurés autour de squelettes carbonés. Sa composition varie suivant les organismes, mais elle est généralement caractérisée par sa capacité à être fragmentée. Le principal constituant de la masse des êtres vivants, l'eau, est rapidement libéré par évaporation et écoulement qui aboutit à la mort des organismes. En revanche, la matière organique sèche va subir un processus de dégradation plus lent et plus complexe avant de retourner dans l'écosystème sous forme minérale. L'instabilité est l'état d'une matière et d'un corps, qui subissent inévitablement une décomposition, de ce qui n'est pas fixe, pas permanent. Les matières utilisées sont les témoins de l'instabilité de la forme évoquant les idées de précarité, de fugacité, de dépérissement, mais aussi d'obscurité, d'écoulement du temps. Le spectateur est amené à appréhender l'idée que tout est éphémère pour rappeler le « *Vanitas Vanitatum et omnia Vanitas* » et le *Memento mori* (souviens toi que tu mourras).

Tout d'abord, il y a une tentative d'empêcher le processus de décomposition en enfermant la forme physique (le champignon) dans la résine mais le temps intervient toujours. Le processus de dégradation progressive des champignons véritables est visible sur les réalisations d'inclusion de champignons dans de la résine : *Le Tombeau du champignon*[118], 2009, *Le Poivron*[119], 2009. Ils représentent le temps qui passe par leurs formes organiques, par leur caractère périssable. Pour les transformer physiquement, les simulacres remplacent ces derniers. Pourquoi s'orienter vers le simulacre ? Pourquoi le simulacre est-il créé ? La différence entre celui-ci et la nature est la durabilité. Il a été choisi pour sa pérennité, comme un moyen de montrer le temps qui passe par la résurrection artificielle. Le simulacre est une substitution au réel des

[118] Pages 54-55.
[119] Page 56.

signes de la réalité. Jean Baudrillard se sert de *Disneyland* comme exemple de « *modèle parfait de tous les ordres de simulacres enchevêtrés* [120]». Baudrillard, dans son ouvrage *Simulacres et simulation,* a posé la question : *« Le simulacre s'impose-t-il comme imitation ou au contraire comme expression d'une différence ?* [121]*»* Le mot *simulacre* (eidola) a la même origine que *mimésis*[122]*.* Depuis l'Antiquité grecque jusqu'au XVIIe siècle, il s'agit d'imiter la nature (idée platonicienne). La fonction de l'œuvre est de reproduire, l'artiste ne peut renvoyer le spectateur qu'à un au-delà du modèle. L'art n'est rien d'autre que la perfection dans l'imitation du réel pour relever le plaisir mimétique. Le plaisir mimétique surtout dans la peinture au XVIIe siècle représente à travers la nature morte, le symbole de la vanité. Dès lors que la nature morte préfigure une composition allégorique suggérant la vanité et le vide de l'existence, la nature éphémère se positionne dans le registre des Vanités.

Jean Baudrillard dans *L'échange symbolique et de la mort* divise les simulacres en trois ordres : « *la "contrefaçon" est le schéma dominant de l'époque " classique ", de la Renaissance à la révolution industrielle, elle joue sur la loi naturelle de la valeur ; La "production" est le schéma dominant de l'ère industrielle et joue sur la loi marchande de la valeur ; la "simulation" est le schéma dominant de la phase actuelle régie par code et joue sur la loi structurale de la valeur* [123]». Ces simulacres simulent d'autres simulacres créés par une vision du réel et de l'imagination de la plasticienne. Il n'y a pas d'intention d'imiter le champignon mais de créer un simulacre se définissant comme l'apparence sensible. Cette dernière est pour la plasticienne « une apparence, une forme ou un objet qui provoque les sentiments au spectateur ». Pour Baudrillard, le simulacre est différent de la copie d'un tableau qui ne peut jamais prendre son sens qu'à l'égard du tableau original. Le simulacre ne fait que simuler d'autres simulacres ce qui n'a rien à voir avec la notion d'une œuvre originale, d'un événement authentique, ou d'une réalité première. Seul demeure le jeu des simulacres : il permet d'aller au-delà du modèle qui tente d'être périssable. La forme organique a remplacé le champignon réalisé en pâte à sel et en résine devenant alors objet du réel représenté sous des formes diverses**.** Tout a commencé dans une expérimentation à partir de laquelle a été réalisé le simulacre de pâte à sel en simplifiant sa forme, sa couleur et son volume. C'est la recherche d'un passage permettant au spectateur de s'unir avec l'univers, de voyager dans l'espace et

---

[120] Jean Baudrillard, *Simulacre et simulation*, Galilée, Paris, 1981, p.24.
[121] *Ibid*, p.11.
[122] Ce mot vient du grec, et signifie « imitation ». Terme tiré de *La Poétique* d'Aristote, et qui définit l'œuvre d'art comme imitation du monde, tout en obéissant à des conventions.
[123] Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976, p.78.

le temps : réalité et imaginaire. La putréfaction des fruits renvoie au caractère transitoire de l'existence humaine. En effet notre corps est considéré comme forme organique suivant le processus physiologique de vieillissement.

Le phénomène de décomposition de la matière organique se caractérise visuellement par une évolution morphologique des fruits sur une longue durée. Tandis que le simulacre permet de reconnaître l'« objet », le réel se perd, il ne tarde pas à s'affaisser et à pourrir. Le simulacre se transforme en un référent solide, il permet de reconnaître et de désigner ce qui se dégrade et tend à disparaître. Sa relique, que Jean Baudrillard appelle « *hyperréel*[124]», sans origine ni réalité est créée. Dans *Simulacres et simulation*, l'auteur précise « *Ce n'est plus du réel, puisqu'aucun imaginaire ne l'enveloppe plus. C'est un hyper réel, produit de synthèse irradiant de modèles combinatoires dans un hyperespace sans atmosphère*[125]». L'expression du peintre s'effectue par le jeu du pinceau et de la peinture pour transcrire le réel. Dans cette expérience, le réel se métamorphose à travers la pâte de sel.

Au fur et à mesure que cette analyse avance, le simulacre de champignon devient le symbole du réel, une substitution aux signes de la réalité, une appartenance à ce qui est nommé l'« être ». Il ne traduit pas une réalité mais manifeste, avec beaucoup d'ampleur, les différents niveaux de la réalité qui nourrissent l'expérience commune entre spectateur et plasticienne. Ils entrent alors dans un dialogue. Le simulacre est la fiction du réel, il remplace le modèle existant dont la forme physique est instable, prend la relève de la pérennité. Il masque l'absence de réalité profonde en prenant toutes les valeurs du réel. Comme le dit Jean Baudrillard : « *il ne s'agit plus d'imitation, ni de redoublement mais d'une substitution au réel des signes de la réalité, c'est-à-dire d'une opération de dissuasion de tout processus concret par son double opératoire, machine signalétique métastable, programmatique, impeccable, qui offre tous les signes de la réalité et en court-circuite toutes les péripéties. Plus jamais le vrai n'aura l'occasion de se produire — telle est la fonction vitale du modèle dans un système de mort, ou plutôt de résurrection anticipée qui ne laisse plus aucune chance à l'événement même de la mort. Hyperréel désormais à l'abri de l'imaginaire, et de toute distinction du véritable et de l'imaginaire, ne laissant place qu'à la récurrence orbitale des modèles et à la génération simulée des différences* [126]». Mettre en jeu le réel et le fictif (illusion), le vrai

[124] Jean Baudrillard, *Simulacre et simulation*, Galilée, Paris, 1981, p.11.
[125] *Idem.*
[126] *Ibid*., p.11-12.

et le faux. C'est un essai pour faire le voyage dans l'entre-deux, expérimenter la limite fragile entre le réel et sa représentation.

Les yeux permettent-ils d'appréhender le réel ? Certains artistes tentent de démontrer qu'une image peut parfois être trompeuse. La perception visuelle est alors mise en doute, notre perception peut parfois induire en erreur. Les images produites reconstruisent un réel qui n'est pas celui perçu au premier coup d'œil. Tenter de créer un effet de séduction comme un sentiment d'étrangeté et transformer des environnements familiers en lieux artificiels par les simulacres.

Le vrai et le faux émettent un questionnement grâce au développement du savoir méthodique, des fantasmes, de la science, de l'imagination, etc. Il n'est plus possible de faire la différence entre ce qui est simulacre et ce qui est naturel (dans une maison, sur la table, une corbeille de faux fruits. Et sur le balcon, ces fleurs, si belles vues de loin, sont-elles vraies ou fausses). C'est ce caractère qui intéresse la plasticienne et lui permet de créer le leurre dans cette pratique artistique. Ici l'objet créé amène l'ambiguïté entre « vrai » et « faux », reflet du monde actuel dans lequel ils se mélangent. Selon Gilles Deleuze dans *Différence et répétition*, *« le monde moderne est celui des simulacres. L'homme n'y survit pas à Dieu, les identités ne sont que simulées, produites comme un « effet » optique, par un jeu plus profond qui est celui de la différence et de la répétition*[127]*»*. La nature vivante est de courte durée, le simulacre est l'interprétation, la reproduction de l'élément de la nature elle-même. Son contact avec le spectateur peut avoir lieu n'importe où sauf bien sûr dans un milieu naturel où l'homme n'intervient pas. La nature est présente dans un musée, une galerie, un parc. Comme Jean Baudrillard l'a expliqué dans son ouvrage, *« la simulation remet en cause la différence du "vrai" et du "faux", du "réel" et de l'imaginaire"* [128]*»*. Il s'agit d'une substitution au réel qui peut se reproduire à l'infini et se diffuser partout.

Le simulacre de champignon devenant métaphore de la vanité réapparaît de façon presque abstraite quand il prend forme par diffusion, condensation et accumulation. La simulation permet de créer l'illusion en réalisant les moulages transparents en résine. Si l'artiste baroque utilise les objets transparents comme symbole de la fragilité de vie, ces moulages de poivrons et de champignons veulent faire passer le même message. Malgré son caractère intrinsèque, l'être humain a essayé de copier, de recréer la

[127] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, P.U. F, Paris, 1997, p.1.
[128] Jean Baudrillard, *Simulacre et simulation*, Galilée, Paris, 1981, p.12.

nature en réalisant les simulacres pour en conserver au moins la forme. Le simulacre se présente quand le réel est absent mais ne le remplace pas. Comme le dit Jean Baudrillard : *« il laisse la place à toutes les interprétations possibles, même les plus contradictoires* [129]*»,* le spectateur a davantage de libertés d'interprétation selon ses expériences. Baudrillard ajoute dans *Simulacres et simulation* qu'*« ainsi, l'enjeu aura toujours été la puissance meurtrière des images, meurtrières du réel, meurtrières de leur propre modèle, comme les icônes de Byzance pouvaient l'être de l'identité divine. À cette puissance meurtrière s'oppose celle des représentations comme puissance dialectique, médiation visible et intelligible du Réel*[130] *».* Le simulacre de champignon est utilisé comme autre façon d'interpréter le réel, d'engendrer une autre réalité, de trouver des limites inexorables dans la contrainte inerte des moyens d'expression. Le spectateur respecte le sens du signe. Par exemple, même si le caractère signifie arbre, cela ne l'empêche pas d'imaginer autre chose : le signe reste ouvert parce que tout ce qui a été imaginé avant de connaître le sens, reste valable. Il est possible d'imaginer tel ou tel objet face au travail plastique. Ces images ne sont pas totalement effacées maintenant que le sens conventionnel du signe est connu. Elles sont encore à leur place et il arrive d'y repenser, de les confronter à leur véritable sens. C'est un tissu qui se crée peu à peu avec les fils de l'imagination du spectateur et ceux de la connaissance, c'est-à-dire le sens conventionnel. Des images viennent donc se coller, se superposer au réel. Dans cette recherche, les simulacres se divisent en quatre groupes :

1. Simulacres de nature morte en résine, au caractère transparent et dont le but est de créer le passage entre deux notions opposées.

2. Simulacres en pâte à sel, dont le but est de se rapprocher le plus possible de la nature, pour créer l'illusion par l'accumulation.

3. Simulacres de champignons comestibles, dont le but est d'expérimenter la perception gustative. Dans la nature, le champignon est comestible et peut être utilisé comme un enjeu.

4.Simulacres de peau humaine ou de matière organique vieillie, dont le but est d'observer le dessèchement de la peau en utilisant la peinture.

---

[129] *Ibid*, p.355.
[130] *Idem.*

Transférer le réel par des formes circulaires

Ici, il ne s'agit pas seulement de formes figuratives (organiques de fruits et légumes), les formes géométriques et élémentaires comme le point et la forme circulaire sont aussi utilisés. Cette pratique artistique tente de reproduire ces formes sur la surface et l'espace de manière picturale et sculpturale. Pourquoi ces géométries deviennent des éléments fondamentaux dans cette quête ? Sont-elles présentées en tant qu'éléments picturaux ou portent-elles des symboles ?

Le point et la forme circulaire sont les éléments picturaux primordiaux de ces travaux plastiques. Ils sont finis tandis que d'autres formes, par exemple la croix, peuvent être prolongées et se développer indéfiniment dans l'espace. Ils sont aussi le symbole de la mort (les moisissures). Vassily Kandinsky (1866-1944) utilise également le point dans sa peinture abstraite. Dans son essai *Point et ligne sur plan*, il considère le point comme le fondement théorique de l'art abstrait : « […] *le point est retenu comme élément initial, comme l'élément de base donné, parce qu'il est l'élément de départ de l'aventure humaine picturale* [131]». Il considère le point comme « zéro ». Il ajoute que : « *Le point géométrique est un être invisible. Il doit donc être défini comme immatériel. Du point de vue matériel, le point égale zéro* [132]». Par ces lignes il ne trouve ni direction verticale ni horizontale, mais un schéma de composition qui implique un perpétuel retour et effectue un mouvement circulaire. Il est fini et fermé et peut-être interprété comme immobile ou mobile en même temps. Il porte le message de vanité, déjà par son apparence, il tourne sans fin.

Le fait réel est transféré en forme circulaire. Dans la nature, elle peut être représentée de différentes manières : les ronds dans l'eau, la lune, le soleil. Pour les primitifs, il désigne « un intervalle de temps », puis par extension une période de temps dont le terme correspond au retour de certains phénomènes qui se répètent selon une séquence identique. Par exemple, le cycle des saisons, le rythme les années et le cycle de la vie sont temporels. Selon Nelly Delay dans *Le jeu de l'éternel et de l'éphémère* : « *La forme circulaire n'est pas statique, elle évoque la "mise en mouvement de la Roue de la Loi* [133]». Chez les bouddhistes, en Thaïlande, dans tous les temples existe le

[131] Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan*,1991, p. XIV.
[132] *Ibid.*, p. XV.
[133] Nelly Delay, *Le jeu de l'éternel et de l'éphémère*, Philippe Picquier, 2016, p. 109.

Dharmachakra[134] qui symbolise le cycle de la vie (la naissance, la maturité, la mort et la résurrection) et est représenté sous forme de *roue*, qui signifie alors la succession des reconnaissances. L'Occident connait la roue de la fortune depuis l'antiquité, comme le *Mémento mori* [135]ou la mosaïque de « vanité », découverte en 1874 dans la partie méridionale de Pompéi. Cette mosaïque de table provient du triclinium de la Maison du Collège des Architectes de Pompéi, dite Maisons des Maçons. Sur le fond vert clair, se détache un crâne appuyé sur les ailes déployées d'un papillon aux couleurs vives lui-même posé sur une roue. Cette roue de la Fortune tourne éternellement après le passage de *Némésis*[136], tandis que l'âme (le papillon) s'envole et quitte le corps. Le crâne est surmonté d'un poids en plomb, d'un niveau de maçon dont les extrémités reposent, à gauche, sur un sceptre auquel sont attachés un manteau de couleur pourpre et un bandeau blanc et, à droite, sur un bâton noueux, auquel sont suspendus un manteau et une besace de mendiant. Le sol, où se projettent les ombres du bâton et de la roue, est délimité par une bande de tesselles ocre clair. Cette mosaïque est un exemple de message de la vanité.

[134] Page 78.
[135] Page 79.
[136] *Némésis* est à la fois un concept et une déesse de la mythologie grecque : celle de la juste colère (des dieux) et de la rétribution céleste. Elle est parfois assimilée à la vengeance et à l'équilibre. La fille de la Nuit, représente la justice distributive et le rythme du destin. C'est elle qui châtie les Mortels qui vivent dans un excès de bonheur. Elle est évoquée ici par la Roue de Fortune qui figure le plus souvent à ses pieds.

Exemple de Dharmachakra, un symbole de cycle de la vie.
Temple Praputthabat, Khon Kaen, Thailande.

Memento Mori, Milieu du Ie siècle après J.-C.
Mosaïque polychrome, base calcaire et marbres colorés
47x41cm., Musée Archéologique National, Naples.

Tous les exemples trouvés au-dessus confirment le choix de la forme circulaire. Dans cette exploration, grâce à l'observation de la vie quotidienne, le point est utilisé dans le sens littéraire comme symbole de la mort, de moisissure, par son omniprésence, sa polysémie, ses manifestations multiples et variées. Le point devient inéluctablement un phénomène banal dans le quotidien des mortels. Il désigne la plus petite portion concevable d'espace. Quand la moisissure apparait, elle s'agrandit visiblement. Cette étude porte sur la répétition et la multiplication de ces signes. Les formes circulaires se trouvent dans plusieurs travaux : *Basilic astral (Simulacre de moisissure)*[137], *Simulacre*

[137] Page 108.

de moisissure à l'infini[138], *Expérimentation 3*[139], *Expérimentation de simulacre de moisissure comestible*[140], Gelée de grains de basilic[141], *Interprétation du réel no.1*[142], *Interprétation du réel no.2*[143], *Interprétation du réel no.3*[144], *Interprétation du réel no.6*[145], *Homo Bulla*[146], la série d'*Analogie de la peau* [147]. Dans *Basilic astral*[148], les points se diffusent dans un cercle. Dans *Simulacre de moisissure à l'infini*[149], ils se répètent de manière infinie sur la surface de la toile. Les deux travaux ont les mêmes techniques.

L'artiste japonaise, Yayoi Kusama (1929-), considère sa vie comme un « pois[150] » perdu parmi des milliers d'autres. Dans ses œuvres, le motif fait partie de son obsession et représente l'artiste elle-même, sa solitude, sa difficulté à communiquer et son rapport aux autres. Les points colonisent et envahissent toute son œuvre. Le lien commun entre le travail de Kusama et cette pratique artistique réside dans le fait que les formes sont utilisées comme symbole. L'accumulation de motifs sert à évoquer un sens envahissant, dévorant, accaparant. L'objectif de travail est différent, l'artiste répète ce motif pour se débarrasser du sentiment d'angoisse, cette recherche vise à présenter la mort comme menace face à la vie. La forme créée se constitue de plusieurs petites formes, elle relève le jeu du regard. En regardant de loin, ces travaux apparaissent comme des petits points ronds. Il faut se rapprocher pour voir la forme qui se compose de plusieurs simulacres de champignons, accumulés afin de créer une nouvelle forme, recomposée.

---

138 Page 110.
139 Page 23.
140 Page 24.
141 Page 215.
142 Page 67.
143 Page 67.
144 Page 68.
145 Page 69.
146 Page 84
147 Pages 203-205.
148 Pages 108-109
149 Page 110
150 Les Japonais sont élevés dans l'idée qu'ils ont des devoirs envers la société, ils ne doivent pas décevoir leur famille en lui apportant bienfait et honneur. Ainsi ils se sentent utiles. Pour Kusama, les petits pois dans leur cosse forment un tout où chacun a son rôle à jouer comme dans la société japonaise où les individus sont tous identiques et ne doivent pas s'autoriser de singularité sinon ils sont mal vus. Kusama s'est toujours sentie en décalage avec la société d'où son obsession pour les pois…mais dans son cas c'est de la « self obliteration » donc un anéantissement du soi.

Homo Bulla

La forme circulaire est souvent représentée dans l'art hollandais à la fin du XVIe siècle et au XVIIe siècle en particulier, apparaissant sous la forme de bulle. Au XVIe siècle, la forme circulaire représentée dans *Qvis Evadet ?*[151], gravure de Hendrik Goltzius (1558-1617), est basée sur la forme des bulles de savon. Au premier plan, un lys, symbole de pureté, sort de terre. Au centre, le *putto* souffle des bulles de savons. au deuxième plan apparaît une épaisse fumée. Comment la vanité peut-elle être perçue à travers la bulle ? *Homo Bulla* est « *une expression latine signifiant l'homme (est comme) une bulle* »[152]. Il y a une comparaison entre l'homme et la bulle. Dans cette gravure elles représentent la brièveté de la vie humaine qui passe comme les bulles de savon et la fumée, balayées par le vent. Cette gravure pose la question suivante : *Quis evadet* (qui s'évade, qui en réchappe) ? La réponse est : personne.

Hendrik Goltzius, *QVIS EVADET ?* 1594.

Gravure, 21.2 x 15.3 cm., Metropolitan Museum of Art, New York.

[151] Page 81.
[152] Enrico De Pascale, *La Mort et la Résurrection*, Hazan, Paris, 2009, p.95.

Ici, la sculpture *Homo Bulla*[153] a été réalisée en référence à la bulle transparente de savon dans la vanité classique mais celle utilisée n'est pas transparente. Des centaines de simulacres de champignons sont alors greffés sur une boule de polyester, suspendue dans l'espace, tout comme la bulle de savon. Le motif de l'« *Homo Bulla* » appartient à la catégorie des thèmes liés à la vanité, avec une allusion à la fragilité de la condition humaine et au caractère inéluctable de la mort. Cela donne lieu à un rapprochement, à visée morale, entre la vie humaine et les bulles de savon, fragiles, à l'existence brève. Elle représente dans l'imaginaire la précarité de la condition humaine car mortelle ; la vie de l'homme est assimilée à celle d'un savon ou à du verre soufflé, que le vent peut balayer à tout instant. Dans la plupart des cas, le protagoniste est un enfant ou un adolescent, qui, l'air amusé, produit des bulles en soufflant dans une paille trempée en amont dans un liquide savonneux contenu dans un coquillage. Soit parce que faire des bulles de savon est un divertissement typiquement enfantin, soit pour souligner l'inconscience et l'ignorance de l'homme à l'égard du caractère éphémère de la vie. La peinture de Willem van Mieris (1662-1747), *Les Bulles de savon*[154] (1710/1720) témoigne de ce caractère. La vision du tableau se fait à travers des bulles de savon. Ces dernières offrent la forme parfaite de la sphère dans laquelle se reflète le contour des choses. Trois jeunes gens se détendent dans l'embrasure d'une fenêtre sur laquelle repose une riche tapisserie. Un jeune homme, au centre, regarde s'envoler les bulles qu'il vient de souffler d'un geste gracieux. Une jeune fille, dans le fond sombre, une grappe de raisin à la main, semble esquisser un pas de danse tout en fixant une cage posée sur le parapet. Le contenu de cette cage intéresse vivement le troisième personnage.

Le message concernant la vanité est différemment visible à travers la sculpture *Homo Bulla* ; en effet, si dans la vanité classique, la fragilité est représentée à travers le symbole la bulle de savon, le choix a été fait de greffer des simulacres de champignons sur une boule elle-même représentant la fragilité. Suspendre celle-ci dans l'espace donne la même impression que le « tableau-piège », l'objet a plus de chance de tomber que s'il était posé sur le sol. Par l'accumulation de simulacres, il devient lourd, moins facile à suspendre dans l'espace. Cette bulle peut renvoyer à l'image de la sphère terrestre qui serait envahie par les champignons. A travers cette sculpture, le temps semble s'arrêter tandis que dans la vanité classique par la représentation de plusieurs

[153] Page 84.
[154] Page 85.

bulles de savons crée le mouvement (la fuite du temps). Ce travail est différent des autres par la manière d'installer le simulacre. Dans les travaux précédents, les champignons poussaient verticalement comme dans la nature, mais dans celui-ci, ils poussent dans toutes les directions et offrent une vision différente au spectateur.

Dans *QVIS EVADET ?*[155] d'Hendrik Goltzius et *Les Bulles de savon*[156] de Willem van Mieris, les bulles de savon sont accompagnées par les figures humaines, dans cette recherche c'est le corps du spectateur qui va compléter la scène.

[155] Page 81.
[156] Page 85.

Homo Bulla, 2016.

Simulacres de champignons sur une boule, Ø 30 cm.

Willem van Mieris, *Les Bulles de savon*, 1710/1720.
Huile sur bois, 32 x 27cm., Musée du Louvre, Paris.

Observations sur la vanité et le concept bouddhiste

La vanité est la mise en image de la fragilité et du caractère éphémère de l'homme, (de la futilité, du néant, et sans doute de la mort). Son origine est utilisée dans la Bible, dans *l'Ecclésiaste*. « *Memento mori* » ou « *souviens-toi-que tu vas mourir* ». Cette recherche est influencée par le concept du bouddhisme pour certaines idées, surtout celles qui concernent le statut transcendantal et qui ont influencé la plasticienne sur la façon de voir les choses, son regard sur le passage du temps et l'observation de la vie humaine. Cette étude s'intéresse à la vacuité, la non-dualité et le « non-soi » en particulier.

Selon Joseph S. O'leary dans *Philosophie occidentale et concepts bouddhistes* : « *Il ne serait pas faux de dire que la philosophie occidentale face au bouddhisme, c'est l'"être" face à la "vacuité ". […] Ces deux concepts jouent un rôle clé chacun dans leur tradition respective mais ils fonctionnent très directement. L'être est fondement de tout, il a un rôle constitutif et intégratif, et on peut l'aborder directement et comme fin en soi* [157]». La comparaison peut se faire entre l'état bouddhiste de la vacuité et l'état occidental de l'être. Le point commun entre eux est la réflexion sur la nature ultime du réel et de l'être. En Thaïlande, la plupart de la population suit le bouddhisme mahāyāna. O'leary continue d'expliquer dans le même ouvrage que « L*e bouddhisme mahāyāna - c'est-à-dire le bouddhisme du "Grand Véhicule" -, fondé sur les soutras grandioses qui datent des premiers siècles de notre ère, donne à certaines idées un statut transcendantal comparable à celui de l'être. La vacuité (śūnyatā), la non-dualité (advaya), les expédients salvifiques (upāya-kauśalya) et la double vérité : conventionnelle (saṃvrti-satya, vérité d'enveloppement) et ultime (paramārtha-satya), sont des notions affectant tout être et toute pensée*[158] ». Cette référence explique le cœur des pensées principales du bouddhiste. La vacuité constitue une théorie importante du bouddhisme, elle représente un aspect pratique que les gens peuvent pratiquer pour pouvoir accepter les phénomènes de la vie, de l'univers et du cycle d'existence. La vacuité bouddhiste sert à libérer l'esprit de son attachement aux substances solides et aux identités fixes en montrant que leur stabilité est illusoire. Môhan Wijayaratna explique dans *Sermons du bouddha : « Selon la théorie de la vacuité, toutes les choses*

[157]Jopeph S. O'leary, *Philosophie occidentale et concepts bouddhistes*, P.U. F, Paris, p.35.
[158] *Ibid.,* p.1.

conditionnées sont vides et sans formes, car celles ne sont pas permanentes, ni stables, ni satisfaisantes, et elles sont dépourvues d'une existence indépendante, donc naturellement, elles sont sans « Soi [159]». Également, tous les dhammās (skt. dharmāh), y compris les états mentaux très purs comme la Sphère sans perception ni non-perception, sont vides, car ils ne sont pas permanents, ni stables, ni satisfaisants, et ils sont dépourvus d'une existence indépendante, donc, naturellement, ils sont sans « Soi ».[160]» Cette référence témoigne de la pensée du bouddhisme qui a influencé directement cette recherche : tout est éphémère, rien n'est permanant même le corps n'appartient pas à « soi ». De même que la forme physique est impermanente, il n'existe pas de soi. Wijayaratna continue à expliquer dans le même ouvrage que : « *[…] Le Bienheureux s'adressa aux cinq bhikkhus et dit : "La forme physique [rūpa], ô bhikkhus, n'est pas le Soi. Si la forme physique était le Soi, ô bhikkhus, la forme physique ne serait pas sujette aux maladies et l'on aurait la possibilité de dire à propos du corps ; " Que mon corps devienne ou ne devienne pas tel pour moi. " Cependant, puisque la forme physique n'est pas le Soi, la forme physique est sujette aux maladies et l'on n'a pas la possibilité de dire à propos de la forme physique : "Que mon corps devienne ou ne devienne pas tel pour moi."* [161]» La doctrine de « non- Soi » permet d'approfondir la compréhension de la vérité pour éviter des idées fausses comme « cela est mien », « je suis cela », « cela est mon moi », etc. Rien n'appartient à soi, signifie aussi le vide. L'auteur continue à expliquer dans le même ouvrage que : « *Il en résulte, ô bhikkhus, que tout ce qui est forme physique, passée, future ou présente, intérieure ou extérieure, grossière ou subtile, vile ou excellente, lointaine ou proche, tout ce qui est forme*

---

[159] Joseph S. O'leary, *Philosophie occidentale et concepts bouddhistes*, P.U. F, p.40-p.42 : « *Le soi, comme entité unitaire qui persiste dans le temps. Dans un monde produit en dépendance, ce que nous appelons soi dépend à chaque moment de tant de conditions diverses et changeantes qu'insister sur son identité substantielle devient une contestation futile de la nature du réel. […] Pour le bouddhisme, le soi est une succession d'événements, dont la continuité est au moins en partie le produit d'attachements illusoires - de sorte que la loi du karma montrait comment illusions se punissent elles-mêmes. Ce qui distingue la position bouddhiste, c'est surtout sa pointe sotériologique : on s'accroche désespérément au soi pour éviter la souffrance, mais il est lui-même source permanente de souffrance, et c'est en l'abandonnant comme une illusion vénéneuse qu'on atteint la vraie liberté et le vrai bonheur. De plus, si on réduit le moi à un paquet de sensations, on risque de ne pouvoir rétablir de façon intelligible la validité conventionnelle du discours quotidien du moi, et de donner à ces sensations une identité solide, une espèce de moi à eux.* »

[160] Môhan Wijayaratna, *Sermons du bouddha*, éd. du Seuil, 2006, p.211. Par cette théorie, le bouddhisme présente un certain point de vue à ses adeptes sur les choses intérieures, et extérieures, mondaines et supramondaines. Un des intérêts de ce point de vue est d'acquérir la capacité de rester détaché des opinions fausses, comme l'idée de l'*ātman*, etc.

[161] Môhan Wijayaratna, *Sermons du bouddha*, éd. du Seuil, 2006, p.101.

physique doit être considéré, selon la sagesse correcte, comme tel, en se disant : « Cela n'est pas à moi, je ne suis pas cela, cela n'est pas mon Soi[162]. »

Pour le regard sur le passage du temps, selon Nelly Delay dans *Le jeu de l'éternel et de l'éphémère* : « *L'observation de la nature – comme plus tard celle du ciel- imposait la certitude d'un temps cyclique, tandis que la vie humaine – par une évolution sans retour – témoignait d'un temps linéaire. Les Japonais, qui n'adoptèrent jamais autrement qu'individuellement les croyances bouddhistes concernant la réincarnation et la pluralité des vies, étaient donc gouvernés par une succession d'instants éphémères. Cela ne faisait naître en eux aucune angoisse de la mort, mais au contraire un véritable culte de l'instant qui passe*[163]. » En Thaïlande et au Japon, le bouddhisme ne partage pas les mêmes concepts, ils sont liés cependant par l'idée que la vie ne dure que le temps d'un instant de conscience. Ainsi, la mort en tant que rupture des facultés vitales de l'existence, n'est que l'interruption temporaire d'une forme, d'une apparence. En réalité, ce n'est qu'à la fin du cycle et après plusieurs réincarnations de la souffrance qu'on atteint le Nirvana[164] (*nibbāna)*. Selon Môhan Wijayaratna dans *Sermons du bouddha* : « *Même un état un non conditionné comme le nibbāna est inclus dans la vacuité, car non seulement celui-ci est vide d'un « Soi » quelconque et il est sans formes, mais en outre il est vide des écoulements mentaux toxiques, de souffrances, d'illusions, de formations mentales*[165]. » Etant donné que le corps n'appartient pas à soi, mourir c'est se libérer de ce que l'être humain est en espérant passer à un état meilleur. C'est la raison pour laquelle, le sens de la mort est si peu dramatique pour les bouddhistes. Ils gardent à chaque instant à l'esprit l'idée de la mort. Ce mode de pensée n'est pas pessimiste, il invite à être conscient et à apprécier chaque moment. Il ne s'agit pas non plus d'une peur mais du respect du caractère éphémère de la vie. C'est la méditation sur la mort. Dans ces travaux plastiques, la vie et la mort sont indissociables. Par exemple, le champignon prend vie sur l'objet en fin de vie. Plutôt que de les considérer comme des opposés, il faut les maintenir ensemble.

La vie et la mort sont donc omniprésentes dans le quotidien. Ce sont des phénomènes biologiques comme la naissance et le vieillissement, étroitement

---

[162] *Ibid*, p.104.
[163] Nelly Delay, *Le jeu de l'éternel et de* l'éphémère, Philippe Picquier, Tokyo, p. 49.
[164] Dans le dictionnaire Le Petit Larousse Illustré, éditions limitée, 2010, p.689. Nirvana signifie : extinction de la douleur, qui correspond à la libération du cycle des réincarnations, dans la pensée orientale (bouddhisme, notamment.). Dans le bouddhisme, l'extinction du karma, du désir humain, entraîne la fin du cycle des naissances et des morts.
[165] Môhan Wijayaratna, *Sermons du bouddha*, éditions du Seuil, 2006, p.211.

entremêlés tout au long de l'existence, deux forces indissociables. La vie est le commencement de notre destin alors que la mort en est la fin, entre les deux, existe le passage et le mouvement de la vie quotidienne. Etienne Souriau, dans *Vocabulaire d'esthétique,* donne la définition de la vie au sens biologique, comme un « *ensemble des faits physiologiques qui distinguent l'animal ou le végétal de la matière inanimée : les différentes parties d'un corps sont en interrelations organiques, le corps assimile les substances, il croît et se développe selon un programme interne, il fait la différence entre lui-même et les corps étrangers pénétrant en lui, qu'il assimile ou rejette, en cas de lésion il répare son organisme selon un processus d'origine interne qui en maintient la nature et la forme, il perpétue son espèce par la reproduction, mais aussi il est susceptible d'adaptation et d'évolution* [166]*»*. Considérant cette définition, quelle forme de vie apparaît alors dans cette recherche ? Peut-être l'être, l'apparence de la vie, la forme biologique, le « vécu ». Le travail plastique témoigne de l'écoulement de la vie par les matières utilisées, la nature morte, les objets périssables de la vie de tous les jours, du corps humain et de son système de digestion.

La mort est la fin de la vie, et l'un des aspects inéluctables de l'existence : l'« être-pour-la-mort ». Elle frappe chacun individuellement et se caractérise par une décomposition du corps. Les notions de vie et de mort ont nourri le thème de la vanité évoquant le caractère éphémère de l'être humain. Elle est la mise en forme visuelle de conflits : l'infini et le fini, permanence et déchéance. Au-delà de cette dualité, elle est aussi l'incarnation de l'esprit de contradictions, une opposition au cours tranquille des choses. En tant qu'être humain, la plasticienne est consciente de notre précarité, notre vie sera plus ou moins courte, limitée, éphémère. Devant la fragilité de la vie, nul ne connait la date de son dernier jour. La peur du réel s'est-elle transformée en angoisse devant la difficulté de la vie et de la mort ? Cette dernière joue un rôle central dans l'imaginaire individuel et collectif. Elle se présente comme une pensée ultime et un passage obligé à toute réflexion sur la vie et sa signification. Elle a nourri chez les hommes de l'angoisse, mais aussi un questionnement infini sur son origine, sur l'obscure logique de son action et sur la façon de l'exorciser. Pour vivre sans angoisse, il faut accepter l'éphémère de la vie et ainsi « apprendre à vivre ».

[166] Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, P. U.F, Paris, 1990, p.1388.

Chapitre 3
Rendre visible le temps

Matérialiser le temps

Le temps (du latin *tempus*) est un terme commun utilisé par tous et dans différents contextes, une notion fondamentale de la nature dans le sens du « temps qui passe » (latin *tempus fugit*). Il s'agit du : « *milieu indéfini où paraissent se dérouler irréversiblement les existences dans leur changement, les événements et les phénomènes dans leur succession* [167]». Des éléments successifs s'y distinguent, déterminent des intervalles entre eux et s'ordonnent les uns par rapport aux autres, selon l'avant et l'après. Suivant cette définition quel lien s'établit entre le temps et la Vanité ? La vanité est une transition entre la vie et la mort qui s'inscrit dans le temps. Elle serait donc un intervalle selon un « avant » et « après ». Cette recherche essaye de concrétiser le temps et de le rendre visible à travers différents mediums.

Dans le premier chapitre apparaissent déjà des objets symboliques montrant la brièveté de la vie dans la vanité classique : les sabliers, les bougies qui se consument ou les horloges. Ses effets sont souvent représentés à travers les fleurs qui se fanent rapidement et les fruits qui s'abiment. L'œuvre de Philippe de Champaigne illustre bien ce propos. Dans *Vanité*[168], rien ne vient déranger le spectateur, grâce à la mise en scène très sombre, celui-ci reste focalisé sur ce que le peintre veut lui faire observer. Sur le fond noir apparaissent trois objets symboliques posés sur la table de pierre calcaire sur un même plan, afin de confronter le public au message de la vanité : le crâne, la fleur et le sablier. A gauche, la tulipe se fane, signe de vie éphémère. Elle renvoie le spectateur à l'idée d'une vie s'éteignant petit à petit. Le crâne humain représente la mort puis, sur la droite, le sable ocre du sablier matérialise le temps qui passe. Un des pétales de la tulipe semble se détacher du cœur de la fleur, comme pour rappeler que tout être n'est pas éternel, devant passer par cette étape fatidique de dégradation. La fleur qui montre la fragilité de la forme organique peut être comparée avec le champignon

[167] Le dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2008* sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, nouvelle édition millésime, 2008, p. 2526.
[168] Page 91.

véritable apparaissant dans *Le Tombeau du champignon*[169], *Le poivron*[170] ou encore avec l'orange présentée dans *Orange (Nature morte « vivre ou mourir ? »*[171].

Philippe de Champaigne, *Vanité*, 1646.

Huile sur toile, 28, 8 x 37, 5 cm., Musée de Tessé, Le Mans, France.

[169] Pages 54-55.
[170] Page 56.
[171] Page 180.

Le concept de temps occupe une place primordiale dans ce processus de travail à travers la temporalité de la production du passage à la vie animée, de la putréfaction du champignon et autres matières organiques et de leur processus de dégradation. Lors de la réalisation des travaux plastiques, pendant que les éléments en pâte à sel cuisent, il faut veiller au séchage de la peinture et de la résine, surveiller la cuisson des gâteaux. La forme est réalisée en collant les simulacres les uns à côté des autres. La première observation sur l'effet du temps dans cette analyse a eu lieu en 2004, dans une peinture abstraite réalisée avec des matières périssables intitulée *La mélancolie*[172]. Elle est créée à partir de plusieurs couches de peintures superposées, mélangées avec du café et se finalise par une couche de ciment. Au fur et à mesure que le temps passe apparaissent à la surface de cette toile des tâches marrons de plus en plus visibles. Dès lors une question s'impose : faut-il considérer le temps comme un élément nécessaire à la réalisation de ce travail plastique ou au contraire comme un élément destructeur ? Il existe mais n'est pas concret, il n'a pas de forme ni de substance. Saint Augustin évoque l'ambiguïté du temps : « *Qu'est-ce donc que le temps ? Si on ne me le demande pas, je crois savoir ce qu'est le temps ; si on me le demande, je ne le sais plus*[173] ». Il est difficile d'exprimer exactement ce que représente le temps. Cependant, rien n'interdit de s'interroger sur sa nature. Il y a deux acceptions possibles : le temps comme durée vécue, délimitée et le temps comme écoulement.

[172] Page 93.
[173] Augustin d'Hippone (trad.J.Trabucco, *Confessions*, éd. Garnier-Flamarion, 1964, chap.4, Livre XI, p.264. Je cite.

La mélancolie, 2004.

Huile, ciment, café sur toile, 38x46cm.

Comment percevoir cette deuxième acception, l'écoulement du temps ? François Jullien écrit dans *Du temps* : « *Le temps ne cesse d'habiter notre pensée quotidienne*[174] ». Pour percevoir cette fuite du temps il faut observer son caractère chronologique : l'existence est un écoulement d'années, d'heures, et d'instants traduit par le mouvement perpétuel de trois réalités, le passé, le présent et le futur. Saint Augustin affirme que le point central est le présent, il insiste sur le fait que c'est à partir de ce dernier que s'envisagent le passé et le futur. Il écrit à ce propos : « *C'est donc une impropriété que de dire : il y a trois temps, le passé, le présent et le futur. Il serait sans doute plus juste de dire : il y a trois temps : le présent du passé, le présent du présent,*

[174] François Jullien, *Du temps*, Grassert & Fasquelle, 2001, p.7.

le présent du futur […] Le présent du passé, c'est la mémoire ; le présent du présent, c'est l'intuition ; le présent de l'avenir c'est l'attente[175] ». Le passé est une mémoire, le présent est l'instant qui fuit, le futur est l'inconnu. Cette idée est également abordée par Christine Buci-Glucksmann dans *Esthétique de l'éphémère* : *« Si le passé n'est rien, le futur ne sera qu'un nuage où s'accroche un présent qui fuit. L'Être n'est que son apparaître instable, entre « il y a » et « il n'y a plus », comme dans la pensée chinoise*[176] *».* L'homme vit dans le temps présent où le « *maintenant* » fuit à chaque instant et imprime en lui la vanité de son existence.

L'état temporel du temps renvoie indubitablement à la condition temporelle de la forme organique et de l'homme. Le mot « temporel » signifie « pris dans le temps », interprété comme un temps objectif dans la nature ou une durée subjective, selon la philosophie de Bergson. Le fait que l'homme naisse, vive et meurt, que son présent devienne inéluctablement passé, que les générations se succèdent, a été profondément ressenti et fournit depuis bien des siècles une source d'inspiration artistique ou littéraire. François Jullien a dit dans *Du temps* qu'« *il n'est jamais " identique", jamais "fixe ", jamais " un ", jamais " tout "* [177] *»*. Les questions suivantes se posent alors : comment mesurer le temps ? Comment traduire et rendre apparente plastiquement la notion de temps qui passe puisqu'il n'a ni forme, ni odeur, ni couleur, ni goût ? Le rendre matériel est-il envisageable ? Quelle est la relation entre le temps et la matière utilisée ?

Selon Alain Tapié dans *Les Vanités dans la peinture au XVII*[e] *siècle Méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption : « La mesure du temps se traduit aussi par la notion plastique du passage ou de la suspension : la fixité méditative, la mutation d'une figure, un contenu en équilibre sur le bord d'une table, un bouquet qui se défait, un citron à moitié pelé*[178] *».* Dans cette pratique artistique, le temps est mesuré de la même manière : passage et suspension. Il réduit la forme organique par la décomposition. Il fixe, fige et transforme l'objet, réduit l'étendue temporelle du phénomène afin de saisir l'insaisissable passage de la vie à la mort. Les simulacres collés sur les objets sont comme un temps suspendu. La tentation d'arrêter le temps en emprisonnant les matières organiques dans la résine se révèle également de façon visible. À l'instar de certains artistes, il est l'un des éléments les plus importants dans ce

[175] Augustin d'Hippone (trad. J. Trabucco), *Confessions*, XX, XXII, p. 26. Je cite.
[176] Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Galillée, Paris, 2003, p. 24.
[177] François Jullien*, Du « temps »*, Grassert & Fasquelle, 2001, p.30- 31.
[178] Alain Tapié, Extrait de « *Décomposition d'une méditation sur la Vanité* », in *Les Vanités dans la peinture au XVIII*[e] *siècle, Méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption,* éd. Paris-Musées/ Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990, p.19.

travail, évoquant un univers aléatoire et fragile. Il est toujours conçu entre « début » et « fin », point de départ et d'arrivée, à la fois comme une apparition et une disparition. Chaque mouvement laisse une trace tel un témoignage du temps qui fuit, matière immanente qui change et se transforme. Cette étude souhaite démontrer l'existence du temps à travers les matières périssables. La fragilité (*fragilitas* en latin) de la matière a pour caractère l'éphémère, le manque de solidité. Le temps plastique se trouve dans cette fragilité. La matière organique et l'objet périssable sont les sources d'inspiration de cette pratique, mais en nourrissent aussi l'intégralité par leur état éphémère. L'éphémère signifie : « *Qui ne dure, qui ne vit qu'un jour. Fleurs, animaux éphémères* [179]». Il est suffisamment prononcé pour qu'il puisse être appréhendé comme une vanité. L'éphémère est-il vanité ? La dimension du temps qui passe et la finitude créent le langage de la matière. Ce dernier a son importance car il s'appuie sur la réalité de l'impermanence des choses et de leur continuelle mutation. Christine Buci-Glucksmann note que *« l'éphémère n'est pas le temps mais sa vibration devenue sensible. C'est pourquoi on peut paradoxalement saisir des "opérateurs" de l'éphémère qui en suscitent la perception, qu'il s'agisse de rythmes, de motifs ou de matériaux, et transforment une conscience souvent malheureuse du temps en sagesse [180]»*. La « vibration devenue sensible » renvoie au mouvement, au passage entre deux choses qui se rejoignent par la continuité.

Cette analyse est basée sur le temps comme instant et éternité, naissance et mort. Le travail plastique est alors à considérer comme un écho aux vanités. Elle peut être comparée avec la pratique de l'artiste italien, Giuseppe Penone qui s'intéresse aussi à cette notion. Penone établit un rapport au temps et aux métamorphoses. Son œuvre s'interroge sur le lien entre l'homme et la nature, sur le temps, l'être, le devenir, l'infini et le mouvement. Il place le geste artistique aux confluents d'une méditation sur la nature, le corps, la mémoire et l'écoulement du temps. Il montre le mouvement permanent du monde à travers une série de conversions des matières. Cet artiste est conscient de l'état éphémère de la nature, visible aussi dans l'expression : « *Ta panta rei, ouden menei* [181]», « *tout change, rien ne perdure* » qui synthétise la pensée d'un monde en mouvement perpétuel. Un lien peut-il s'établir entre deux pratiques artistiques ?

---

[179] Dictionnaire *Le nouveau Littré*, Garnier, 2004, p.502.
[180] Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Galilée, Paris, 2003, p.26.
[181] Il fait le lien avec le célèbre adage héraclitien : « panta rhei » qui signifie que tout s'écoule (dans le sens de « tout passe »). Cette expression résume la pensée d'un monde en mouvement perpétuel correspondant à la vanité dans au sens de « le temps qui passe ».

Les deux pratiques utilisent le simulacre pour suspendre le temps. Cette recherche, jouant avec la notion de pourrissement et d'intemporalité, crée dans ce but le simulacre de champignon. Penone l'utilise aussi, avec son arbre en bronze, simulacre d'un géant de la forêt abattu, *L'arbre des voyelles* [182] au Jardin des Tuileries. C'est un rappel de la fragilité des choses. Les deux pratiques artistiques montrent la métamorphose du temps sur la matière, en mettant l'accent aussi bien sur le processus créateur que sur l'œuvre, et s'identifie à ce qui est par essence mouvement et vie, révélant le cycle naturel. Un *memento mori* qui renvoie à notre propre mortalité.

Giuseppe Penone, *L'arbre des voyelles*, 1999.

Bronze patiné, sculpture monumentale, Jardin des Tuileries, Paris.

[182] Page 96.

Donner forme à l'informe : le simulacre en pâte à sel

Ce travail plastique trouve son origine à partir de l'expérience ordinaire, elle contribue à développer le sens créatif, et renvoie le spectateur à un sentiment ludique (pour la technique de la pâte à sel). La pâte à sel (matière pétrissable) et la résine (matière fluide) donnent corps à la sculpture[183]. Leur point commun est leur facilité d'usage, elles permettent en effet de créer toutes les formes sur tous les supports. Elles permettent de créer la forme à partir de l'informe. Selon Guiseppe Penone : « *Créer, c'est donner forme à l'informe* […] [184]». Une nouvelle forme de l'« être » : le simulacre.

La pâte à sel est une technique élémentaire très ancienne et peu coûteuse. C'est un savoir-faire traditionnel qui utilise une pâte à modeler à base de farine, d'eau et de sel malaxés ensemble. « Ce que j'ai [185]», c'est la pâte à sel qui fait partie des moyens de l'environnement quotidien de la plasticienne. Dans *L'Art comme expérience*, John Dewey démontre que : « *l'art se trouve donc préfiguré dans les processus mêmes de l'existence. Un oiseau fait son nid et un castor construit son barrage lorsque des pressions organiques internes s'associent avec des matériaux extérieurs de sorte que les premières trouvent une satisfaction et que les seconds sont transformés en un aboutissement satisfaisant* [186]». Cette référence montre que l'art transfigure l'objet le plus banal de la vie ordinaire en un objet esthétique car l'artiste, avec son savoir-faire, arrive à associer des matériaux[187]. Souvent la technique de la pâte à sel est utilisée pour occuper les enfants en leur fournissant un support créatif. Elle stimule l'imagination et crée l'expérience appelée « activité ludique ». La plus grande partie du travail est de réaliser des simulacres de champignons et de les diffuser sur plusieurs supports tels que des toiles, des objets du quotidien, des produits alimentaires et de les installer dans l'espace réel. Elle peut apparaître comme un « laboratoire de la métamorphose[188] » tandis que Guiseppe Penone utilise la terre. Il déclare dans *Respirer l'ombre* « *[…] C'est*

---

[183] Dans le dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2008* sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, nouvelle édition millésime, 2008, p.2332. Le mot sculpture *(latin sculptura)* signifie : « Représentation d'un objet dans l'espace, création d'une forme en trois dimensions au moyen d'une matière à laquelle on impose une forme déterminée, dans un but esthétique, ensemble des techniques qui permettent cette création. »
[184] Giuseppe Pénone, *Respirer l'ombre*, École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris, Paris, 2004, p.92.
[185] Cf. Répétition comme acte de création, p. 37.
[186] John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, p.63.
[187] Cf. Rencontre avec le monde sensible, p. 35.
[188] Giuseppe Pénone, *Respirer l'ombre*, École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris, Paris, 2004, p.74.

la matière la plus commune et en même temps la plus riche de poussières, la plus riche de mémoires de formes. Elle est le mélange de la poussière du passé. Elle est ensemble de la poussière de trois règnes. Elle est la matière qui ne se salit pas. Elle est le monde fluide de l'imagination. Elle est la matière qui crée et recrée la vie sous des formes différentes. Elle est le laboratoire de la métamorphose. Elle est le matériel qui rappelle le pas, les gestes des mains qui miment les choses touchées[189] ». La pâte à sel ne peut, quant à elle, créer de sculptures de grande taille comme la terre. Elle permet de varier les volumes et ainsi refléter les états émotionnels. Ces deux matières permettent, manuellement, de former et déformer, recréer sous une multitude de formes et de remplir le vide. L'auteur du même ouvrage continue d'expliquer que : « *Le plein qu'implique la recherche des vides, c'est le sculpteur qui, avec son instrument et ses mains, exerce de la pression qui produit les volumes. […]* [190]». Ces matériaux ont été saisis, pressés, pincés, bousculés et arrondis donnant alors de la personnalité à la matière primaire. Que ce soit pour la terre comme pour la pâte à sel, la fin du processus c'est la cuisson afin d'acquérir de la solidité.

Dans *Souffle 6*[191], Penone utilise la terre pour donner un corps au souffle. Le spectateur se trouve devant une forme curieuse qui ressemble à une amphore en terre cuite aussi grande que lui. Cette oeuvre soulève plusieurs interprétations, évoquant aussi bien un grand pot, ou encore une matrice originelle ou bien une outre. Le profil arrondi se termine par un col, un cou, et un côté est ouvert laissant voir la trace d'un corps. C'est celui de l'artiste qui, embrassant l'argile, y a laissé à jamais son empreinte. Devant cette pression, les bords de l'argile prennent la forme de nuages ou de boucles de cheveux. Ce travail joue sur la notion d'entre-deux : intérieur et extérieur, vide et plein, informe et forme, masculin et féminin. Penone modèle la terre informe. Le corps de l'artiste qui appuie sur l'argile évoque plusieurs notions : l'intérieur, le masculin et le vide. La notion d'extérieur est visible par le volume de l'œuvre. La notion féminine apparaît dans la trace laissée en négatif par l'entre-jambes de l'artiste évoquant un sexe féminin. La pâte à sel ne permet pas de créer de grande sculpture comme le *Souffle 6* de Penone. La fabrication de simulacres de champignons se fait à partir de petites portions de pâte à sel. Le chapeau et le corps sont créés séparément, il faut les laisser sécher afin de les coller ensemble par un petit morceau de pâte à sel pour obtenir la

[189] *Ibid.*, p.92.
[190] *Ibid.,* p.101.
[191] Page 99.

forme de champignon. Il faut la réaliser rapidement car quand celle-ci sèche, elle ne peut plus être réutilisée comme la terre.

Giuseppe Penone, *Souffle 6*, 1978.
Terre cuite, 158x75x79 cm., Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

Ici, la température pendant la cuisson est primordiale pour obtenir une couleur proche de celle d'un véritable champignon. Une cuisson trop longue brunit l'objet et le fragilise tandis qu'une cuisson trop rapide peut le fissurer. Un objet non cuit à cœur risque, à terme, de moisir, de cloquer sous l'effet des gaz de fermentation. Ces simulacres ne sont pas identiques : les dimensions et les proportions ainsi que leur rapport à l'espace environnant sont importants. Le but est de lutter contre l'inéluctabilité du vieillissement. Afin de rendre visible et perceptible la vanité à travers ces expériences créatives, le choix est de donner une forme à cette matière sans valeur. Le champignon prend forme et devient périssable de par sa base en pâte à sel portant le symbole de la vanité, visible aussi dans le travail de l'artiste chinois Zhang Huang (1965-). Cet artiste travaille sur les termes relatifs aux relations corps-esprit, aux cycles de la vie et de la mort. Il utilise la cendre qui est le matériau « ancien », « archaïque » et considéré comme objet sans valeur, comme matériel pour créer ses œuvres en peintures et sculptures. Avec la matière informe l'artiste façonne une nouvelle forme. Dans *Sudden Awakening*[192], 2006, la cendre, est utilisée pour créer la sculpture. Cette matière, familière et plastiquement insolite est utilisée pour créer une forme porteuse du message de vanité. L'artiste récolte des cendres d'encens récupérées dans les pagodes pour créer ses œuvres. S'inspirant de son propre visage, il a réalisé une tête de Bouddha, aux yeux fermés et aux traits paisibles, incarnation de la sagesse et de l'éveil au monde. La farine et la cendre possèdent le même statut de poudre. La forme obtenue par les deux matières périssables renvoie directement au message de la vanité. Pour l'exposition *C'est la vie, Vanités-De Pompéï à Damien Hirst*[193], l'artiste a réalisé un crâne en se servant de la même matière.

[192] Page 101.
[193] L'exposition *C'est la vie, Vanités-De Pompéï à Damien Hirst* du 3 février- 28 juin 2010 au musée Maillol Paris.

Zhang Huang, *Sudden Awakening*, 2006.
Cendre et acier,70 x 78 x 100 cm., Fondation Louis Vuitton, Paris.

Influence cyclique

La perception du temps a influencé la vie des gens : la succession de saisons, l'alternance variable du jour et de la nuit conduisent à l'observation du ciel, tout particulièrement des phases de la lune et de la position de certaines constellations. Ces indications s'inscrivent dans un espace aux modifications calculables dont les résultats varient selon les hémisphères et les continents. La perception du temps de la plasticienne a été influencée par le fait de naître en Asie. Cette perception est-elle semblable en Occident ?

Lee Ufan a été influencé par la pensée asiatique, concernant la perception du temps dans *Un art de la rencontre* et dit que « *Le fait d'être né en Asie influence ma perception du temps. En Occident, on recherche l'éternité en art et en architecture. Alors que dans une région où il pleut beaucoup et où tout change vite, on voit l'éternité dans le changement. L'aspect cyclique de la vie y est évident. D'une certaine façon, on sent plus fortement, la disparition que l'apparition. Dans mon travail aussi, la temporalité de l'être est plus forte que sa pérennité. La mort ou la disparition n'est pas la fin. Si l'autonomie de l'homme est liée à la notion d'espace, le temps peut être compris comme l'automatisme du monde*[194]». La vie humaine, par une évolution sans retour, témoigne d'un temps linéaire tandis que la nature, celle du ciel, impose la certitude d'un temps cyclique. En Asie, le temps qui passe est vu par son aspect cyclique, à travers les saisons, le changement de lune. Selon Claude Larre : « *Le soleil fait éclore les germes de vie contenus dans la terre* [195] ». C'est la raison pour laquelle, dans la civilisation essentiellement agricole qui est celle de la Thaïlande, ce sont les saisons qui rythment l'interaction bénéfique. Elles permettent le renouvellement de la végétation. Les renouvellements saisonniers sont considérés comme des cosmos. La reproduction à intervalles réguliers dans la nature de phénomènes comparables, sinon répétitifs, n'a que peu à peu conduit à l'idée que le soleil et la lune se meuvent selon un rythme qui introduit une notion d'immuable dans les apparences variables et que la régularité de ce mouvement induit la notion de recommencement de rythme, de temps. Il s'agit d'une succession d'instants éphémères. C'est un véritable culte de l'instant qui passe.

---

[194] Lee Ufan, *Un art de la rencontre*, Actes Sud, 2002, p.15.
[195] « *Aperception empirique et conception de l'histoire dans la pensée chinoise* », *in Les cultures et le temps*, Paris, Payot/Unesco, 1975, p.43. Cite dans Du « temps », François Jullien, Grasset &Fasquelle, 2001, p.54.

En Thailande, il y a trois saisons : été, hiver et mousson. À chacune d'elles repousse une nouvelle plante (cette idée renvoie au champignon qui pousse et repousse annuellement). Les rites sont inséparablement liés à la nature, aux saisons, à l'agriculture. Toute civilisation agraire est liée à la lune et à ses phases. Le développement de l'agriculture, et l'observation de l'influence des astres sur celle-ci, a entraîné l'apparition du calendrier lunaire thaïlandais ou du calendrier « Chantarakati ». Par ce dernier, les mois sont des mois lunaires, c'est-à-dire que le premier jour de chaque mois est la nouvelle lune et que le quinzième jour est la pleine lune ; puisque dans une année solaire il y a douze mois lunaires et plus d'une dizaine de jours, on ajoute sept mois intercalaires au cours de dix-neuf ans, pour que l'année reste dans l'ensemble une année solaire. Il est divisé en deux grandes parties. La première (Kuen) correspond à la période de Lune croissante (du tout premier croissant à la pleine Lune comprise) et compte toujours quinze jours. La seconde (Ram) correspond à la période de Lune décroissante (jusqu'à la prochaine nouvelle Lune) et va compter quatorze ou quinze jours selon la longueur du mois. Ce cycle, pour être ajusté avec ceux de la Terre et du Soleil ajoute un mois supplémentaire tous les trente-trois mois. Par ailleurs, un mois lunaire correspondait à 29,530…jours ; l'année comprend des mois longs composés de trente jours et des mois courts de vingt-neuf jours. Comme en Chine, ce système tenait compte d'une vision cyclique du temps, correspondant à douze années qui portent aujourd'hui encore le nom d'un animal (chacune d'elles revenant donc tous les douze ans). La croyance asiatique pense que le changement des astres influence la personnalité de chacun d'entre nous. Les fêtes religieuses en Thailande sont en lien avec les phases de la Lune. Le calendrier chinois lunaire est largement utilisé par les paysans pour mieux gérer l'agriculture.

Quand la plasticienne était en Thaïlande, elle ne constatait pas chaque jour les effets, elle n'avait pas conscience des lois de la nature car c'est quelque chose qui se passe tous les jours. Cette perception a été plus évidente quand la plasticienne a changé de pays et d'environement. Le fait de voir deux mondes différents a influencé sa notion du temps, celui-ci l'a conduit à s'intéresser au caractère éphémère et à la temporalité des choses. En Thaïlande, la succession du temps est continue, il n'a jamais été question de changer d'heure en réduisant ou en ajoutant une heure d'été ou d'hiver. C'est la raison pour laquelle, en arrivant en France le temps a perturbé la plasticienne. La langue amène aussi à la pensée du temps, le thaïlandais ne se conjugue pas, il y a des mots pour indiquer le « présent », le « passé » et le « futur ». Ceci est diffère de la langue française qui se conjugue et sépare radicalement ces trois temps.

Champignons prisonniers de la résine : tenter d'arrêter le temps

En écologie, le champignon joue un rôle de décomposant, mais par la loi du temps, lui-même ne peut éviter la décomposition. Est-il possible d'empêcher ce processus, si oui par quel biais ? Après avoir choisi le champignon comme symbole, il fallait chercher à formaliser l'idée. Au commencement, de véritables champignons ont été utilisés, afin d'en observer l'évolution et tenter d'empêcher le pourrissement en l'incluant dans la résine. Cette expérimentation sur l'évolution du champignon expose le constat que la décomposition se produit sur une longue durée. *Le Tombeau du champignon*[196] est un travail tridimensionnel. Chaque échantillon de champignon pris dans de la résine est présenté au mur, frontalement, telle une vitrine. Aucun n'a la même épaisseur, tout dépend de la forme. Les échantillons sont assemblés côte à côte, par étagement, de bas en haut tels des tombeaux. L'évolution est visible à l'intérieur et bien que les paramètres soient les mêmes pour tous ces échantillons, chacun d'entre eux a sa propre évolution. Cela prend environ vingt-cinq minutes pour que la résine sèche et devienne transparente. Il n'y a pas d'intervention dans ce processus, la plasticienne a *« laissé l'œuvre se faire »* naturellement en l'observant. Même pris dans la résine, c'est-à-dire privé d'oxygène, le champignon a encore la faculté d'évoluer.

À travers cette expérimentation, il est possible d'affirmer que le champignon est en permanente évolution, comme le corps, puisqu'ils sont considérés comme matières organiques, amenés à se dégrader et disparaître. L'ensemble du processus de décomposition aboutit à la « momification » (plus ou moins complète du corps) : les zones les plus riches en eau et les plus fragiles sont décomposées tandis que la peau se déshydrate et se rétracte. Il s'agit de l'état de sècheresse. La momification est d'autant plus importante et rapide que l'environnement du corps est sec et chaud, la température apparait comme un stimulateur. Les images suivantes représentent l'échantillon venant s'emprisonner dans la résine, à gauche, puis à droite celui étant déjà passé par le processus de dégradation. En observant cet échantillonnage, il est possible de constater que la déshydratation des champignons se produit dès lors qu'il y a contact avec l'air. En effet, il se résorbe et, en s'amenuisant, crée une ouverture, un trou. Certains échantillons montrent des traces de condensation. Le vide qui se crée entre le champignon et la résine témoigne bien de l'atrophie de cet élément végétal si particulier.

[196] Pages 54-55.

Même si le cloisonnement est total, le taux d'humidité intrinsèque du champignon le fait évoluer et, en se dissipant, fait apparaître des traces de condensation à l'intérieur de la résine. Au contraire, s'il a accès à l'air libre, celui-ci peut mieux se résorber tout en évacuant son humidité. C'est tout ce cheminement qui amène à faire de cette expérimentation une présentation plastique.

Chaque échantillon est alors installé sur un mur pour en remplir entièrement la surface, considérant la résine transparente comme vide grignoté au fur et à mesure par la moisissure. Le premier problème rencontré au niveau de la présentation de cette mise en œuvre est le poids de chaque échantillon. Collé au mur, il ne tient pas longtemps. La dimension de ce travail est variable et la forme peut changer selon l'espace de l'exposition. Il est possible de résoudre le problème en changeant la présentation et en installant une seule ligne d'échantillons collés côte à côte tout le long de la salle à hauteur des yeux du spectateur. Apparait alors la notion de durée de regard du spectateur. Le second problème rencontré se situe en amont, pendant le processus de réalisation, au niveau du chromatisme de la résine. La condition nécessaire pour obtenir une parfaite transparence est de trouver les bonnes proportions lors du mélange des produits chimiques. Et si certains échantillons sont plus ou moins jaunes, cela est dû à un mélange inégal, donc insuffisant. Toutefois, cela peut être inhérent à la recherche esthétique conférée à l'œuvre, avec des nuances de tons vitrifiés. Si cette expérimentation confirme que la forme organique est instable et n'arrête pas d'évoluer, le moulage peut-il conserver sa forme ?

Les traces du temps à travers sa fugacité

Le présent, situé entre le passé et l'avenir, s'écoule rapidement. Si le temps s'enfuit, il ne reste que la mémoire, le souvenir, la trace. Cette dernière est une empreinte ou suite d'empreintes, de marques laissées par le passage d'un être ou d'un objet. C'est ce qui est suivi (suivre à la trace), dans une enquête policière : une trace digitale (empreinte), des traces papillaires. Elle signifie un déplacement dans l'espace et le temps. Elle joue entre deux notions présentes et passées. Elle est une présence partielle (actuelle) qui révèle une présence (passée). Elle est donc ce qui reste de quelque chose qui a été, ce qui subsiste. Elle est toujours postérieure, éphémère ou durable. La trace du temps qui passe est un cheminement de la mémoire, elle permet d'attester de

l'existence de quelque chose. Comment représenter le passage du temps à travers la matière, quelle est son action sur le travail plastique ?

Le passage du temps est visible, à travers la datation, preuve de cet écoulement. La transformation des matériaux périssables, insolites, éphémères, fragiles amène un changement dans le travail plastique. Cette démarche permet de communiquer avec ce qui se fait et se défait dans l'instant. Dans cette recherche, la trace sur les matériaux est le souvenir du passage du temps. Le souvenir « rend présent l'absent », ramène le passé dans le présent, et permet de retrouver « le temps perdu ». Selon Oscar Wilde dans son ouvrage *Le Portrait de Dorian Gray* : « *Le seul charme du passé est d'être passé* [197]». Qu'il soit récent ou non, plus ou moins agréable, le souvenir garantit la continuité entre nous-mêmes et le monde extérieur. La trace qui apparaît à la surface de ce travail plastique est le résultat d'une rencontre de temps et matériau évolutifs pour « rendre présent l'absent ».

Dans le dessin et le croquis, toutes traces temporelles doivent être finalement effacées, c'est le contraire qui est observé dans ces pages, où la trace du temps est conservée comme témoignage. Les empreintes apparaissent sur la toile comme le résultat du passage du temps. Plusieurs expérimentations ont été élaborées. Ce travail plastique apparaît comme un témoin utilisant la matière mutante, instable, évolutive et périssable tel que les graines de basilic. D'une part c'est le travail du temps sur la matière, d'autre part il y a toujours une intervention pour contrôler l'évolution du travail. Dans *Basilic astral (Simulacre de moisissure)*[198] et *Simulacre de moisissure à l'infini*[199]*,* la graine de basilic est utilisée pour l'une de ses caractéristiques morphologiques, elle gonfle dans l'eau. Sa forme est associée à celle de la moisissure, des graines sont prélevées et mélangées à d'autres matériaux : la colle, le ciment, et l'eau. Elles se dilatent alors et reviennent à leur forme originale une fois le temps de séchage passé.

Le ciment est utilisé pour enregistrer la trace du temps, il a la même caractéristique que la farine. Ils sont tous les deux en poudre et doivent être mélangés avec autre chose pour pouvoir être utilisés. Mêlés à de l'eau, pour obtenir une pâte, à homogénéité variable, qui peut selon le matériau, être moulée en atelier (pierre artificielle), ou coulée sur un chantier. Le béton fait alors « prise », c'est-à-dire qu'il se solidifie. Un espace s'est

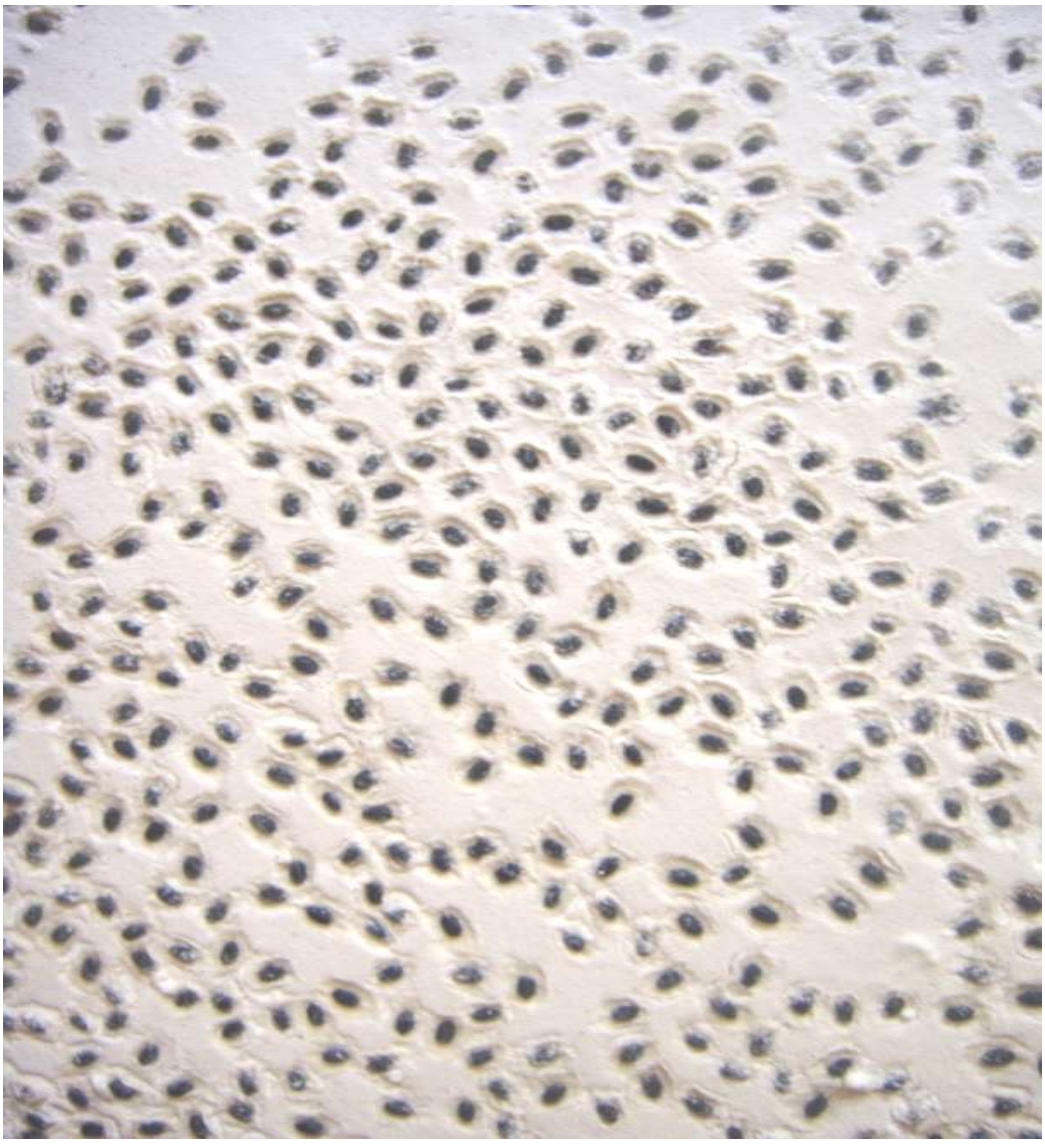
[197] Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, Pocket, 1998, p.136.
[198] Pages 108-109.
[199] Page 110.

créé, entre la graine de basilic et le ciment devenu dur[200]. Il témoigne du passage du temps, du vide. Pour créer *Simulacre de moisissure à l'infini*[201], le travail a été réalisé sur une grande toile (124 x 240 cm), en utilisant la même démarche que dans *Basilic astral (Simulacre de moisissure)*[202], c'est-à-dire prélever des graines mélangées avec la colle, le ciment, et l'eau. Après les avoir laissées se dilater elles reviennent à leur forme d'origine une fois le temps de séchage passé. Bien sûr cette toile livre le même résultat que *Basilic astral (Simulacre de moisissure)* sauf que les graines n'ont pas été ordonnées dans une forme circulaire ; elles étaient libres de couler sur la surface et de créer une forme abstraite imprévue et aléatoire. Le mélange entre la graine de basilic et le ciment doit s'équilibrer pour « laisser faire le temps ». L'intérêt se porte maintenant sur le processus de transformation. A cause de la taille de la toile, ce travail est plus difficile à contrôler.

Le résultat obtenu est *Simulacre de moisissure à l'infini*, dans certaines parties il n'y a pas assez de ciment pour enregistrer le processus de dilatation des graines de basilic. Cette démarche s'appuie sur l'état éphémère des matières en les manipulant et en en modifiant leurs conditions physiques. Dans les deux toiles, l'endroit qui sèche plus lentement a une couleur plus jaune qu'ailleurs. Quand *Simulacre de moisissure à l'infini* a été terminé, il est resté une trace imprévue vers le haut à gauche, témoignage du passage du temps. Les taches jaunes apparaissent de plus en plus quand le temps passe. Dans *Simulacre de moisissure à l'infini*, certains endroits éclatent sous l'effet du temps.

[200] Page 109.
[201] Page 110.
[202] Pages 108-109.

Basilic astral (Simulacre de moisissure), 2009.
Graines de basilic et ciment sur toile, 81 x 100 cm.



Basilic astral (Simulacre de moisissure), 2009(le détail).
Graines de basilic et ciment sur toile, 81 x 100 cm.

Simulacre de moisissure à l'infini, 2013.
Graines de basilic et ciment sur toile,124 x 240 cm.

Une comparaison peut être établie avec Michel Blazy qui utilise également le processus de « devenir ». Quel est le lien entre son travail et cette pratique artistique ? Est-il similaire ou différent ? L'inspiration, dans les deux pratiques, vient de l'environnement quotidien. Les matières éphémères sont utilisées comme chemin pour aller vers la mort. Blazy s'attache au processus de l'altération, au changement d'état. Il montre au spectateur le moment de la transformation, de la germination, le dépérissement comme une mise en action de l'éphémère, l'approche manifeste de la mort. Il montre le processus de décomposition au moment d'exposer alors que cette étude montre plutôt la trace laissée par le temps. Blazy tente de gagner sur le temps en utilisant la lenteur comme force de résistance pas seulement comme réaction à l'éphémère, mais comme un atout supplémentaire. Il est donc préférable de profiter de son effet et de le considérer comme un élément d'embellissement.

Les matières utilisées par Blazy sont pour lui comme un « vocabulaire forme », il s'intéresse en effet aux matériaux obéissant à une temporalité, mais capables d'endurance. Il pense que le système vivant doit être étudié dans le temps, indissociables l'un de l'autre. Ses installations sont constituées de denrées périssables. Le pourrissement devient lui-même créatif et fait hésiter le spectateur entre attirance pour un univers de formes qu'il ne soupçonnait pas et le dégoût pour la connaissance anticipée d'une fin inévitable. Tout va disparaître, même l'œuvre d'art. La visite de son exposition est chaque jour différente ; les odeurs, les couleurs changent et l'ambiance devient inquiétante. Dans *Bar à oranges*[203], l'utilisation de restes d'oranges sert de point de départ au développement d'autres organismes vivants. Sur les étagères, elles sont coupées en deux, vidées de leur jus et empilées les unes sur les autres. Il laisse l'élément « *faire son œuvre* », explorant la prolifération incontrôlée de micro-organismes dont les transformations et changements d'état sont autant de moments nécessaires à l'activation de l'œuvre et à son développement. Les piles de pelures d'orange, quelques-unes (les plus hautes) d'une belle couleur vive, les autres (plus vers le bas) dans les tons verts, marrons ou gris, couvertes de moisissure grimpant le long de ses sculptures organiques. Les insectes y élisent domicile. L'objectif commun est de montrer le cycle de la vie, durant lequel, pour reprendre la formule de Lavoisier, « rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ». Rien n'est éternel, même pas une œuvre d'art. La vie sur terre fonctionne selon des cycles : le cycle du carbone, de l'eau, de l'azote. Le fonctionnement cyclique permet de durer éternellement, puisque ce qui représente un

[203] Page 112.

déchet pour certains (les feuilles mortes, ...) devient un aliment pour d'autres (les champignons, les vers de terre, qui à leur tour vont enrichir le sol de leurs déjections, qui nourriront les arbres et ainsi de suite années après années). La vie du champignon (symbole dans cette recherche) représente bien ce propos car il en surgit de la matière morte, en décomposition.

Michel Blazy, *Bar à oranges,* 2012.
Peaux oranges pressées, dimensions variables, Au Plateau, France.

Moulages de poivrons et champignons

L'instabilité des formes organiques conduit cette quête à suspendre le temps et à tracer ses empreintes. Est-il possible de représenter le modèle par le moulage ? Ce dernier est l'« *action de prendre l'empreinte d'un objet pour créer un moule* »[204]. Il s'agit d'un objet réalisé à l'aide d'un moule qui est le corps solide creusé et façonné, dans lequel une substance liquide ou pâteuse est versée et qui, solidifiée, épouse la forme qu'elle a prise dans la cavité pour en recevoir l'empreinte en creux et à servir de moule pour les produire. Le moulage sert à obtenir des reproductions de sculptures. Cette technique est une mémoire de forme biologique parce qu'elle sert à conserver la forme, prend une empreinte de l'objet original. Cette pratique permet la réalisation d'une sorte de simulacre appelé la « nature morte transparente » : *Le Poivron*[205] et le *Champignon transparent*[206].

Le Poivron est une association de deux objets différents : l'un est le simulacre du poivron, stable qui n'évoluera pas ; l'autre est le champignon véritable, à l'intérieur, cloisonné, et dont l'évolution n'est pas stoppée pour autant. Ce travail aboutit à une rencontre entre la substance naturelle et l'artifice, le « faire » (le moulage) et le « non-faire » (le champignon). La résine, grâce à son caractère transparent et à sa solidité, permet d'obtenir une pâte de verre à travers laquelle le spectateur peut regarder l'évolution du processus de dégradation. Le problème rencontré dans ce travail a été la formation de petites traces en surface. Des traces d'eau restent sur la résine et deviennent comme le souvenir du temps à la surface du poivron. Finalement, ce qui était pris au départ pour un défaut devient un élément significatif. Ces traces qui, initialement gênaient, traduisent finalement bien le phénomène de condensation, inhérent à l'expérience. Avant de réaliser la sculpture présentée ici tel un produit fini, de nombreux moulages de poivrons ont été réalisés, mais ceux-là n'avaient pas la transparence souhaitée.

[204] Dans le dictionnaire *Le nouveau Littré*, Garnier, 2004, p.879.
[205] Page 56.
[206] Page 115.

Du *Tombeau du champignon*[207] au *Poivron*[208], le procédé plastique est passé de la sculpture bas-relief au haut-relief. Seul diffère le regard du spectateur. Dans le *Tombeau de champignon*[209] sa vision est globale. Autrement dit, l'œuvre nécessite une vue d'ensemble avant de s'en approcher, tandis que dans *Le Poivron*, le regard est directement orienté vers le cœur de la sculpture, attiré par de véritables champignons cloisonnés à l'intérieur. L'échelle est respectée et renvoie à l'idée que, dans la nature, les micro-organismes fleurissent sur le poivron. Après les réalisations de *Tombeau de champignon* et *Le Poivron*, le constat suivant s'impose, même s'il y a tentative d'empêcher le pourrissement du champignon, il a toujours lieu. Il est ainsi possible de traduire la vanité par la « nature morte transparente ». La représentation de celle-ci renvoie au stade de la fiction.

La transparence est une métaphore trouvée souvent dans la vanité du XVIIe siècle. Elle prend la forme des objets du quotidien tels que le verre vide, le vase sphérique, les bulles de savon et la boule de verre pour montrer la fragilité et la futilité de la vie humaine. Christine Buci-Glucksmann dans *Les vanités dans l'art contemporain* :« *Le verre, fragile et solide, glacé et traversable, supprime le fond, aère la surface et laisse les formes en apesanteur et en suspens*[210]». Dans *Boule de verre avec reflets* de Pieter van Roestraten, le spectateur peut voir l'atelier de l'artiste déformé et miniaturisé, comme une image du monde. Le « verre » produit un reflet comme un miroir permettant de jouer avec la lumière. Dans cette recherche, les natures mortes telles que poivron et champignon sont transparentes, suivant le chemin de la fragilité du XVIIe siècle. Dans *La Vanité*[211] de Philippe de Champaigne, *La Nature Morte à l'Échiquier ou Les Cinq Sens*[212] de Lubin Baugin, les objets transparents sont des reflets. Ces derniers ne bougent pas, fixés par la technique de la peinture mais dans cette pratique, sur la nature morte transparente, le reflet change avec le changement de la lumière, témoignant aussi du temps qui passe.

---

[207] Pages 54-55.
[208] Page 56.
[209] Pages 55-56.
[210] Christine Buci-glucksmann, Extrait *des « Vanités secondes de l'art contemporain »*, in *Les vanités dans l'art contemporain*, sous la direction d'Anne-Marie Charbonneaux, Flammarion, Paris, 2010, p.76.
[211] Page 91.
[212] Page 16.

Champignon transparent, 2010.
Sculpture en résine, 13 x 7 x 11 cm.

Fixer le temps tel un « tableau piège »

Le support reçoit des traces : outil, couche de peinture, ou éléments tridimensionnels. Cette pratique artistique utilise parallèlement les supports bi-dimension et tri-dimension en faisant un aller-retour entre eux. Qu'apporte leur relation ? Le travail en support bi-dimension occupe l'espace sur une surface bien définie, ce qui le rend plus facile à déterminer, tandis que le travail en tri-dimension (la sculpture, l'installation) est en rapport direct avec l'espace réel. D'après Lee Ufan, dans *Un art de la rencontre* : *« La peinture se fait à l'intérieur d'une surface préétablie même si elle suggère l'extérieur. La sculpture se fait dans la relation du temps et de l'espace extérieur, même si elle est l'expression de l'espace intérieur de l'artiste. Autrement dit, en peinture, il est possible de rappeler l'extérieur indéfini dans une planéité bien délimitée, en sculpture, il est possible d'exprimer l'intérieur dans une extériorité*[213]*».* Les deux paraissent indispensables, la plasticienne travaille dans la complémentarité de l'un et de l'autre. Dans le cas du support bi-dimension il s'agit d'une base plate. Son caractère préétabli permet à la plasticienne de préparer, d'expérimenter, d'observer les caractères de la matière, la technique et la possibilité de développer ce travail plastique.

Cette démarche débute comme le peintre qui fait des croquis sur le papier avant de commencer à peindre sur la toile. Le travail en tri-dimension est flexible, il fait le lien direct entre l'espace réel et le temps en créant une rencontre avec le monde extérieur (l'environnement). Lee Ufan témoigne de cette idée dans le même ouvrage : « *La sculpture a entamé un dialogue avec l'extérieur* [214]». Quand le travail est en contact avec l'espace réel, il est plus difficile à contrôler. Il faut réfléchir à la dimension du travail plastique par rapport à l'espace et au temps. Elle commence par une introduction dans un lieu qui peut avoir des effets imprévus venant de l'extérieur, à tout moment. Pourquoi passer de la bi-dimension à la tri-dimension, comme le *tableau piège* passe à la sculpture ? Selon moi, quand le support change, le regard se modifie. Chaque réalisation est un moment unique, le créateur ne réfléchit pas de la même manière pour chacune. À travers ces sculptures de bas-reliefs, les formes de « *tableaux pièges* » sont composées de trois travaux : l'*Expérimentation 1*[215], 2008, l'*Expérimentation 2*[216], 2008,

[213] Lee Ufan, *Un art de la rencontre*, Actes Sud, 2002, p.11.
[214] *Ibid.,* p.65.
[215] Page 21.
[216] Page 22.

Les champignons des champignons[217], 2008. Ils ont pour objectif de tenter de suspendre le temps en piégeant les simulacres verticalement sur la toile. Le « *piège* » est un artifice, employé pour mettre quelqu'un dans une situation périlleuse ou désavantageuse, un danger caché dans lequel il y a un risque de tomber par ignorance ou par imprudence. Daniel Spoerri utilise ce thème dans ses tableaux intitulés « *tableau-piège »* sur lesquels des objets sont fixés (piégés). Il s'agit d'imaginer et de composer des situations dans lesquelles les éléments ont l'air d'être disposés au hasard. L'enjeu est de changer la vue, lorsque ce tableau est accroché au mur, il est possible de voir verticalement ce qui était à l'origine posé horizontalement. S'ensuivent alors une surprise, un renversement, une sorte de rédemption ; les objets ont été piégés, retournés, décontextualisés et le spectateur se retrouve perdu, pris de vertige.

Dans *Les champignons des champignons*, 2008, un simulacre intervient ici, composé de trois sortes de champignons, réalisés en pâte à sel et disposés sur la toile. Cette toile donne l'impression au spectateur que les champignons de petites tailles poussent sous les plus grands et que d'autres, ronds et transparents se diffusent sur la toile. Cette dernière est utilisée comme un fragment de mur révélant la diffusion de champignons dans l'espace donné. « *Spoerri n'aimait pas l'immobilité et il fixait les objets parce qu'il aimait la contradiction*[218] ». Pour lui, le *tableau-piège* était en somme un mouvement stoppé (celui du repas qui a précédé), un arrêt sur image, le temps suspendu est alors figé. C'est le détrompe - l'œil que Spoerri a inclus dans le *tableau–piège* par toute une série d'investigations optiques. Il a tenté de l'utiliser pour présenter le message de vanité. C'est par le changement de point de vue que les objets de la vie quotidienne sont transformés en symbolique de mort et de fixité.

Marché aux puces (hommage à Giacometti)[219]est un bon exemple pour évoquer ce propos. À la surface de la toile, sont suspendus des objets quotidiens qui viennent d'un marché aux puces parisien. Ils semblent posés sur le panneau par hasard. En haut à droite le spectateur voit des mannequins et une tête de poupée surmontant un pied de lampe ; un peu plus bas il y a un violon dans sa boite noire. Dans la partie plus proche du spectateur, les personnages filiformes du grand sculpteur suisse sont visibles. Puis à gauche, des baguettes en bois sont dispersées à gauche des épées ou fleurets en métal rouillé. Des porte-partitions apparaissent en haut à gauche. Les deux autres

[217] Page 120.
[218] Cite dans *Tableau-piège* de Daniel Spoerri, Zero, Düsseldorf, n°3, 1961.
[219] Page 118.

poupées équilibrent la composition du tableau. Cette œuvre est installée plus haut que la tête du spectateur lui donnant l'impression que la toile va lui tomber dessus. A la différence de la peinture de genre, dans le tableau piège de Spoerri, tous les objets sont placés de manière frontale, il n'y a pas de profondeur, pas de premier ni deuxième plan. Le spectateur a bien l'impression que les objets vont tomber.

Spoerri fixe l'objet pour arrêter le temps alors que dans cette recherche, l'objet est fixé pour diffuser un symbole. La réalité est piégée, le réel comme seconde nature de l'objet à l'installation. Même si les champignons se nourrissent du support sur lequel ils se sont implantés, ils ne sont pas pour autant dispensés de la mort. Les petits, ronds et transparents, jouent avec la lumière et provoquent un reflet imprévu intéressant. Au premier regard, ce tableau ressemble à une peinture abstraite. En s'approchant, les différentes formes et le relief de la superposition de simulacres de champignon apparaissent. Suspendu au mur et à la hauteur des yeux, ce travail plastique invite à la réflexion sur soi.

Daniel Spoerri, *Marché aux puces (hommage à Giacometti)*, 1961.
Objets divers, tissu sur panneau de bois, 172 x 222 x 130 cm., Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

Cette étude a rencontré le même problème que Daniel Spoerri avec ses tableaux pièges : quand les objets sont collés sur un support quelconque, ils se décollent en vieillissant et tombent. Spoerri témoigne de ce fait : *« bientôt des collectionneurs me demandèrent si je pouvais passer chez eux afin de réparer leurs figurines. Elles n'étaient pas très solides, elles tombaient en morceaux, les ailettes de l'écrou se cassaient, j'essayai de les fixer grâce à un mortier de chocolat fluidifié par la chaleur, de les renforcer avec du fil de fer, tout ça n'a servi à rien, les fragments sont restés des fragments*[220] *».* Le travail de Spoerri pose la question du caractère éternel de l'œuvre d'art. Le simulacre de champignon appartient aussi à l'objet périssable car il ne supporte pas l'humidité. Ce problème perdure, le simulacre ne reste pas debout. Ces travaux plastiques réalisés plus tard sont de moins en moins « piège » et fixés sur le mur à cause du poids des créations. Celles-ci sortent de la toile et se diffusent dans l'espace réel. La photographie capte le temps et arrête le processus de décomposition en faisant advenir une durée nouvelle, donc un temps sublimé. En parallèle avec l'action volontariste sur le temps, un travail sur l'espace a été opéré en accrochant le tableau de simulacre de champignons pris au piège à la surface plane d'un mur. Fixés dans un temps immobile, cristallisés dans une géographie verticale, ils quittent le territoire banal du monde réel pour s'installer dans l'espace original de l'univers esthétique. De la même manière, pour continuer à explorer différentes possibilités, ces réalisations sont fixées sur plusieurs supports (des toiles, des bols, des assiettes, des coquillages, des chaussures, des objets comestibles).

[220] *Restaurant Spoerri*, éd. de Jeu de Paume/ Réunion des musées nationaux, Paris, 2002.

Les champignons des champignons, 2008,
Sculpture de pâte à sel sur toile, 81 x 100 cm.

L'entre deux : interprétation sur le passage du temps

Le « *passage* » est le moment où quelqu'un ou quelque chose passe en un lieu, un temps, etc. Il a plusieurs significations : le passage du jour à la nuit, le passage d'une teinte à une autre (dans un tableau), d'un ton, d'un mode à un autre (dans un morceau de musique), même la vie n'est qu'un passage. Il est provisoire, ne dure pas. Dans cette exploration, il s'agit de mettre en avant l'idée de dualité temporelle entre le point de départ et la destination, le mouvement entre deux points éphémères. Dans *Souvenirs* de Paul Klee : *« Des mondes se sont ouverts et s'ouvrent sans cesse à nous, mondes qui appartiennent aussi à la nature, mais qui ne sont pas visibles pour tous, qui ne le sont peut-être vraiment que pour les enfants, les fous, les primitifs. Je pense par exemple au royaume de ceux qui sont déjà morts, au royaume de ce qui peut venir, de ce qui aspire à venir, mais qui ne viendra pas nécessairement, un monde intermédiaire, un entre-monde*[221] *»*. Christine Buci-Glucksmann reprend l'idée de Paul Klee dans *Esthétique de l'éphémère* : *« C'est en ces termes que Paul Klee évoquait la faculté de voir propre aux "entre-mondes", ceux qui permettent de se projeter hors de soi et d'explorer cette nouvelle dimension de l'art que Klee revendiquait explicitement : le temps*[222] *»*. Cette idée de l'entre-deux se retrouve ici, ce mouvement entre deux mondes éphémères, un départ et une arrivée. Dans le même ouvrage elle avance que : *« L'éphémère capte du temps dans les flux imperceptibles et les intervalles des choses, des êtres et de l'existant. Tout ce qui est "entre" et peut échapper à la présence du présent. Il implique donc une stratégie existentielle ou politique attentive à l'imprévisible* [223]*»*. Le temps ne s'arrête jamais et le présent devient, aussitôt évoqué, passé. Ce processus de création se compose de plusieurs passages : le travail en série faisant le lien entre un travail et un autre, le passage de la vie entre deux pays permettant de constater deux situations différentes (le regard de l'intérieur et celui de l'extérieur) ainsi que le passage entre deux cultures, deux mondes (le réel et l'imaginaire).

Entre deux temporalités, il y a une idée de dualité et d'opposition qui sous-entend un mouvement incessant permettant de créer ce jeu de va-et-vient, aussi bien dans l'opposition que dans la complémentarité ; passé et présent, visible et invisible, près et

---

[221] Paul Klee, *Souvenir* cité par Jean François Lyotard, *Discours, Figure*, Klinchsieck, 1971, p.224. Christine Buci-Glucksmann cite dans son livre *Esthétique de l'éphémère*, Galilée, Paris, 2003, p.11.
[222] Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Galilée, Paris, 2003, p.14.
[223] *Ibid*., p.25.

loin, vide et plein, être et néant, etc. Christine Buci-Glucksmann, dans *Esthétique de l'éphémère,* annonce qu'*« entre deux choses, il y a toujours le temps qui intervient : entre hier-demain, passé-futur. Si le passé n'est rien, le futur ne sera qu'un nuage où s'accroche un présent qui fuit. L'Être n'est que son apparaître instable, entre « il y a » et « il n'y a plus », comme dans la pensée chinoise. C'est pourquoi l'éphémère est un présent intensifié par un maniérisme du temps*[224] *»*. Quelle est la relation entre le passage du temps et la vanité ? Selon Yves Hersant dans *Mélancolies de l'antiquités au XX*[e] *siècle* : « *Le créateur vit dans l'entre-deux, entre les Anciens et les Modernes, entre le passé et présent, entre immobilité et errance, entre immensité et petitesse, entre l'ancien et le nouveau monde […]*[225]». Tout d'abord, tout au long de cette recherche il y a un aller-retour entre la vanité classique (la peinture du XVIIe siècle en particulier) et la vanité contemporaine, entre le souvenir et l'« ici et maintenant », entre le travail plastique et le mouvement du regard. Ensuite, la recherche s'est tournée vers l'exploration d'une série d'oppositions paradoxales et en même temps complémentaires. Le paradoxe se situe dans l'incongruité du décalage. C'est par exemple, l'intervention de l'invisible dans le visible, tout en étant réversible, car le visible peut également intervenir dans l'invisible.

Dans un premier temps, c'est donc dans l'envers des choses que cette quête s'est aventurée, pour y découvrir le mystère du ravissement intervenant dans l'instant, notamment des notions suivantes- « être » et « devenir », vie et mort, visible et invisible, vide et plein, bi-dimension et tri-dimension, figuratif et abstrait. Le « devenir » concerne la dualité, passer d'un état à un autre ne supportant pas la séparation, ni la distinction de l'avant et de l'après, du passé et du futur. C'est le passage, dans la création, où les choses se transforment : le devenir matière et le devenir œuvre d'art.

[224] *Ibid.,* p.14.
[225] Yves Hersant, *Mélancolies de l'antiquités au XX*[e] *siècle,* Robert Laffont, Paris, 2005, p. XIII.

Chapitre 4

Rendre visible la forme dans l'espace

Vanité et notion de vide

La signification de « *vanité* » ou « *vanitas* » (en latin), a la même origine que *vanus* qui signifie vide, vain, futile. Le vide peut-il transmettre le message de vanité ? Est-il défini comme une « absence », un « rien » ou un « manque » de matière, même d'un « être » ? Est-ce que « l'être est » et « le non-être n'est pas », le vide étant un non-être n'ayant pas existé ? Le vide se divise en deux notions : l'une signifie l'espace et l'autre la vacuité. Le vide n'a aucune consistance, il n'offre aucune tangibilité. Selon Etienne Souriau dans *Vocabulaire d'esthétique* : « *le vide (substantif) est un espace ne contenant pas de matière ainsi que le vide (adjectif), c'est ce qui n'a pas de contenu intérieur, soit au propre, soit au figuré. Au sens propre, il n'est pas exactement un rien physique, une absence de toute matière, mais un intervalle ouvert, une vacuité, c'est à dire un espace de disponibilités*[226]». C'est à partir de cette dernière signification que cette étude tente de créer l'expérience esthétique. Quand il y a le vide, il y a l'espace. Ce dernier permet d'installer et d'accumuler les objets symboliques comme le faisaient les peintres hollandais du XVII e siècle.

Au sens propre, la notion de vide est liée à la notion d'être. Dans son ouvrage *De la nature,* Parménide[227] annonce que « *l'être est (esti gar einai)*[228] ». Selon lui, le vide est un non-être n'ayant pas existé. Il s'agit à la fois d'absence de matière mais aussi de néant[229]. Le vide métaphysique semble être en lien direct avec la vanité. La métaphysique est la quête rationnelle ayant pour objet la connaissance de l'être absolu, des causes de l'univers et des principes premiers de la connaissance. Etienne Souriau dans le même ouvrage, donne la signification du vide métaphysique : « *Il peut être inanité spirituelle due à la frivolité d'une entreprise humaine éphémère face à l'éternité*

[226] Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, P.U.F, 1990, Paris, p.1387.
[227] Parménide d'Élée, est un philosophe grec. Il est célèbre pour son poème en vers, *De la nature*.
[228] Cite par Joseph S. O'Leary, *Philosophie occidentale et concepts bouddhistes*, P. U..F, Paris, 2011, p.35.
[229] Dictionnaire *Le nouveau Littré*, Garnier, 2004, p.895. Le mot « néant » signifie : le non-être.

divine d'où le thème religieux et existentiel des Vanités si fréquentes en peinture. Mais un néant métaphysique peut apparaître comme une sorte d'idéal esthétique, si l'on pense [*Que l'univers n'est qu'un défaut/ Dans la pureté du Non-être]*[230]». Le vide permet à la plasticienne de faire l'expérience de l'être. Il est là pour sculpter, donner corps à la matière, il est matière à part entière. Pour les taoïstes, le vide est conceptualisé comme un potentiel, quelque chose qui attend d'être rempli, et par extension d'être réalisé ; « *c'est l'esprit vide de pensée dans lequel peuvent naître les idées, c'est le blanc de la feuille qui attend d'être dessinée*[231] ». Il est pour la plasticienne l'espace qui permet de rendre visible la forme.

Dans le bouddhisme, le vide désigne l'absence de nature propre à toute chose, la vacuité. Cette dernière a la même signification que la vanité[232]. Cette étude essaie de faire le parallèle entre l'« être » et la « vacuité ». Selon Joseph S.O'leary dans *Philosophie occidentale et concepts bouddhistes* : « *Le concept en bouddhisme est comme un scalpel qui distingue la part de réalité et la part d'illusion dans tout phénomène*[233] ». Cette recherche est partie de cette idée de créer l'illusion afin de montrer la vanité, la vacuité. Comment rendre visible le « vide métaphysique » dans la pratique artistique ? Dans *Basilic astral (Simulacre de moisissure)*[234], *Simulacre de moisissure à l'infini*[235], la plasticienne observe que la notion de vide a son importance et qu'il apparait comme le témoin du temps qui passe. Il ne contient rien ou n'est rempli que d'air et se crée par l'écoulement du temps. Jean- Paul Sartre annonce dans *L'être et le néant :* « *Quand il y a un trou, un vide, il se produit un appel d'air qui est aussi un appel d'être*[236]». C'est donc à l'homme lui-même de combler cet appel par un plein, un être. Nécessaire à l'appréhension du visible (le plein/un être), l'invisible (le vide) permet de le matérialiser, ainsi à lui seul, l'invisible rend visible le réel. C'est par cela que se fait la distinction des masses, des volumes, des couleurs, etc.

Pour Lee Ufan le vide est effectivement la problématique centrale, l'espace qui se crée par l'interférence ou par l'interpénétration : « *l'homme moderne a peur du vide et*

---

[230] Valéry, dans *Ebauche d'un serpent*. Cité par Etienne Souriau *Vocabulaire d'esthétique*, P.U.F, Paris,1990, p.1388.
[231] Entretien avec Lee Ufan par Henri-François Debailleux cité dans *Un art de la rencontre*, p.5-6.
[232] Cf. Observations sur la vanité et le concept bouddhiste, p.86.
[233] Joseph S. O'Leary, Philosophie occidentale et concepts bouddhistes, P.U.F., Paris, p. 8.
[234] Pages 108-109.
[235] Page 110.
[236] Jean Paul Sartre, *L'être et le néant* (1963), Gallimard, Paris, 1980. Je cite.

refuse de le reconnaître[237]» parce qu'il correspond à ce que l'homme n'a pas rempli, à ce qu'il n'a pas fait. La notion de plein ou l'acte de remplir une surface peuvent-ils représenter le vide métaphysique ? **«** *La forme est vacuité dans le sens que la vacuité est la nature ultime de la forme… La vacuité est forme en tant que la vacuité ne peut être découverte séparée de la forme*[238] ». Utiliser le « plein » pour montrer le « vide » est la suprême illusion des vanités contemporaines, ce qui est paradoxal. Souvent le vide structure l'usage, mais le plein fait le visible de la structure. Ici, l'espace des objets et l'environnement sont remplis pour représenter le vide métaphysique, le fait de ne pas ou ne plus « être », « non-être » ou « néant » pour atteindre l'infini. L'assiette vide, le bol vide, l'espace, le tout est rempli par les simulacres de champignons jusqu'à ce que le moindre interstice soit comblé. Dans le bouddhisme, ce vide s'appelle *Nibbāna*, il ne contient rien, ni son, ni odeur mais il n'est pas le néant non plus. Il est palpable, reconnaissable par la conscience, il n'apparaît pas mais ne disparaît pas non plus.

L'artiste taiwanaise, Charwei Tsai, dans l'exposition *Traces du sacré*, a présenté *Mushroom Manta*[239]. Pour cette œuvre, elle utilise de véritables champignons fraîchement cueillis. Elle a calligraphié le *Sûtra du Cœur* de mémoire sur les champignons. C'est un texte qui parle de la vacuité. Selon l'artiste, le *Sûtra du Cœur* décrit la libération du boddhisattva de la Compassion pendant une méditation profonde : *« […] La forme est le vide, le vide est la forme. Il en va de même des sensations, des perceptions des impulsions et de la conscience. […] Dans le vide, il n'y a pas de forme, ni de sensation, de perception, ni d'impulsion, ni de conscience. […] Il n'y a pas de mort ni d'extinction de la mort. Il n'y a pas de souffrance, pas d'origine, pas de fin, pas de chemin. Il n'y a pas de connaissance, pas d'aboutissement, et rien à atteindre*[240] *».* La transformation de véritables champignons dans le temps crée le vide. Dans ces travaux plastiques, de véritables champignons sont présentés dans *Le tombeau du champignon*[241] et *Le Poivron*[242] , où le vide réapparaît entre le champignon et la résine.

---

[237] Entretien avec Lee Ufan par Henri-François Debailleux cité dans *Un art de la rencontre*, p.5-6.
[238] Cite dans *Philosophie occidentale et concepts bouddhistes*, Joseph S. O'Leary., P.U. F, Paris, 2011, p.46.
[239] Page 126.
[240] Le Sûtra du Cœur est le texte du bouddhisme mahāyāna, il est fréquemment récité par des moines et des bouddhistes laïcs. Il est appelé Sûtra du Cœur car il contient le cœur de l'enseignement de la Prajnaparamita, le Perfection de la Sagesse (aussi appelée Sagesse parfaite, ou Connaissance transcendante, ou Sagesse Transcendante, Prajna), à savoir la vacuité de toute chose et de tout phénomène- la vacuité (shunyataen sanskrit) ne voulant pas dire la non existence, mais l'absence de caractère substantiel, fixe et inchangeant.
[241] Pages 54-55.
[242] Page 56.

Le vide est utilisé dans ces recherches et témoigne du passage du temps sur la matière organique confirmant la notion de la vacuité, que tout est vide y compris la forme organique.

Charwei Tsai, *Mushroom Manta*, 2008.
Installation *in situ*, champignons calligraphiés, dimensions variables, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

L'œuvre transférée dans l'espace : le chemin vers l'infini

L'espace est d'abord traduit comme un lieu contenant tous les objets existants ou concevables, il apparait comme insensible, comme l'air que l'être humain respire. L'espace est un « *lieu, plus ou moins bien délimité où peut se situer quelque chose* [243]». Selon Henri Focillon dans *Vie des formes* : « *L'espace est le lieu de l'œuvre d'art* [244]». Il s'agit de l'espace défini pour le travail en bidimensionnel et l'espace réel pour le travail tridimensionnel. L'œuvre d'art doit-elle rendre sensible l'espace ? Ce dernier est-il vraiment infini ? Est-il possible d'atteindre l'infini à travers l'espace ? Dans cette démarche, l'espace devient l'enjeu plastique. Il est comme une voie pour accéder à l'infini.

Cette pratique artistique essaie d'atteindre l'infini par l'accumulation des objets symboliques dans l'espace. *Simulacre de moisissure à l'infini*[245] a été réalisé pour l'espace défini. Il s'agit de la diffusion de graines de basilic sur une grande toile. Lee Ufan matérialise l'idée de l'infini en peinture en répétant le motif. Il annonce dans *Un art de la rencontre* que : « *Pour rendre l'idée de l'infini en peinture, on peut, par exemple, recourir à la répétition du motif. Une répétition assimilable au phénomène vital, succession de vie et de mort, de mort et de vie, qui doit constituer une série discontinue, dont chacun des instants est unique et distinct. Un dispositif organique, dans lequel chaque trait, chaque touche est à la fois autonome et liée aux autres, qui charge de tension la surface picturale*[246]». De la même manière dans cette recherche, la répétition de graines de basilic évoque la notion de l'infini. Cette toile apparaît sans début ni fin. Il n'y a pas de forme ni de fond. Elle est occupée par des petits points noirs (les graines de basilic) répétés à l'infini.

Pour évoquer l'infini dans l'espace réel, la répétition de motifs (simulacres) a été utilisée, visibles notamment dans *Champignon à l'infini*[247]. Les objets symboliques sont dans le même espace que le spectateur. Un changement se produit-il lors du transfert

[243] Dans le dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2008* sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, nouvelle édition millésime, 2008, p. 926.
[244] Henri Focillon, *Vie des formes*, P.U.F, 2010, p.27.
[245] Page 110.
[246] Lee Ufan, *Un art de la rencontre*, Actes Sud, 2002, p.127.
[247] Page 130.

de l'œuvre d'art dans l'espace réel ? A travers l'espace réel, quel message la vanité peut-elle transmettre ? L'espace réel est l'espace environnemental. Travailler dans celui-ci permet d'avoir un contact direct avec la réalité, par l'installation de simulacres de champignons. Lee Ufan annonce dans le même ouvrage : **«** *Dans les tableaux, les surfaces en réserve et le mur sont devenus les médiateurs l'un de l'autre. Dans les sculptures, l'espace d'exposition et le monde extérieur sont entrés en correspondance*[248] ». L'espace crée une rencontre, une relation entre le travail plastique en tri-dimension, le monde extérieur et le spectateur, lui-même en interaction avec l'environnement. Lee Ufan explique encore *: « […] l'œuvre se constitue alors à partir de sa mise en relation avec les objets et l'espace qui l'entourent. L'accent n'est pas alors mis sur l'indépendance, voire l'essence, des matériaux ou des concepts, mais sur l'élaboration d'une œuvre ouverte car dotée d'une dimension relationnelle, d'une œuvre perméable à l'Autre - l'espace ou l'environnement - et aux stimuli qu'il exerce sur elle*[249]». Il s'agit de saisir les valeurs intrinsèques d'un objet et d'habiter un réseau, un espace de circulation, qui relie le corps du spectateur, l'objet et l'espace environnant. Ici, la plasticienne est face à l'espace et au temps. Les simulacres de champignons, minuscules, s'immobilisent dans l'espace suspendus par le temps. Ils sont installés dans une salle remplissant la surface du sol « *comme si l'être venait remplir un vide* [250]». La taille du travail est variable et permet d'être en accord avec la dimension de la salle.

L'espace peut être considéré comme un champ, comme le pense, Lee Ufan: « *Le champ est un espace ouvert par la présence de quelque chose, par ma participation. Il n'est pas seulement espace, ni seulement objet. Le champ est un espace-temps. Il est proche du concept d'espace-entre-deux (ma, en japonais) qui se crée dans la relation avec celui qui le perçoit*[251] ». Il permet la présence multiple de simulacres de champignons. L'œil se perd dans la contemplation de cette étendue comme dans l'observation du bassin de Monet, ou la vue d'un paysage. Regarder cette accumulation de petites boules blanches qui se chevauchent, collées les unes aux autres, peut être aussi fascinant que de regarder la mer, cela donne une impression d'infinité.

[248] Lee Ufan, *Un art de la rencontre*, Actes Sud, 2002, p.26.
[249] *Ibid*., p.64.
[250] Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, P.U.F, 1996, p.7.
[251] Lee Ufan, *Un art de la rencontre,* Actes, 2002, p.15.

L'installation d'Antony Gormley dans *Champ pour les îles britanniques*[252] a été une grande inspiration pour *Champignon à l'infini* [253]. Gormley appelle l'espace donné « field » (champ) et le considère comme « un organisme vivant ». Dans son œuvre, des milliers de petites figurines d'argile, non émaillées, cuites, remplissent une salle fermée au-delà du spectateur. Ce refus du vide est un point commun important entre Antony et ma recherche. Le spectateur ne peut pas entrer mais seulement regarder. Il ne peut pas marcher autour ou entre eux, il est tenu à distance. Pour remplir l'espace donné, la même méthode est utilisée dans les deux pratiques artistiques : travailler directement sur la surface sans l'organiser. Cette image de « field » peut être comparée à un désert vu de loin, une plage infinie. Pour lui, le champ aborde le monde de différentes manières : c'est un espace physique et de prise de conscience, laissant libre cours l'imagination.

[252] Page 131.
[253] Page 130.

Champignon à l'infini, 2014-2017.
Sculpture de pâte à sel dans l'espace, dimensions variables.

Antony Gormley, *Champ pour les îles britanniques*, 1996.

Installation, Hayward Gallery, Londres.

Dans *Champignon à l'infini*[254] , la simplicité de la forme et l'ambigüité de la question de « vrai » ou de « faux » permet d'attirer l'attention du spectateur. La vue change, le regard aussi. Si l'observation est bien attentive, la forme du champignon se dessine, mais lorsque le regard s'éloigne, seul un tapis blanc apparait. Le champignon porte le symbole de la vanité, c'est pourquoi le choix porte sur la couleur la plus neutre possible : le blanc. L'illusion est créée grâce au nombre de petits simulacres diffusés dans toute la salle. Carsten Höller, lui, crée l'illusion par des simulacres de champignons de grande taille. Il utilise les amanites tue-mouches, champignons hallucinogènes, reconnaissables à leurs chapeaux rouge vif parsemés de taches blanches, mais connus aussi pour leur toxicité. Il est utilisé en Europe et en Asie dans les pratiques chamaniques. Höller crée des sculptures en les agrandissant et en les collant au plafond, tournoyant sur elles-mêmes comme des derviches tourneurs. *Upside Down Mushroom Room*[255], 2000, plonge le spectateur dans une situation totalement hallucinatoire et l'amène à se

[254] Page 130.
[255] Page 132.

confondre avec *Alice au pays des merveilles*, complètement dépaysé, dans un monde où la normalité et les règles sociales sont absentes, comme s'il était entré dans un parc d'attractions. Il attire l'attention du spectateur par la taille. Dans ce travail, c'est le nombre de simulacres qui attire l'attention. Ils apparaissent en bas à nos pieds. Ils se ressemblent et pourtant chacun est unique, engageant le spectateur dans la contemplation d'un fragment d'infinité, une plénitude insaisissable dans laquelle le regard semble se dissoudre. Une sensation intense de conscience de soi. Le sens de son propre corps et peut-être de son identité, se perd dans ce que l'esprit cherche à comprendre, l'observateur devient seulement un œil, atteignant le lointain. Mais c'est un œil dont le regard est retourné, multiplié, dupliqué des milliers de fois. Quand le spectateur se met à genoux, sa vision des champignons change.

Carsten Höller, *Upside Down Mushroom Room*,2000.

Installation, Fondation Prada à Milan.

Le lieu transforme-t-il l'œuvre ou bien est-ce l'inverse ? Dans cette exploration, le lieu transforme le travail plastique et en même temps ce dernier transforme le lieu. Il est là pour rendre sensible l'espace. Selon Alain Alberganti dans *De l'art de l'installation* : « *L'art classique a cherché à rendre le visible du monde, l'art moderne à le rendre visible*[256]*, l'art contemporain a l'ambition de rendre sensible et perceptible la frontière entre l'art et le réel. Cette volonté de l'art*[257] *s'attaque à l'articulation entre l'espace de l'œuvre et l'espace ouvert par l'œuvre. Elle ambitionne d'associer l'espace intérieur de l'œuvre et l'espace extérieur qui l'accueille et "de faire surgir le possible dans le réel, et donc de subvertir le réel*[258]*", mais aussi de faire surgir, de façon inédite, le réel dans le possible, en partageant avec l'architecte certains concepts*[259]. » Le travail plastique n'est plus un objet de contemplation coupé de l'espace d'exposition, il devient un révélateur de celui-ci. Cette attitude implique une considération nouvelle sur les conditions de réception de l'œuvre d'art.

L'inscription de la notion de transfert de l'œuvre dans l'espace réel est basée sur la forme de sculptures de petites tailles, œuvre transportable et installation mobile. Elles font partie de la temporalité pendant une durée limitée (la durée d'exposition). Ce temps limité devient une composante à part entière du travail plastique, convié à une expérience non plus seulement visuelle mais de tous les sens, impliquant dès lors sa présence.

Pour les sculptures de petite taille, le choix s'est porté sur la création de sculptures à partir des objets quotidiens considérés comme structures pour ces simulacres pouvant s'insérer dans l'espace réel. Les petites sculptures dans cette recherche : *Série d'aliments périssables*[260], *Le Poivron*[261], La série d'*Interprétation du réel*[262], *Champignon transparent*[263], *Champignon à l'infini*[264], *Baguette*[265], *Orange (Nature morte « vivre ou*

---

[256] Cf. Klee P., *Théorie de l'art moderne*, éd. Denoël, col. Folio, 1985, p.34. Cite par Alain Alberganti, *De l'art de l'installation*, L'Harmattan, Paris, 2013, p.64.
[257] Cf. note 29 : la notion de *Kuntwollen* chez Aloïs Riegl. Cite par Alain Alberganti, *De l'art de l'installation*, L'Harmattan, Paris, 2013, p.64.
[258] Dufrenne M., op.cit., p.164. Cite par Alain Alberganti, *De l'art de l'installation*, L'Harmattan, Paris, 2013, p.64.
[259] Alain Alberganti, *De l'art de l'installation*, L'Harmattan, Paris, 2013, p.64.
[260] Page 31.
[261] Page 56.
[262] Pages 67-69.
[263] Page 115.
[264] Page 130.
[265] Page 176.

mourir ? ») [266], *Portez-moi*[267] servent à faire émerger les différents moyens mis à disposition pour transmettre le message de vanité. Chaque sculpture est une œuvre en soi (ce n'est pas seulement un essai ou une expérimentation), toujours réalisée en rapport avec l'espace donné. Ils peuvent reposer sur le socle ou la table. Normalement, ces sculptures de petite taille entretiennent peu de rapport particulier avec l'espace environnant et sont plus proches de l'objet sauf pour *Champignon à l'infini*[268] et *Champignon transparent*[269] qui font partie de l'art installation, et qui ont des rapports directs avec le lieu d'exposition. Alain Alberganti annonce dans le même ouvrage « *La frontière entre l'art et le réel comme spécificité de l'art de l'installation à partir d'une réflexion sur les notions de lieu, d'événement, de limite et de temporalité*[270]. » Il évoque la notion de théâtralité dans l'art installation. Selon Alberganti : « *L'installation ne rejoint pas, à proprement parler l'œuvre théâtrale, elle en utilise la théâtralité à travers les mécanismes qui sous-tendent le spectacle. Une sorte de théâtre sans spectacle, La proximité, la frontière, l'ouverture, l'encerclement, la mise à distance, la résonance, sont dans l'art de l'installation les facteurs principaux qui sensibilisent le spectateur à l'espace qui l'englobe*[271]. » Pour exister en tant que spectacle, le théâtre a besoin d'un public, c'est bien cette relation au public qui définit essentiellement le théâtre.

Cette recherche mène une réflexion sur les conditions de réception du travail plastique en faisant de la présence physique du spectateur une composante essentielle de l'œuvre. Alberganti continue à expliquer que : « *La théâtralité, ainsi conçue, est le résultat d'une attention portée au spectateur en situation. […] Fried nomme " théâtralité" cette nouvelle sensibilité de l'artiste à l'espace environnant*.[272] » Il s'agit d'une mise en situation du spectateur en vue d'une expérience spatiale dans le temps réel de la perception de l'objet esthétique. Pour Michael Fried, la manipulation du spectateur par l'œuvre d'art est le signe de la théâtralité. La taille et la forme de l'œuvre jouent avec le spectateur. L'oeuvre évolue lentement selon le lieu d'exposition et la présence des visiteurs, la perception de l'art se voit modifiée.

---

[266] Page 180.
[267] Page 190.
[268] Page 130.
[269] Page 138.
[270] Alain Alberganti, *De l'art de l'installation*, L'Harmattan, Paris, 2013, p.94.
[271] *Ibid.,* p.80.
[272] *Ibid.,* p.78.

L'art de l'installation peut se concevoir comme un théâtre sans théâtre ou bien comme un espace plastique qui intègre la théâtralité. Selon Alberganti : « *L'installation […] privilégie la relation : relation entre l'acte artistique et l'espace de sa représentation, entre l'artiste et les acteurs de l'exposition, entre les arts visuels et les arts de la scène, entre l'exposition et sa réception, entre l'art et la vie. En ce sens l'installation se situe toujours plus ou moins du côté de l'expérimentation, de l'expérience et de la "performance" […]. Œuvre ouverte par excellence, l'installation met en tension aussi bien des matériaux pensés, empruntéés à des champs aussi variés que les sciences cognitives, la génétique, les sciences physiques, sociales et politiques, ou que l'art et ses histoires*[273] ». Le moment où le spectateur a le contact avec le travail plastique, son expérience perceptive est, en elle-même, un enjeu déterminant de l'œuvre. Il est impliqué dans un processus dont il perçoit les éléments au cours de son déplacement. Son parcours se confronte à d'autres spectateurs dont les présences augmentent le degré de réalité de l'œuvre. Selon Alberganti : « *La confrontation entre l'espace réel et l'espace exerce une tension dramatique. Pris dans cette tension le spectateur devient semblable à un acteur. En même temps, il est son propre public. L'espace de l'œuvre le transforme en "spectateur"* [274]». Cette action renvoie à la présence du spectateur de l'installation, n'osant pas agir sur cette scène où il évolue. Il regarde les objets sans les toucher. Il passe en silence. Les objets semblent le regarder autant qu'il les regarde. Il se trouve dans un espace dramatique dont il est un acteur avec pour seul texte, sa voix intérieure presque muette, et pour seul public, sa fragile conscience d'être là. Entre le spectateur et l'œuvre, il n'y a plus de distance.

Avec *Champignon à l'infini*[275], il s'agit de groupes de champignons installés sur le sol pour remplir la salle dans le but d'atteindre l'infini. A l'origine, les champignons poussent dans la terre. L'idée de la représentation vient de la réalité. Le lieu est alors support de lui-même avec pour objectif de proposer une expérience spatiale au spectateur. Le lieu pour installer le travail plastique n'est plus seulement un lieu neutre support d'œuvres pour accueillir des spectateurs mais aussi un lieu mis en œuvre en vue d'une expérience spatiale. L'art de l'installation a pour support un lieu, pour

[273] Parfait F., Collection Nouveaux médias installations, "L'installation en collection", Ed. Centre Pompidou, 2006, p.3. Cite par Alain Alberganti dans *De l'art de l'installation*, Paris, L'Harmattan, 2013, p.99.
[274] Alain Alberganti, *De l'art de l'installation*, L'Harmattan, Paris, 2013, p.94.
[275] Page 130.

instruments, des objets, et, pour forme, la relation créée entre le spectateur et l'espace induit par l'agencement des objets dans le lieu.

Champignon transparent[276] a été réalisé avec pour objectif d'être installé dans la nature. Dans *Champignon à l'infini*[277], les simulacres de champignons disposés sur le sol, la salle d'exposition devient le socle et notre perception de l'espace en est modifiée. Y a-t-il une différence entre installer le travail plastique sur le sol ou sur un support ? Quand l'œuvre repose sur le sol**,** ce dernier devient le lieu commun à l'œuvre et au spectateur. Temps et espace sont entremêlés dans un lieu d'exposition. Au moment de remplir la salle, il y a une succession de temps qui crée l'expérience dans l'espace. Il s'agit de la frontière entre l'espace de la sculpture et l'espace de l'architecture (au sens large d'aménagement du vide extérieur et intérieur). Dans *Champignon à l'infini*, les sculptures de simulacres de champignons occupent le volume de l'espace malgré leur petite taille. Le travail plastique est dans l'espace environnant, il modifie la perception de l'espace du spectateur. Ce travail permet de créer plusieurs formes comme par exemple une grande forme circulaire autour de laquelle le spectateur peut marcher pour découvrir une autre perception.

Existe-t-il une différence entre présenter le travail plastique à l'intérieur (in situ) ou à l'extérieur ? Ces sculptures peuvent être transférées dans plusieurs endroits, dans une dimension temporelle. Ce processus soulève le rapport entre le travail plastique, le temps et l'espace. Les simulacres installés dans la nature ou dans un espace fermé comme une galerie ou un musée soulèvent des réactions différentes. Dans *Champignon transparent*, 2010, les simulacres de champignons en résine sont de tailles identiques aux champignons véritables. Le but de ce travail est d'observer le reflet lorsqu'il entre en contact avec la lumière, de créer une illusion dans la nature ainsi que de jouer sur l'ambiguïté des oppositions, grâce à la transparence. C'est une installation précaire qui permet d'être déplacée et installée dans plusieurs endroits.

Le simulacre de champignon positionné temporellement dans le Parc de Sceaux[278] représente la différence entre la nature (le réel) et le simulacre (la fiction). À l'état naturel, le champignon pousse, meurt et disparaît. Installés dans la nature, ces simulacres permettent à la plasticienne d'observer la réaction du public et de poser la question **:** « que voyons-nous ? ». En prenant des photos, les promeneurs ont demandé

[276] Page 115,
[277] Page 130.
[278] Page 138.

à la plasticienne s'ils étaient de vrais champignons. Il est à noter que les champignons sont des objets ambigus qui permettent de réfléchir sur leurs origines. Une fois que ces simulacres ne sont plus dans la nature mais dans un musée ou une galerie, la question de la réalité ne se pose plus. Selon le lieu, le regard change.

Champignon transparent, installation précaire dans le Parc de Sceaux.

L'utilisation de l'espace dans cette recherche est différente de celle de la vanité classique. La peinture du XVIIe siècle se trouve dans un espace illusoire tandis que dans cette étude, les sculptures sont dans l'espace réel. Selon Alain Tapié, dans *Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle, Méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption* : « *L'impact de la topographie détermine le caractère de la représentation. Lieux naturels ouverts ou mi-clos. Paysages et grottes. Lieux quotidiens fermés. Tables et étagères. Lieux votifs ou fictifs. Niches et tablettes d'offrandes qui s'enfoncent dans l'infiniment obscur. La lumière est parfois seule à accueillir la composition* [279]». Tapié définit les lieux et endroits qui caractérisent la peinture de genre. Le lieu illusoire permet à l'artiste de réunir l'espace intérieur et extérieur dans la même surface. C'est la peinture en trompe-l'œil représentant une scène de la vie quotidienne. Le tableau organise l'espace pictural avec des couleurs et des lignes, créé l'illusion du fond, de la profondeur, du volume et de la forme.

La Vanité des choses humaines[280] de Jan I Breughel (1568-1625) et Pierre Paul Rubens (1577-1640) illustre bien ce propos. Cette toile recouvre une diversité de moments et d'événements. Elle se divise en trois plans, réunissant l'espace intérieur et extérieur d'une belle demeure. Au premier plan, dans le vaste intérieur de la maison, c'est une mise en scène désordonnée, un fouillis d'instruments de musique, de trésors, d'outils scientifiques, d'équipements militaires, de produits de la chasse et de la pêche. Les objets s'entassent dans un apparent désordre. Ils sont dispersés dans un demi-plan du tableau tracé par l'une ou l'autre des diagonales, donnant l'impression au spectateur que tout va tomber dans le vide. Le spectateur voit aussi trois personnages sur ce plan, une femme ou une déesse, à moitié dévêtue et deux chérubins. Sur la table, à gauche, divers verres et coupes, donnent l'impression que des convives viennent de terminer le déjeuner et ont quitté la table. D'autres objets et oiseaux apparaissent, suspendus dans le temps, comme figés. Cet espace s'ouvre sur trois baies au deuxième plan, comme le veut la tradition du paysage cosmique chère à la Renaissance italienne. Au troisième plan, au fond de la toile à droite, apparaissent quatre convives qui semblent discuter entre eux dans un lieu plus dépouillé. Toutes les scènes sont représentées sur la même surface limitée à la taille de la toile. La mise en scène est réalisée dans un temps fictif, le changement du lieu d'exposition ne doit pas modifier la représentation de l'œuvre.

[279] Alain Tapié, *Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle, Méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption,* éd. Paris-Musées/ Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990, p.19.
[280] Page 140.

Cela diffère des travaux plastiques de cette analyse. En effet certains d'entre-eux transforment la vision du spectateur lorsque le lieu varie.

Jan I Breughel et Pierre Paul Rubens, *La Vanité des choses humaines*, XVIIe siècle.

Huile sur toile, 65 x 107cm., Galerie Sabauda, Turin.

LA DEUXIÈME PARTIE :

L'INTERPRETATION DES OBJETS SYMBOLIQUES DE LA VANITÉ

Chapitre 1

La nature morte et sa représentation

La vanité est une nature morte allégorique. Les objets reposent sur des surfaces réfléchissantes pour transmettre le message. Selon Pascal : « *Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux* [281]». Cette référence confirme la valeur symbolique de la nature morte. Les objets utilisés lors de cette quête font partis de la « nature morte ». Cette dernière désigne la représentation peinte de sujets qui appartiennent au règne de la nature (fruits, fleurs, légumes, animaux, poissons, crustacés, coquillages…) ou des produits de l'activité humaine (livres, objets scientifiques, vases, instruments de musique…). Ce sont les objets inanimés. Dans les pays du nord de l'Europe, ce genre est reconnu par une désignation qui met l'accent sur son caractère d'œuvre silencieuse (*still life* en anglais, *stille Leben* en allemand, *still leven* en hollandais « vie immobile, calme, silencieuse »). Les artistes ont étudié ces modèles et les ont mélangés pour renforcer l'intérêt visuel de leur œuvre. Ce sont des compositions représentant des objets symbolisant le temps, la brièveté de la vie et la mort. Elles proposent une méditation sur la mort, interpellent le spectateur de manière psychologique en lui renvoyant l'image de sa condition existentielle.

L'objet témoigne du rapport de l'homme à la matière, de ses croyances et de sa vie quotidienne. Jusqu'au XVe siècle et XVIe siècle, la peinture européenne a considéré que les sujets n'étaient pas représentés pour eux-mêmes. Quand ils apparaissent dans la peinture religieuse, ils sont porteurs d'un autre sens que celui de leur simple matérialité. Ils sont des symboles religieux et moraux compréhensibles par tous à

[281] Louis Marin, Extrait de « *Les Traverses de la Vanité* », in *Les Vanités dans la peinture au XVIIIe siècle, Méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption,* sous la direction d'Alain Tapié, éd. Paris-Musées/ Réunion des Musées Nationaux, Paris, p.23.

l'époque. Des natures mortes ou vanités indépendantes sont peintes au revers des scènes religieuses ou de portraits. L'observation peut être faite à travers la peinture *Portraits d'une veuve âgée de quarante ans et d'un enfant*[282] de Cornelis de Visscher (1520-1586) : au premier plan une femme assise dans un fauteuil, habillée en noir, les traits tirés, se détache sur un mur gris, à l'angle d'une pièce. Debout à côté d'elle, une petite fille porte une coiffure brodée de fleurs blanches entrelacées d'ornements rouges et dorés, les mains croisées, elle tourne la tête vers la gauche. Derrière apparaît une table où a été posée une coupe de fruits. A l'arrière-plan, à gauche, un portrait d'homme dans un cadre rond. A droite, dans une niche arrondie est posé un petit bouquet dans un vase. En observant cette toile, le spectateur peut imaginer qu'il s'agit du portrait d'une veuve et de sa fille. Les figures humaines situées au premier plan occupent une place importante dans la toile tandis que les natures mortes apparaissent au deuxième plan, et sont considérées comme objets de décoration. Cette nature morte de fleurs porte le message de la vanité mais il est moins important que la figure humaine. Le bouquet composé d'iris[283] et principalement de narcisses, est incorporé à ce portrait, faisant office de vanité placée en pendant du portrait du défunt, comme pour rappeler en filigrane le caractère éphémère de l'existence terrestre.

[282] Page 143.
[283] Dans la symbolique chrétienne, les iris sont une allégorie de la pureté et de l'innocence de la Vierge Marie, tout comme le narcisse.

Cornelis de Visscher, *Portraits d'une veuve âgée de quarante ans et d'un enfant*, 1576.

L'huile sur toile, 136 x 108 cm. Musée du Louvre, Paris.

Le genre renait véritablement au XVIe siècle avec la première nature morte : *Perdrix et armes*[284] (1504) de Jacopo de' Barbari (1460-1516) qui était peintre à la cour du Prince Frédéric III le Sage de Saxe en 1503/1504. Cette toile n'a pas la dimension symbolique attribuée généralement à la vanité. Elle permet de mettre en évidence la beauté des choses ainsi que la virtuosité du peintre dans l'art d'imiter la nature. Il s'agit d'un tableau en trompe-l'œil qui peut induire en erreur le spectateur par son imitation d'un mur auquel sont accrochés perdrix, gants de fer et flèches d'arbalète. Le thème de la nature morte a été diffusé dans plusieurs pays européens. A la fin du XVIIe siècle, en France, la nature morte révèle un penchant pour un style plus noble, Jean-Baptiste Monnoyer (1636-1699) notamment, peint d'extraordinaires compositions florales placées sur des tapis ou drapés précieux ayant remplacées une simple table quelque peu banale.

Ce terme continue à être développé par les peintres au cours des siècles suivants. Ce sujet ne cesse pas de reprendre différemment le mode de composition mais reste toujours sur la surface bidimensionnelle. Le XVIIe siècle apparaît comme le siècle d'or de la peinture hollandaise qui est à la fois réalisme et allégorie et qui éclaire la signification morale des gestes et des situations. Au XVIIIe siècle, on constate avec Chardin entre autres, que la nature morte tend à devenir exclusivement décorative. L'évocation de la symbolique se mêle à la mimesis, ce qui éveille la curiosité, le regard appréciatif et enthousiaste du public, notamment celui du Salon parisien.

[284] Page 145.

Jacopo de' Barbari, *Nature morte avec perdrix, gants de fer et flèches d'arbalète*, 1504.

Huile sur bois, 49 x 42 cm, Alte Pinakothek, Munich.

Au XXe siècle, la nature morte en forme de vanité intéresse les artistes cubistes tels que Georges Braque et Pablo Picasso. Ils l'utilisent comme un terrain d'investigation. Braque et Picasso suivent la direction des peintres des écoles hollandaise et espagnole, attentifs de la « vie silencieuse ». Ils sont sensibles à la poésie des accessoires de la vie quotidienne sauf que pour ce mouvement de l'art, la représentation des objets n'est plus liée à une symbolique chrétienne, comme au XVIIe siècle. L'espace pictural n'est plus une simple imitation du réel. *Crâne, oursins et lampe sur une table*[285] de Picasso en 1946 est un bon exemple, il conserve un sujet classique mais synthétise géométriquement la forme. Il ne cherche pas à créer la profondeur sur la surface de toile. Il réintroduit des éléments issus du quotidien en réinterprétant les formes et la composition de la vanité académique, en privilégiant des cernes larges et des couleurs mornes. L'artiste opère davantage en noir et chromatisme, sombre. Les noirs, les blancs et les gris s'accordent au thème du deuil. Les objets (modèles) sont analysés, décomposés et réassemblés en une composition abstraite, comme si l'artiste multipliait les différents points de vue. Le crâne reste toujours un symbole de la vanité mais il n'est plus réaliste, sa forme est déformée. La lampe s'éteint comme le souffle d'une vie qui s'achève : elle rappelle le temps qui fuit. Les oursins renvoient à la réalité quotidienne de l'été heureux à Antibles, au Palais Grimaldi.

[285] Page 147.

Pablo Picasso, *Crâne, oursins et lampe sur une table*, 1946

Huile sur contreplaqué, 81 x 100 cm., Musée national Picasso, Paris.

La signification de la nature morte a évolué avec celle de l'objet. Ce terme se retrouve aussi dans le Pop art, où il symbolise une société de consommation. Caractérisé par des thèmes et des techniques tirés de la culture de masse populaire, tels que la publicité. Dans les mouvements de l'art expliqués ci-dessus, la nature morte reste toujours dans l'espace bidimensionnel. Elle sort de cette dernière par le « ready-made »[286] qui ouvre le champ de l'objet réel, et qui peut être considéré comme « nature morte contemporaine ». C'est la mise en valeur d'un objet anodin par le biais de l'art. Ces mouvements : Pop art et « ready-made » ont influencé ce travail. Ces termes seront expliqués plus loin.

[286] Ce terme est utilisé pour la première fois par Marcel Duchamp.

Nature morte comme système de fiction

Par la représentation, la nature morte quitte l'état réel et passe au système de fiction. Cette analyse s'intéresse au caractère périssable de celle-ci. Elle représente l' « être » et le « symbolisme caché », plus significatif que son apparence. Selon Étienne Souriau dans *Vocabulaire d'esthétique*: « *Le symbole ne doit pas être confondu avec le signe, car il n'est pas conventionnel et intellectuel, mais appel de l'imagination sensible vers un spirituel qu'il suggère sans le signifier ; il diffère aussi de l'allégorie, en ce qu'il n'est pas une idée sous un aspect concret, mais évoque un être autre que lui-même ; il n'est pas non plus une figure, car à l'inverse de la relation entre le sens propre et le sens figuré l'aspect sensible du symbole pour être bien définie appelle un certain nombre de précisions*[287]». La nature morte du XVIIe siècle est un système de fiction. Elle est subtilement représentée et codée, définie à la fois de manière visuelle et significative. Elle devient alors fiction par la représentation comme le souligne Bryson Norman dans *Looking Overlooked : Four essays on Still life painting,* « *La nature morte peut être ainsi considérée comme un système fictionnel qui correspond à la structure du désir, qui possède ses propres codes de signification et ses propres codes de représentation*[288]».

En 1952, selon Charles Sterling : « *Une authentique nature morte naît le jour où un peintre prend la décision fondamentale de choisir comme sujet et d'organiser en une entité plastique un groupe d'objets. Qu'en fonction du temps et du milieu où il travaille, il les charge de toutes sortes d'allusions spirituelles, ne change rien à son profond dessein d'artiste : celui de nous imposer son émotion poétique devant la beauté qu'il a entrevue dans ces objets et leur assemblage*[289] ». La nature morte devient alors le lieu privilégié des expériences picturales. L'artiste l'utilise comme moyen de perfectionner son art, d'étudier les rapports de tons et de couleurs de se montrer à la fois fidèle à la nature et à la peinture. Quel est le point commun ou la différence d'utilisation de la nature morte dans cette recherche et celle du XVIIe siècle ? La différence entre les objets au XVIIe siècle et ceux d'aujourd'hui est la notion de transfert de l'objet à la matière. Cette pratique

[287] Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, P.U.F, 1990, Paris, p.1327.
[288] Bryson Norman: *Looking at Overlooked: Four essays on still Life painting*. Cambridge, MA Harward University Press, 1990. Citation traduit, p.35. Je cite.
[289] Charles Sterling, *La Nature Morte de l'antiquité à nos jours*, éd. des Musées Nationaux, 1952. Je cite.

artistique utilise les objets réels donc pour certains, il y a une transformation, alors qu'au XVIIe siècle, ils restent dans le monde fictif pour porter les symboles de vanité.

Dans cette thèse, la nature morte est interprétée en tant qu'objet réel sur lequel le temps intervient malgré un système fictionnel de matières (la représentation). Le temps est mis en image ici à travers des considérations différentes comme s'il laissait une trace. Les matières organiques se décomposent, les peaux se déshydratent et se rétractent (images de notre existence vieillissante), le pain est envahi par les coléoptères, les produits manufacturés changent de couleur et de texture. Cet aspect conduit la plasticienne alors à s'interroger sur le temps et le phénomène inéluctable de l'existence. La décomposition de la matière organique conduit à créer le simulacre, et sa destruction dépend des variations hygrométriques, de la sécheresse, de l'humidité du terrain sur lequel il pousse, de l'action de ces phénomènes naturels. Tandis que devant la peinture de genre : la nature est en état de repos, la réalité semble s'endormir, le processus de dégradation s'arrête, laissant place au silence.

Le temps fait partie du système fictionnel, il semble fixe, et donne l'impression que rien n'a changé et que tout reste immuable par la représentation. Cette représentation de la nature morte est éternelle, au-delà de la réalité et révèle le symbole de la vanité. *Corbeille de fleurs*[290] d'Osias Beert, peintre flamand, (vers 1580 -1624) illustre bien le système fiction de la nature morte. Cette toile a été peinte au XVIIe siècle mais la beauté des fleurs est toujours égale. Elle offre au spectateur charmé un incroyable foisonnement de variétés florales. Au premier plan, le spectateur voit une libellule au bord de la table. Au centre, en pleine lumière, appapraît une corbeille ovale, contenant une somptueuse composition florale. Dans cette dernière, dominent des narcisses blancs, rehaussés par le rose tendre de trois roses échevelées, épanouies, laissant tomber au passage quelques pétales et par des feuilles en forme de cœur sur lesquelles s'est attardé un papillon. Six tulipes blanches striées de rouge, pas encore ouvertes, forment un arc de cercle que viennent souligner des lys rouges. Au-delà de cet ensemble de fleurs printanières qui capte la lumière, se devinent dans l'ombre des lis, des iris, des pivoines rouge foncé, cernées de feuillages aux reflets d'un vert sombre. Deux bleuets épanouis, une tige de fritillaire aux fleurs si caractéristiques, d'un ton presque violacé et panachées, tranchent de leurs couleurs froides le blanc, les rosés et le jaune éclatant d'une jonquille, d'une tulipe jaune flammée de pourpre. Dans la tradition picturale, la nature n'est jamais représentée après avoir subi les marques du temps. Toutefois, dans ce tableau, les

[290] Page 150.

roses qui laissent tomber quelques pétales montrent bien que le temps passe, qu'elles ne sont pas éternelles, qu'elles vont mourir, mais l'artiste ne montre pas le flétrissement, la pourriture, il suggère le passage du temps…mais dans cette étude, (l'utilisation de la nature morte en tant qu'objet réel), le temps intervient malgré un système de fiction des matières (la représentation). Les simulacres ne sont plus soumis aux lois du temps par la dégradation.

Osias Beert, *Corbeille de fleurs*, vers 1610-1620.

Huile sur bois, 53 x 75cm., Musée du Louvre, Paris.

À travers la représentation de ces simulacres (sculpture, installation) le temps semble s'arrêter et être piégé. Le simulacre se métamorphose en « vanité » comme dans la représentation d'une nature morte du XVIIe siècle. Le catalogue d'exposition *Hors d'œuvre : ordres désordres de la nourriture* fait référence à la nature morte : *« Les artistes de la vie silencieuse avaient, par la présence des fruits, du pain, des légumes et bien d'autres aliments, admirablement traduit la précarité de l'existence et la relativité de*

son inscription dans le déroulement temporel[291]*».* La nature morte est, du fait de sa putréfaction inéluctable, une vanité intrinsèque. Dès qu'il y a une représentation, elle s'inscrit dans un rapport à sa propre disparition. Dans chacune d'entre elles, des allusions sont faites au temps qui passe où à un moment unique, à un instant qu'il faut saisir, apprécier dans tout son arôme avant qu'il ne s'envole. Cette étude fait réagir la nature morte et accompagne ces simulacres de champignons pour transmettre le message de vanité. Il y a une mise en scène des substituts alimentaires (simulacres) qui eux ne sont pas amenés à évoluer (par rapport à l'objet organique) pour interpréter une des actions de la nature et plus précisément celle du temps sur celle-ci. Ces pages s'appuient sur une esthétique personnelle. Au travers des champignons simulacres, le territoire mental proposé se traduit, dans le champ de mon expression, par les gestes d'expérimentation, d'accumulation, de répétition et de transfiguration. La suite de cette étude tente d'analyser comment la nature morte contemporaine dénonce la société d'abondance.

Nature morte comme moyen de dénoncer la société d'abondance

La nature morte est un reflet, voire le témoin du rapport entre l'homme et le monde matériel ainsi que la société où il vit. Selon Norbert Schneider dans *Les natures mortes* **: «** *Il faut se demander quelles idées et idéaux ont bien pu être exprimés par le biais de ces choses du quotidien, jugées dignes de faire l'objet d'un tableau*[292] **».** Qu'est-ce que la nature morte représente ? C'est un hommage aux choses simples, un éloge de la vie. Pourquoi cette exploration s'intéresse à la nature morte ? Ici, la nature morte n'est pas un tableau mais une sculpture. Elle parle de notre réalité quotidienne, elle est aussi représentative de la vie qui s'écoule. Le fait de peindre des objets du quotidien témoigne d'une modification de conscience et de mentalité au milieu du XVIIe siècle. Elle apparaît ici comme un code de la société d'abondance. Selon Maria Mies et Vandana Shiva : « *La société d'abondance est une société qui, disposant d'innombrables marchandises, manque des nécessités fondamentales de la vie : de l'air respirable, de*

[291] *Hors d'œuvre : ordre et désordres de la nourriture*, catalogue d'exposition du CAPC de Bordeaux (Oct.2004-Fév.2005), Fage éditions, 2004, p. 28.
[292] Norbert Schneider, *Les natures mortes*, Taschen, Cologne,1990, p.18.

l'eau pure, de la nourriture saine, de l'espace, du temps et du calme[293] ». Elle est une société où la consommation est très grande et sans limite comme dans les grandes surfaces et le supermarché. Les objets utilisés sont le résultat de cette société : acheter au-delà du besoin du consommateur tandis que les objets sont conçus pour avoir une courte durée de vie. Après avoir été utilisés un certain temps, ces objets sont abandonnés sans distinction. La *vanité* devient une figure de dérision dans notre socitété : elle confronte l'homme actuel à ses leurres.

Une célèbre phrase du XVIIe siècle de Brillat-Savarin : « *Dis-moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es*[294] », peut-elle encore s'appliquer au mode de vie de notre époque ? Les aliments périssables choisis comme matériaux dans cette pratique artistique sont présents dans tous les magasins alimentaires. Ces objets établissent un lien entre l'artiste et le public car tout le monde se nourrit plus ou moins de la même façon. La manière d'appréhender les produits manufacturés à la date expirée rappelle comment les peintres utilisent les fruits et les fleurs dans une « nature morte ». Ils représentent l'environnement quotidien de la plasticienne, différent de celui des artistes baroques. Dans *L'art de dépeindre*, Svetlana Alpers cite Sir Joshua Reynolds et Eugène Fromentin qui « *se trouvent d'accord pour reconnaître que les Hollandais ont fait leur propre portrait et celui de leur patrie, avec ses vaches, ses paysages, ses nuages, ses villes, ses églises, ses intérieurs opulents ou pauvres, sa nourriture et ses boissons* [295]». Cette référence témoigne que la représentation de la nature morte peut révéler le mode de vie de l'artiste.

La nature morte utilisée ici représente le « propre portrait » de la plasticienne. En effet, le pain précuit et les produits manufacturés sont le signe d'un mode de vie actuel. Aujourd'hui, il y a davantage de stress au quotidien lié aux transports et à la vie en entreprise. La plupart des gens travaillent à l'extérieur. Le temps de préparer le repas est réduit. L'aliment, sous la forme « prêt à manger », est caractéristique de ce manque de temps du consommateur. Les aliments utilisés sont le reflet de la société d'abondance, la nourriture qui se trouve dans l'hypermarché, se présente sous forme de précuit, surgelé, sous vide, en boîte ou en bouteille afin que la conservation dure plus longtemps. Les aliments, adaptés aux goûts du consommateur, sont libérés d'un pourrissement trop rapide. La nourriture s'éloigne de la nature : les substances

[293] Maria Mies et Vandana Shiva dans *Écoféminisme*, L'Harmattan, 1999. Je cite.
[294] Jean Anthelme Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, Champs Flammarion, Paris, 1982, p.19.
[295] Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre*, Gallimard, 1990, p.11.

chimiques jouent un rôle important dans la production et la conservation des aliments. Cette étude concerne ces produits, modifiés, artificiels tentant de rendre la vie plus facile au consommateur, afin de dénoncer la société d'abondance. C'est différent de la peinture du XVIIe siècle.

Dans la peinture de genre plusieurs scènes représentant le mode de vie des Hollandais. L'alimentation au XVIIe siècle est plutôt naturelle : les fleurs, les fruits, les animaux. Il n'y a pas de supermarché. La scène de genre et la « nature morte » représentent les différents aspects de la vie hollandaise : scènes de la vie de paysans, de la vie quotidienne, des petits déjeuners ainsi que de différents types de nourriture, des fruits, des fleurs, des objets, des gibiers et des poissons que les artistes représentent à travers leurs œuvres. La richesse des variétés de fruits et de légumes, présentée de façon visible, laisse supposer que la population devait accéder à de nombreuses provisions à cette époque. Chaque peintre a sa spécialité et son sujet préféré qui correspondent avec son environnement quotidien. La peinture de Haarlem était particulièrement représentée dans les natures mortes de petits déjeuners et révélait une culture raffinée, comme en témoignent les toiles à la manière d'un Willem Claesz Heda ou d'un Pieter Claes, alors qu'Utrecht, qui offrait refuge à ceux qui fuyaient le sud des Pays-Bas, préférait à la tradition flamande des natures mortes de fleurs.

Un autre point de comparaison entre la nature morte visible ici et celle du XVIIe siècle est la nature morte choisie dans la peinture de genre qui porte un symbole religieux. Le fromage est un bon exemple pour clarifier cette idée. « *Dans le dictionnaire universel de Zedler, on dit : le fromage est un mets commun chez le peuple commun, à la table des gens distingués, on ne le sert qu'au dessert*[296]». Le fromage surtout, selon les conceptions protestantes, constituait un mets de jeûne. « *Il avait valeur de mets de l'immortalité, puisqu'il était à base de lait durci, et que le Christ était lui-même le lait divin, comme l'écrit Tertullian*[297]» mais le fromage à notre époque ne porte pas de message symbolique religieux.

Dans cette quête, le fromage est placé dans une boite en verre, prêt à être utilisé tout de suite. L'observation porte sur *Série d'aliments périssables N°6*[298] une des

[296] Zedler, *Universal-Lexicon*, vol. 15, sp.49. Cité dans *Les natures mortes* de Norbert Schneider, Taschen, 1990, p.101.
[297] Joseph Lammers : Festen und Genuß, dans : cat. *Stilleben*, p.402. Cité dans *Les natures mortes* de Norbert Schneider, Taschen, 1990, p.101.
[298] Page 155.

sculptures de *La série d'aliments périssables*[299] tandis qu'au XVIIe siècle, les fromages sont représentés en entier sur la table. Le tableau de Floris van Schoten (1590-1650) est un bon exemple, *Nature morte au jambon*[300] (1612-1655). Ce tableau montre la richesse des nourritures terrestres. La table, parallèle au plan du tableau dont le bord s'avance vers le spectateur et la nappe, reproduites avec une précision frappante, mettent en valeur la solidité du plan de la table et sa proximité du regard du spectateur. C'est une table déjà dressée pour un déjeuner plutôt consistant : sur la table couverte en partie d'une nappe blanche, un jambon entamé est offert dans un plat d'étain, accompagné d'une pyramide de fromages durs en deux ou trois couches. En dessous se trouve la moitié d'une grosse meule de fromage dont la couleur jaune intense indique que la pâte est jeune, tandis qu'en allant vers le haut, les meules deviennent plus petites et représentent, par leur couleur brunâtre, presque gris, des sortes de fromages à l'état de maturité plus avancé. À l'avant du tableau, une assiette en métal a été déposée sur cette table, contenant une tranche de jambon et deux tranches de pain noir abandonnées nonchalamment sur le côté. Apparaissent aussi un couteau, un petit pain rond et des galettes alignés devant la pile de fromages. A l'arrière-plan du tableau, le fond est beaucoup plus sombre, le spectateur entraperçoit un pichet de faïence grise lumineux puis, à ses côtés un verre à boire et un pot d'étain. Cette toile laisse le spectateur fasciné par la beauté des objets représentés, l'articulation savante et le soin calculé de la composition. Dans cette exploration, le sens métaphorique du religieux bascule. C'est le constat qui est fait dans *Série d'aliments périssables N°6*[301], le temps peut intervenir sur l'objet réel et le message de vanité est transcrit à travers son caractère de non valeur.

La représentation des deux travaux montre une différence de mode de vie entre les deux périodes. La façon de représenter un aliment en boîte s'adapte au mode de vie des gens dans la société d'abondance. Le même aliment, à d'autres époques, met en évidence le fait que le changement de forme et la représentation de la production des marchandises a donné jour à de nouveaux besoins et préférences. Le fromage, à notre époque, ne porte plus de symbole religieux mais il garde toujours sa place sur la table en fin de repas. Qu'ils soient du XVIIe siècle ou de maintenant, les fromages portent

[299] Page 31.
[300] Page 156.
[301] Page 155.

toujours le message de la vanité par la fermentation de plus en plus prononcée qui renvoie à la pourriture, à la mort.

Série d'aliments périssables N°6, 2009 à l'infini (détail).
Produits de consommation et formes en pâte à sel, 24 x 13 x 13 cm.

Floris van Schooten, *Nature morte au jambon*, 1612-1655.

Huile sur bois, 63 x 83 cm., Musée du Louvre, Paris.

Chapitre 2

La transformation de l'objet ordinaire

Matérialiser le quotidien

La vie se transfigure à chaque seconde, elle est faite d'organisations « passées » et d'autres en « devenir ». Le passage du temps et l'écoulement de la vie peuvent s'apercevoir à travers la vie quotidienne. Comment donner un intérêt au quotidien dans la pratique artistique ? Tout d'abord, cela se fait par une rencontre avec le nouvel environnement[302]. Le quotidien en France, différent de celui de la Thaïlande, a changé le mode de vie de la plasticienne. L'habitat thaïlandais, beaucoup plus vaste que l'espace réduit de l'appartement français, dénote un changement de surface. La monotonie vécue en France engendre des sentiments nostalgiques et mélancoliques. Selon Yves Hersant dans *Mélancolies de l'antiquité au XXe siècle* : *« la mélancolie s'identifie à la souffrance du créateur* [303]». Ce mot signifie : « *état d'abattement, de tristesse vague, accompagné de rêverie*[304] » dans laquelle la personne se complaît, et qui favorise la rêverie désenchantée et la méditation. Pour la plasticienne, la source de ce sentiment vient du mal du pays[305]. Par la situation « entre deux », entre sa culture d'origine dont elle s'éloigne et la nouvelle culture à laquelle elle doit s'adapter, la plasticienne est conduite à sombrer dans la nostalgie et le mal du pays.

Ce qui entraîne cet état d'âme c'est aussi le temps et les saisons qui influent sur le quotidien ; l'automne et la pluie, par exemple, deviennent sources de tristesse, la chute des feuilles, les jours qui diminuent, etc. L'idée de nos corps cachés sous des « pelures » comme l'« oignon », ajoute à cette tristesse mais non à l'abattement car la plasticienne est incitée à créer par la mélancolie. Les travaux plastiques apparaissent comme des témoignages de vie, de peur et d'inquiétude. Vivre dans un pays étranger dans lequel la situation de la plasticienne est instable et précaire, invite à réfléchir sur

[302] Cf. Rencontre avec le monde sensible, p. 35.
[303] Yves Hersant, *Mélancolies de l'antiquités au XXe siècle,* éd. Robert Laffont, Paris, p. XIII.
[304] Dans le dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2008* sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, nouvelle édition millésime, Paris, 2008, p.1565.
[305] Le mal du pays est considéré avant tout comme le reflet d'une difficulté d'adaptation à une nouvelle culture et à un nouveau pays. Il provient tout d'un déséquilibre psychologique provoqué par un changement de repères et de façon de vivre. Dans la plupart des cas, le mal du pays se traduit par une nostalgie, une mélancolie, voire une dépression.

les thèmes de la vie, de la mort et de la vanité. Comment le sentiment de mélancolie peut-il être retranscrit dans ce travail plastique ? Ce sentiment est perceptible à travers des objets périssables qui renvoient à la mort : l'alimentation, la date périmée, l'objet cassé ou irréparale, etc. Les objets portent les symboles de la mort et du temps qui passe. Quel est le lien entre la mélancolie et la vanité ? Cette première est associée au passage du temps et au sentiment de la vanité ; elle est réflexion sur le monde changeant, sur la vie qui mène à la mort. Elle est souvent figure de la fragilité des êtres humains face à leur destin et à la mort inéluctable. La plasticienne se trouve face à l'incertitude de la vie et l'inéluctabilité du temps qui s'écoule confirmant l'idée que tout va disparaître un jour. Selon Christine Buci -Glucksmann dans *Esthétique de l'éphémère* : « *Un temps vécu comme inconstance et passage, comme spleen et éphèmère, répétant sans fin une perte douloureuse qui défait le sens, en le privant de tout fondement stable. Car c'est du temps que le sujet est affecté, et même auto-affecté, jusqu'à l'illusion et jusqu'à un théâtre de la mort qui le menace par la perte d'amour et l'incertitude du beau* [306]». La vie avance en même temps que la mort devient de plus en plus proche. Même si de nos jours la mort est cachée, secrète, elle se rappelle de manière régulière, comme un tic-tac régulier d'horloge, et plus le vieillissement se profile, plus le tic-tac s'accélère. La transformation du corps qui représente le « moi » est le témoin le plus visible. Prendre conscience de la vanité des choses, c'est se rendre compte que rien ne demeure.

De la Grèce classique, jusqu'à notre époque, certaines œuvres connues renvoient à cet état d'âme telles la *Mélancolia* de Albrecht Dürer (1471-1528), *Mélancolie* de Munch, *Eve Bretonne* ou *Mélancolie* de Paul Sérusier ou même les œuvres de Edward Hopper. Ce sentiment se trouve également confirmé dans la littérature : la bile noire, qui présente les deux qualités contraires à la vie, est humeur de la mort. La représentation du XVIe siècle et du XVIIe siècle établit une étroite parenté entre la tristesse, la mort et la conscience de la vanité. A l'époque baroque naît également un sentiment de mélancolie, de prise de conscience du paradoxe dans lequel l'être humain est enfermé. Le monde de l'homme est marqué par la fragilité, l'inconstance. La représentation de la vanité classique est établie entre la mélancolie, la mort et la conscience de la vanité en représentant par un personnage (souvent les saints) en méditation et dans une attitude d'épuisement, le bras replié, la tête inclinée sur la main et souvent portant un crâne dans

[306] Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Galillée, Paris, 2003, p. 35.

la main comme *Saint Jérôme* (1521) d'Albrecht Dürer (1471- 1528), *Saint Jérôme méditant* (1525) de Jan Cornelisy Vermeyen (1500-1559), *Saint Jérôme* (1610) de Lubin Baugin. Saint Jérôme semble être le modèle le plus courant pour représenter la mélancolie dans les tableaux sur la vanité. Souvent sur la toile, il se présente en méditation, dans son cabinet de travail rempli de livres, méditant devant un crâne ou un sablier, sur la vanité des biens terrestres.

Par la suite, le vécu sert à la création plastique. Cette expérience s'inspire d'un entourage proche et immédiat : environnement domestique, espace intime, appartement. Selon Etienne Souriau dans *Vocabulaire d'esthétique* : « *L'espace où se trouve l'œuvre d'art est aussi, bien évidemment, celui de l'artiste, celui où il travaille, celui de son corps et de ses mouvements. Espace vécu, il a des caractères que ne présente pas un espace abstrait. Ainsi, il est orienté et anisotrope (c'est-à-dire qu'il n'a pas les mêmes propriétés dans toutes les directions). Il a, par exemple, un haut et un bas ; le mouvement ascendant demande au corps un effort, le mouvement descendant ne doit pas être une chute ; ressentis différemment, ils peuvent par sympathie se charger des symboles ; ou bien le mouvement vers le haut, s'il paraît aisé semble échapper à la pesanteur et devenir envol ou spiritualité*[307] ». La presque totalité de ces objets quotidiens se regroupent dans cet environnement domestique et deviennent matériaux plastiques. La pratique transforme l'espace privé (in-situ) où interviennent précisément l'érosion et la dégradation de la vie. Cet ensemble de lieux ainsi détournés devient un laboratoire, ici, la cuisine, de création plastique. Elle est une source de création aussi pour les peintres de genre car les mets peints sur la toile apparaissent souvent sur le fond sombre de la cuisine.

Comment le message de vanité, se transmet-il à travers les matériaux, les éléments, les supports utilisés ? Les objets et les matériaux s'associent pour faire du quotidien un art. L'objet comestible est transféré dans le champ de l'art en tant que substance transformable, essayant ainsi de matérialiser le temps qui passe. Les moisissures affectionnent les déchets organiques trouvés dans la cuisine sur les fruits, les confitures, les légumes, etc. Enfin, le quotidien donne à cette quête de la matière pour élaborer des réalisations plastiques. Les matériaux élémentaires prélevés dans le quotidien ont passionné la plasticienne dont l'univers est si différent de celui de l'ancien mode de vie. Ainsi, cette étude met en situation et transmute ces éléments dits « comestibles », « périssables » et « pauvres » - tels que la farine, le sucre, les

[307] Étienne Souriau dans *Vocabulaire d'esthétique*, P.U.F, 1990, p. 685.

graines de basilic, le sel, les oranges et les champignons - dans un agencement esthétique de formes comme des groupes qui se diffusent et s'accumulent. Les objets du quotidien sont de prime abord sans valeur, que certains appellent les détritus, les déchets, les rejets. Ils sont les témoins des expériences vécues, ils ont cette « valeur d'usage » qui ne se trouve pas dans le produit neuf. Ces matériaux modélisés rapprochent au plus près l'être humain de ce qui l'entoure, de ce monde dont l'emprise et la confusion l'ont conduit à l'aborder ainsi. Cette exploration essaie de démontrer l'hypothèse de départ à travers une expérience remettant en question l'environnement. Elle opère simultanément sur le passé, le présent et le futur, symbolisant l'ouverture au changement et à l'expérimentation que défend la pensée évolutive.

Pour terminer, ces pratiques artistiques fondées sur les rites de la vie quotidienne utilisent leur réalité pour en montrer le côté artificiel par la représentation. Avec *La série d'aliments périssables*[308], la mise en scène des simulacres de champignons accompagne un aliment périssable (yaourt, moutarde, assaisonnement). Les aliments dont la date a expiré, sont conservés en y apposant des substituts alimentaires appelés « métaphore plastique », qui permet de changer leur fonction, de les transformer en matière et de réaliser une « substance esthétique ». Cela afin de redonner une nouvelle vie à ces choses qui normalement terminent à la poubelle. Car c'est le propre du geste de l'artiste de donner une nouvelle valeur à l'objet qui initialement en est dépourvu. En donnant à voir au spectateur l'objet dans un nouveau contexte, se crée autour de lui un nouvel univers. Des éléments, des matériaux, des supports de l'œuvre. La mort y participe-t-elle, le cadavre ou l'idée abstraite de la mort peuvent-ils être matériaux et supports de l'œuvre ?

Les artistes du Nouveau-réalisme utilisent les détritus, les déchets, les rejets pour créer leurs œuvres. De la même manière que les fins de repas du XVIIe siècle. Spoerri piège l'instant en collant les restes du repas sur la table. Quant à Arman (1928-2005) », dans *Poubelle des Halles*[309] , il utilise la répétition des déchets pour mettre en évidence la dimension sociologique de la société. Il accumule les objets du quotidien dans une grande boite en plexiglas. Il prend acte de la production de masse comme nouvelle réalité. Sa démarche retranscrit la relation objective, l'appropriation du réel à travers l'objet. Parfois, il s'agit de vrais objets, parfois de leur réplique en bronze ou marbre. Les accumulations d'objets obéissant à la logique quantitative renvoient à une image de

[308] Page 31.
[309] Page 188.

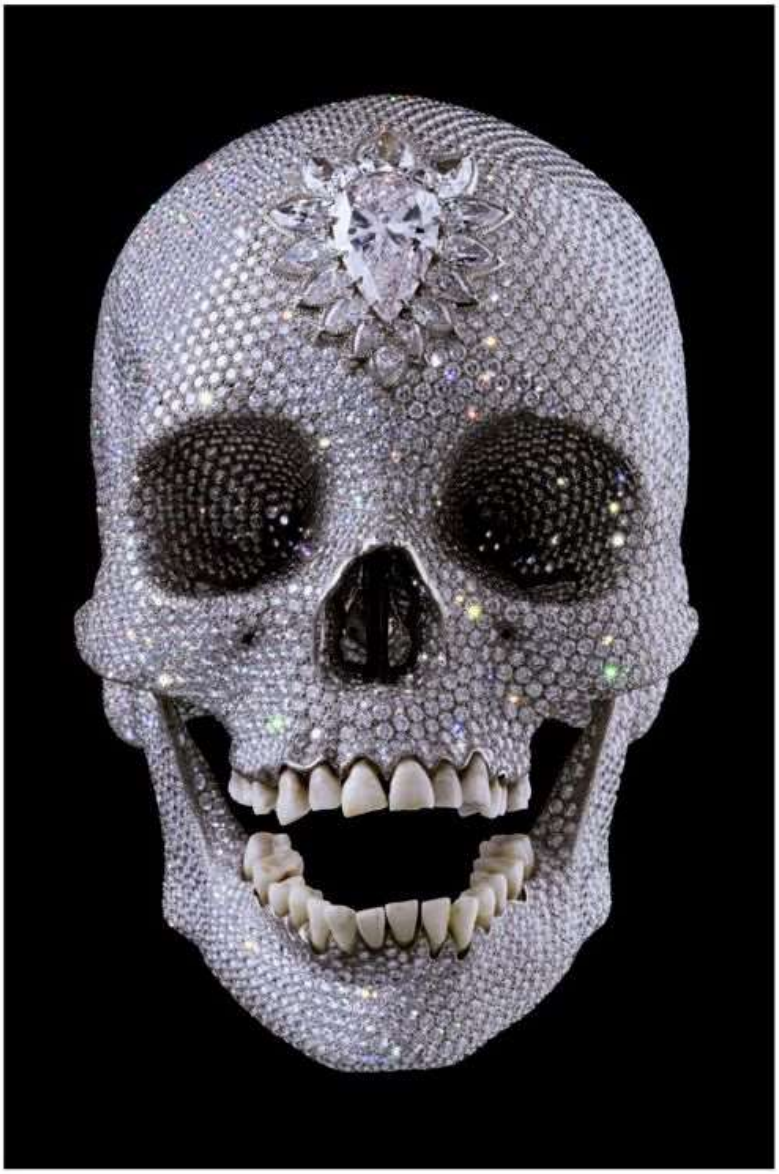
profusion. Tim Noble (1966-) et Sue Webster (1967-) collectent leurs ordures ménagères qu'ils façonnent afin de produire des ombres chinoises sur un mur. Grâce à un faisceau de lumière, un tas informe de déchets devient une image figurative. Les exemples des artistes cités ci-dessus témoignent de la transfiguration de l'objet sans valeur en un objet esthétique.

L'utilisation des matériaux pauvres, des détritus et des déchets conduit à se poser une question concernant la « valeur de l'art ». Ces pages tentent de transmettre le message de la vanité à travers des objets « sans valeur » qui amènent à l'idée de la fin et la mort. Cela va à l'encontre de la démarche de Damien Hirst qui a réalisé l'objet séduisant : *For the love of God (« pour l'amour de Dieu »)*[310] . Il s'agit d'une réplique d'un véritable crâne humain de trente-cinq ans ayant vécu au XVIIIe siècle auquel il ajoute des dents. Il est recouvert de platine et incrusté sur toute sa surface de 8601 diamants 106,18 carats. Cette œuvre interroge sur le statut de l'œuvre d'art et de la « *Marchandise artistique*[311] ». C'est la limite entre l'art et la marchandise. Le crâne renvoie à celui d'Adam, à l'origine de l'homme, mais là, il s'inscrit comme la marchandise absolue. Ce crâne diamanté est un aboutissement, l'ultime représentation de ce constat. Cette œuvre est présentée comme l'« *œuvre d'art contemporaine la plus chère jamais réalisée par un artiste vivant* [312]». Le diamant est éternel. Dans ce travail plastique, la surface d'un objet est remplie par les simulacres tandis que Hirst remplit la surface du crâne par les diamants. Le point commun entre ces deux objets est qu'ils symbolisent la mort. Grâce à la création artistique, ce travail plastique se transfigure en objet d'art.

A propos de la question de la valeur de l'art dans cette recherche, le changement de regard se fait non seulement par l'utilisation de matériaux pauvres, de détritus et de déchets mais aussi par la représentation du travail plastique sur le sol et la création d'œuvres comestibles. Dans la nature morte du XVIIe , peindre des sucreries évoque le luxe gastronomique. Il y a une mise en scène spirituelle comme par exemple la présence du pain et du vin qui évoque l'eucharistie ou le papillon, la grâce, ou les corbeilles de fruits qui symbolisent le message du Paradis. L'art contemporain ne suit plus le chemin de l'art classique, il s'est séparé de l'art sacré.

---

[310] Page 162.
[311] Ce mot est utilisé dans l'extrait de *Puissance jouissive de la vanité* par Gérard Wajcman dans *Le livre des vanités*, Élisabeth Quin, Paris, éd. du Regard, 2008, p.50.
[312] *C'est la vie ! Vanité-De Pompéï à Damien Hirst*, Skira Flammarion, Paris, 2010, p.266.



Damien Hirst, *For the love of God (« pour l'amour de Dieu »),* 2007.
Crâne et dents humaines, diamants, 17.1 x 12.7 x 19 cm., la galerie White Cube, Londres.

Créer une rencontre entre le « moi » et la « matière », le « faire » et le « non-faire »

L'objet ordinaire quitte sa forme et se voit transfiguré, pour être reconnu comme art. Dans cette exploration, la forme d'un objet du quotidien est utilisée comme surface et structure de base de la sculpture afin d'en recréer une autre. Chaque point de colle peut être comparé à une touche de peinture permettant de créer une nouvelle forme. Celle-ci se recompose grâce à deux points. L'une est la création artistique et l'autre est l'objet de l'environnement. C'est une rencontre entre le « faire » et le « non-faire » ou le « non fabriqué ». Lee Ufan explique dans *Un art de la rencontre* que : « L'œuvre *a longtemps été considérée comme une pure création de l'artiste. Cette conception de l'œuvre en tant qu'expression du « moi » de l'artiste a été fortement ébranlée par les "ready-made" de Duchamp. Avec l'introduction d'objets produits mécaniquement et en série, le mythe de l'expression personnelle en a pris un coup*[313] *».* Des questions en découlent : « *Que restait-il à faire après l'avènement d'œuvres qui ne sont plus qu'à moitié l'expression de l'artiste ? Que pouvait-on faire après que l'œuvre se soit fait critique de la société industrielle ?* [314]». Il a répondu à ces interrogations : « *A cette question, j'ai répondu en introduisant le non-fabriqué, en partant du principe que voir, choisir, emprunter ou déplacer font déjà partie de l'acte de création, puisqu'il est impossible de se contenter de quelque chose qui n'évoque aucune trace de l'artiste. Ma raison d'être en tant qu'artiste est dans cette problématique qui consiste à lier le faire et le non-faire […]* [315]». Lors de l'interface à la Sorbonne[316], Ufan explique sa démarche, il traduit la pierre (la nature) comme le « non faire ou le non-fabriquer » et le plâtre (produit industriel) comme le « fabriquer ». Il a essayé de créer à partir de deux choses opposées.

Dans cette analyse, les deux notions différentes sont traduites : le simulacre est le « faire » par la fabrication de l'artiste et l'objet du quotidien est le « non-faire ». Comment s'associent-ils ? L'artiste crée sa relation au monde à travers un cheminement plastique : créer une rencontre entre le monde réel (l'objet ordinaire) et le monde imaginaire (les simulacres). Les objets réels sont utilisés tels qu'ils se présentent, subissant le temps qui passe. Leur utilisation permet de lier l'art et la vie. Cette étude tente alors de réduire cette frontière entre eux à l'aide de ces objets. Le « non faire »

[313] Lee Ufan, *Un art de la rencontre*, Actes Sud, 2002, p.11.
[314] *Ibid*.
[315] *Ibid*.
[316] L'interface de Lee Ufan, Amphi Bachelard, Université Paris-Sorbonne le 13 novembre 2013.

devient le support de création auquel s'adjoignent les simulacres pour le transfigurer en « objet expressif ».

Dans *La série d'alimentations périssables*[317] , *Portez-moi*[318], *Asseyez-vous*[319], *Interprétation du réel n°3*[320], *Interprétation du réel n°5*[321], *Interprétation du réel n°6*[322] : il y a une création en premier lieu d'un simulacre de champignon en pâte à sel, ensuite une forme est redéfinie en en accumulant plusieurs sur la surface d'un objet. C'est un processus assez long. Le moment de créer la forme évoque le passage du temps. Celle-ci se construit petit à petit, comme les abeilles construisent leur ruche avec des rayons de cire en collant les simulacres de champignons sur une surface. Cette accumulation est comme la menace qui absorbe la forme d'origine et la transforme. Dans cette recherche, il y a une répétition, afin de créer la structure de la forme. L'accumulation petit à petit, se fait avec de la patience, pour obtenir la grande forme recherchée. Le fait de créer une nouvelle forme à partir d'une forme existante change le statut de l'objet utilisé. Ce dernier n'a plus de valeur « utile » mais devient un « objet expressif ».

Rendre l'ordinaire extra- ordinaire

La vie est le reflet de l'art, il se nourrit de l'expression des structures fondamentales de la vie et c'est l'esthétique qui sert à conjuguer les deux ensembles. Un rapport existe entre le « quotidien » et l'« ordinaire » mais représentent- ils deux notions différentes? Cette quête essaie d'aller au-delà de l'ordinaire à partir du quotidien. Selon Barbara Formis dans *Esthétique de la vie ordinaire*, « *Le quotidien, ce n'est pas exactement la même chose que l'ordinaire, c'est-à-dire un ensemble systématique de pratiques soumises à des régularités figées ; le quotidien est un effet exposé en permanence au risque de l'irrégularité, qui sans transition, le fait basculer dans l'extraordinaire*[323]». Il y a une différence au niveau de la modalité d'existence temporelle. Pierre Bourdieu appelle l'ordinaire l'« *habitus*, *à savoir le principe générateur de nos*

[317] Page 31.
[318] Page 190.
[319] Page 237.
[320] Page 68.
[321] Page 69.
[322] Page 69.
[323] Cite dans *Esthétique de la vie ordinaire***,** Barbara Formis, P.U.F, Paris, 2010, p.47.

modalités de vie[324] ». Barbara Formis explique que : « *C'est parce que l'ordinaire demeure plus neutre que le quotidien qu'il pose un véritable défi à notre idée de l'art et de l'esthétique, ces derniers étant entendus comme les lieux privilégiés du plaisir et de la beauté*[325] ». Quel est le rapport entre la production esthétique et le quotidien de la vie ? Comment aller au-delà de l'ordinaire ? L'art permet de voir l'ordinaire différemment et donne envie d'aller au-delà, de créer une distance par rapport à lui. Dans cette pratique artistique, l'*ordinaire* est conforme à l'ordre normal auquel personne ne prête attention, c'est une chose utilisée habituellement et quotidiennement sans condition particulière. Il inspire la plasticienne par ses richesses, transforme l'expérience « ordinaire » en expérience « esthétique » et transfigure l'objet basique en extraordinaire (objet sensible et « substance esthétique »).

Depuis longtemps, l'art et la vie ordinaire entretiennent une relation. Il suffit d'observer les décorations sur céramiques et les poteries grecques qui représentent toute la gamme des gestes du travail, de la chasse, de la guerre, du repos… La peinture de genre rend extraordinaire la scène ordinaire dans la vie quotidienne par la représentation de la peinture**.** Il s'agit d'une rencontre entre le quotidien et la peinture. C'est la théâtralité ordinaire, que la peinture hollandaise maintient à l'intérieur d'une technique picturale. Les peintres tels que Johannes Vermeer (1632-1675), Pieter de Hooch (1629- 1684), Gabriel Metsu (1629-1667), Gérard ter Borch (1617-1681), Frans Hals (entre 1580 et 1583 -1666) travaillent sur ce sujet. La scène de genre montre les espaces intérieurs, les personnages, souvent des femmes et des enfants, dans l'intimité de leurs maisons. C'est la mise en scène des activités spécifiquement gestuelles. Il suffit de penser à *La Laitière* (1658) de Vermeer, *La Peseuse d'or* (vers 1664) de De Hooch, *L'enfant malade* (1660) de Metsu, etc. Ces scènes cherchent à dépasser les limites de la figuration classique, laquelle privilégie des personnages extraordinaires (héros, rois, saints ou soldats). Le spectateur surprend les personnages dans l'intimité de leur vie domestique, dans le tranquille déroulement de leurs activités. La représentation de la peinture de genre ne se limite pas seulement au geste du personnage mais dépeint

[324] Bourdieu définit l'*habitus* comme la « capacité de produire des pratiques et des œuvres classables, capacité de différencier et d'apprécier ces pratiques et ces produits (goût) » par laquelle « se constitue le *monde social représenté*, c'est-à-dire l'*espace des styles de vie* » (Pierre Bourdieu, La Distinction. *Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris,1979, p.190). Les italiques sont de Bourdieu. Similairement à l'*habitus*, l'ordinaire permet de comprendre le *modus operandi* d'un individu et d'une classe sociale par rapport au contexte culturel. En outre, parce qu'elle fait de l'*habitus* un principe de « distinction », l'approche de Bourdieu évoquerait aussi la fonction primaire de l'ordinaire en tant que juge, à savoir le discernement. Je cite.
[325] Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire,* P.U.F, Paris, 2010 p.50.

aussi la représentation de l'objet ordinaire dans la vie quotidienne. Les peintres tels que Lubin Baugin, Philippe de Champaigne, Osias Beert travaillent sur ce sujet. La scène de genre montre les objets dans la vie quotidienne qui fait partie de la « nature morte » posés sur la table. Les connotations sont fréquentes dans ce genre. C'est la qualité des objets peints qui décide de la place attribuée à ces peintures. Le monde inanimé, minéral, végétal et animal.

De la même manière, dans la littérature, Francis Ponge (1899-1988) porte un regard nouveau sur quelque chose de banal. Il décrit des « choses », des éléments du quotidien, choisis pour leur apparente banalité. Il rend compte de leur beauté par son recueil poétique de la manière la plus précise possible en exprimant les qualités physiques et linguistiques du mot. *Le Parti pris des choses,* révèle les richesses inaperçues des choses (telles que l'huître, le cageot, le savon, le pain, etc.) en faisant d'elles des objets poétiques. L'objet permet d'établir la relation au monde à travers le cheminement esthétique. Dans cette recherche, le geste artistique a été utilisé pour aller au-delà de l'ordinaire. L'objet non remarqué et sans-valeur transforme la matière pour créer la « substance esthétique ». John Dewey démontre dans *L'Art comme expérience*, que : « *L'œuvre elle-même est une matière transformée en substance esthétique*[326] ». Comment distinguer l'objet quelconque d'un objet d'art ? Arthur Danto dans *La transfiguration du banal,* détermine la différence entre l'œuvre d'art et l'objet réel telle *que « l'œuvre d'art possède une structure relationnelle, c'est-à-dire qu'" elle est à propos de quelque chose" contrairement au simple objet réel qui se borne à être ce qu'il est. Cette structure intentionnelle n'appartient pas « naturellement » à l'entité artistique, mais lui a été imposée par un être humain, en l'occurrence l'artiste : une entité donnée est donc une œuvre d'art si elle incarne une intentionnalité artistique. Dans la mesure où l'intentionnalité est définie comme une relation de renvoi, elle comporte toujours une composante représentationnelle : toutes les œuvres d'art, figuratives ou non*[327] *, relèvent du domaine de la représentation, au sens logique de ce terme*[328]». L'objet devient matière dans le but de créer une expérience esthétique. Il ne fonctionne plus en tant qu'objet mais devient matière, il passe de l'état réel à l'état symbolique. Le champignon passe par cet état-là, du champignon véritable au simulacre de champignon tandis que l'objet quotidien devient substance esthétique et porte le message de la vanité. John Dewey dans *L'Art comme expérience* témoigne de cette idée, « *Le matériau des beaux-*

[326] John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, p.193.
[327] Cite dans *Transfiguration du banal*, Arthur Danto, éd. du Seuil, Paris,1989, p.12.
[328] Arthur Danto, *Transfiguration du banal*, éd. du Seuil, Paris,1989, p.12.

arts est une somme de qualités concrètes ; celui de l'expérience qui a une conclusion intellectuelle se compose de signes ou de symboles qui, sans avoir de qualité intrinsèque propre, représentent des choses qui, lors d'une autre expérience, peuvent être appréciées sur un plan qualitatif [329]». Nelson Goodman propose de remplacer la « fausse » question ontologique « qu'est-ce que l'art ? », par la question contextuelle « *quand y a-t-il art ?* [330]», ou « *quand un objet fonctionne-t-il comme œuvre d'art ?* ». Les qualités esthétiques sont décrites comme les « symptômes » du spectateur, tel un médecin devant les diagnostiquer. La symbolisation permet à Goodman d'apporter deux réponses satisfaisantes : celle qui associe la valeur de l'œuvre à celle de contexte physique et celle qu'il associe à l'intention de l'artiste. Arthur Danto dans *La transfiguration du banal* apporte une réponse : « *Dans la mesure où l'identification artistique fait passer l'entité qu'elle constitue d'un plan matériel et perceptuel (simple objet) à un plan intentionnel (œuvre d'art), on peut dire encore qu'elle est « transfigurative » : grâce à elle, le rapport matériel, quel qu'il soit, est transformé en médium artistique*[331]. »

N'importe quel objet, même le plus ordinaire, amène l'imaginaire à la création par la visualisation de ce qui peut en être fait. Ils ne sont pas nécessairement beaux et n'ont pas de valeur esthétique mais ils sont touchants. Ici, l'objet ne se transforme pas tout de suite en matière dans l'esprit de la plasticienne pour créer le travail plastique, il y a un processus de développement appelé « faire un choix ». Chaque objet créé et testé permet de connaitre l'état de la matière, savoir vers quelle direction s'orienter. Quand l'objet devient matière, il change et sa valeur significative est détruite en le détournant de sa fonction première. Il va tout continuellement de la structuralité technique vers la signification seconde, du système technologique à un système culturel. Ces objets ont pour fonction : le témoignage, le souvenir, la nostalgie, l'évasion, ils prennent alors leur double sens.

Dans cette exploration, il s'agit d'une rencontre entre le quotidien et la sculpture. L'objet quotidien utilisé dans cette pratique fait partie du « *ready-made »*. Ce terme « déjà fait » a été inventé par Marcel Duchamp (1887-1968) qui utilise aussi l'objet ordinaire de la vie quotidienne. Il installe définitivement l'objet usuel dans le champ de l'art. Le « *ready-made* » est une réinvention du réel. Il est constitué des choses, ces

[329] John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, p.85.
[330] Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, op. cit., p.79-95.Je cite.
[331] Arthur Danto, *Transfiguration du banal*, Paris, édition du Seuil, 1989, p.12.

objets perdus, oubliés, cassés, jetés, qui sont rédimés, introduits dans la fiction de l'art ou comme objet (fictionnel) artistique. Duchamp a créé une mise en scène de l'objet ordinaire en termes de perception visuelle. La *Fontaine*[332] est un bon exemple pour parler à ce propos. Il s'agit de la faïence blanche recouverte de glaçure céramique et de peinture présentée à plat, signée sous le pspeudonyme de R. Mutt et titré *Fountain*, l'objet postule au statut d'œuvre d'art. Il déclare qu'« *on ne peut jamais s'attendre à commencer à partir de zéro, on est obligé de commencer à partir de choses déjà faites(ready-made), comme sa propre mère et son propre père…* [333]». La singularité du « *ready-made* » a été de prendre cette même base et de la rendre esthétique. Ce n'est pas l'objet lui-même qui est dans l'extraordinaire mais il est dans l'ordinaire reproduit de manière extraordinaire. Comment différencier ce travail plastique du « *ready-made* » ? Ce dernier introduit l'ordinaire dans l'extraordinaire de l'art par le changement de la perception, l'objet reste dans son état d'origine mais c'est le regard qui change. Il transforme le geste en œuvre en préservant son origine, mais lorsque l'objet, dans cette quête, est transfiguré en matière pour créer la « substance esthétique », il y a modification, transformation de la forme sortant alors de son sens premier. Marcel Duchamp ne transforme pas l'objet en œuvre mais en « *ready-made »*. L'objet n'a pas la même réversibilité. Une fois que l'ordinaire est introduit dans l'art, c'est l'extraordinaire de l'art qui s'efface. L'ordinaire rend l'art extraordinaire. C'est notre perception de l'art qui change et non pas le statut des objets et des expériences. Pour la plasticienne, l'objet devient extraordinaire grâce à l'association d'idées, de gestes et de matières.

[332] Page 169. En 1917, Marcel Duchamp présente un urinoir au comité d'accrochage du Salon des artistes indépendants à New York dont il fait partie. Son but est de tester si les membres du comité acceptent réellement n'importe quelle œuvre selon leur *credo* initial : ne refuser aucune œuvre. La proposition divise le comité, qui décide de ne pas l'exposer. Photographiée par Albert Stieglity avant de disparaître, *Fountain*, en créant le scandale, devient célèbre, officialisant l'invention du readymade, innovation radicale qui instaure un art de l'idée. L'œuvre conservée dans les collections du musée national d'art Moderne est une réédition de l'original perdu, produite en 1964 sous la supervision de Duchamp.

[333] Cite dans *Esthétique de la vie ordinaire,* Barbara Formis, P.U.F, Paris, 2010 p.63.

Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917.
Urinoir en faïence blanche, 63 x 48 x 35 cm., Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

La transformation de l'objet quotidien en objet esthétique

Les objets du quotidien choisis pour valoriser l'expérience appartiennent à l'environnement de la plasticienne. Celui-ci représente l'« être » par sa forme concrète, à travers son aspect singulier, confirmant son appartenance au réel. Sous toutes ses formes et dans toutes ses situations, il permet d'établir la relation de la plasticienne au monde et de se l'approprier à travers un cheminement. Cet ensemble d'objets conduisent ainsi à toucher au domaine du réel, tentant de l'appréhender par le biais de la reconnaissance.

Si le réel désigné consiste dans la réalité qui environne la plasticienne, dans cette recherche, il y a une tentative d'expliquer, d'engager un nouveau regard en conduisant le spectateur dans un monde d'illusion. La réalité de tout objet se réduit, ainsi, au fait même d'exister. Cette analyse utilise des objets fragiles faisant partie de l'environnement de la plasticienne, représentant à ses yeux l'état éphémère de l'« être ». L'objet éphémère, fragile, reflète la fragilité de l'homme et rappelle la brièveté et la vanité de l'existence. Ce qui participe à l'être participe aussi au temps. Les objets naturels et les matières organiques font partie des objets intrinsèques, ils attirent l'attention par leur caractère éphémère, changeant avec le temps. L'état de matière se transforme.

Michel Blazy pense que le système du vivant est également créé pour être étudié dans le temps. C'est la raison pour laquelle il représente l'état de l'être à travers la durée. Il aime manipuler les matières en montrant la transformation de l'être, et tente de contrôler la disparition de l'objet périssable en montrant le processus de décomposition, ou au contraire en laissant « l'œuvre se faire ». Pour transmettre le message de la vanité, l'intention de cette étude n'est pas de montrer le processus de décomposition au spectateur mais plutôt de lui présenter la trace du temps, le résultat de son passage. Cette pratique artistique ne souhaite pas rendre visible le processus de décomposition, mais utiliser des objets consommés, périmés (*Série d'aliments périssables*[334]) sur lesquels un changement de couleur et de texture peuvent être observés. La nourriture contenue dans la boîte continue son processus de décomposition. Comme Blazy, cette pratique choisit une matière de même type, c'est-à-dire par rapport à l'objet destiné à disparaître un jour. La précarité des matières périssables renvoie à la vulnérabilité des hommes parce que notre corps fait partie de l'être. Ici, elles se divisent en trois groupes :

1. L'objet comestible
2. L'objet quotidien
3. Le corps comme matière

[334] Page 47.

L’objet comestible se transforme

L’objet comestible peut-il demeurer porteur de messages lorsqu'il quitte le domaine gustatif pour le domaine visuel ? Comment peut-il devenir médium artistique ? Dans la vanité classique, les objets comestibles évoquent l’art de vivre et les joies de l’existence. Dans cette exploration, les comestibles se prêtent à la création artistique : farine, sucre, pain, sel, oranges, champignons, deviennent des éléments de son langage. Ce sont des matières premières et bon marché. Les produits alimentaires portent la vie et ont une symbolique signifiante, une entité animée qui se développe et évolue en relation avec ses potentiels innés et son milieu nutritif. Jean Baudrillard écrit dans son livre *L’échange symbolique et la mort* : « *L’objet se déplace sur la sphère du symbolique (symbole de la mort). Telle qu’à la mort il ne peut être répondu que par une mort égale ou supérieure*[335]».

L’objet comestible porte le symbole du temps qui passe et de la mort par son caractère périssable. Le choix de l’objet est inspiré d’abord par sa forme et ses caractères. Il y a une observation de leur texture (ce qui les différencie les uns des autres) et lorsque ceux-ci le permettent, de leur transparence. Puis cette étude entame sur eux des expérimentations en vue de connaître leurs capacités plastiques. Cette pratique les adopte pour « démarrer » ce travail plastique. John Dewey dans *L’Art comme expérience* démontre que « *La source qui dirige la sélection, c’est l’intérêt ; une propension inconsciente mais organique envers certains aspects et certaines valeurs de l’univers complexe et diversifié dans lequel nous vivons. Une œuvre d’art ne peut en aucune manière rivaliser avec l’infinie concrétude de la nature. Lorsqu’il choisit, un artiste est impitoyable. Il s’en remet à la logique de son intérêt en poussant ses dispositions sélectives jusqu’à une efflorescence ou une propension à « abonder » dans le sens ou la direction vers lesquels il est porté*[336]». La plasticienne est attirée par les objets comestibles du fait de leur mutabilité avec le temps : pourrissement des fruits et légumes, caractère spécifique de certains aliments (les graines de basilic gonflent dans l’eau) et les moisissures qui se répandent partout. De ces fruits oubliés, seule la peau a été conservée puis séchée afin d’observer l’évolution du pourrissement. L’objet comestible, du fait de son vieillissement inéluctable est une vanité intrinsèque. La vanité

[335] Jean Baudrillard, *L’échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976, p.63.
[336] John Dewey, *L’art comme expérience*, Gallimard, p.172.

conjugue le fragile, le passager, le périssable et le vain. Tous correspondent à quelque chose d'éphémère.

Faire le choix de cet objet dans l'art, pour présenter la métaphore de la vie et de la mort se rattache au genre de la nature morte, prise dans son sens littéral s'attachant à exprimer une nature condamnée à pourrir. De ce fait, cette méthode est utilisée pour ce travail. Elle se traduit par la présentation plastique (picturale ou sculpturale) des objets comestibles pour transmettre un message (champignon dans la résine, graines de basilic mêlées au ciment, etc.). L'objet comestible est toujours plus éthéré qu'il n'y paraît. Essentiel dans la vanité, il se retrouve, depuis le XVIIe siècle, être le sujet de la nature morte. Les peintres ont mis en scène les produits comestibles tels que du pain, des huîtres, des fruits, etc., le but étant de représenter la vanité par le fait que ce sont des produits périssables, comme dans les natures mortes flamandes. Tout ceci est la représentation surdimensionnée d'objets de consommation courante acceptés d'ordinaire comme allant de soi. Le paragraphe ci-dessous explique la transformation de l'objet comestible en matière.

La farine et le sel

La farine et le sel sont les matières principales utilisées pour réaliser la pâte à sel. La farine est obtenue par l'écrasement des graines de céréales ou d'autres produits alimentaires solides. Elle devient un médium artistique dans cette pratique lorsqu'elle permet à la plasticienne de faire le lien entre le visuel et le gustatif. Elle apparaît comme la matière première pour créer la forme de simulacre. Pour le visuel, elle sert de base à la pâte à sel. Dans le domaine le gustatif, elle sert pour faire les gâteaux sous la forme de champignons. Cela diffère du travail de Michel Blazy, *Mont Blanc*[337], la farine est un médium qui évoque la moisissure et non la forme.

Quant au sel, il est utilisé autant pour la cuisine (sel fin, gros sel, fleur de sel) que pour la conservation des aliments afin de les préserver de la décomposition (viande, poisson, légumes et parfois même le vin). Il est aussi utilisé dans la préparation de la charcuterie. Par ailleurs, il est employé dans les produits de déneigement pour faire fondre le verglas. Les différentes valeurs symboliques du sel et les rituels qui s'y attachent trouvent très souvent leur explication dans ses propriétés physiques. Sa

[337] Page 26.

symbolique de pureté vient de sa couleur, comme de ses propriétés de conservation, il symbolise aussi l'amitié et la fidélité. Dans *La Sainte Cène*, Léonard de Vinci (1452-1519) présente une salière renversée sous le coude de Judas. Le sel me sert à créer la pâte à sel en le mélangeant avec de la farine et de l'eau. C'est un médium qui rend la pâte solide. Il est utilisé aussi pour empêcher la putréfaction. *Robe de chair pour albinos anorexique*[338] de Jana Sterbak est un bon exemple pour parler de ce propos. Lors de l'entretien avec Sophie Germond[339], elle a expliqué que la couleur de cette robe, exposée au Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, est très pâle parce qu'elle a mis beaucoup de sel. Pour Sophie : « *Le centre Pompidou, en achetant l'œuvre de Jana Sterbak, a acquis un patron de couture très simple. Au départ, toutes les bavettes étaient étalées sur la table avec le patron à côté, on a choisi des morceaux de viande qui correspondaient le plus au patron. […] Une fois qu'on les a choisis, on les met à part, puis on sale la viande. Ce processus est indispensable sans quoi la viande se mettrait à couler puis à pourrir peu à peu. Les robes de Jana Sterbak, sont des œuvres éphémères bien qu'elles soient salées. Ce n'était pas comme le cas de la robe de Lady Gaga qui a coulé, si bien qu'elle a dû en changer huit fois dans la journée. Une fois qu'on la sale, la viande durcit pour un certain temps, on l'entoure de sopalin pour absorber l'eau, puis, après quelques heures, on peut commencer à coudre. […]* [340]».

Dans cette pratique artistique, les matières fluides telles que farine et sel deviennent moule grâce au mélange avec l'eau. Pour avoir de la pâte à sel solide, il faut respecter les proportions de farine, de sel et d'eau. Il ne faut pas laisser reposer la pâte longtemps car le temps et l'air réduisent sa capacité, elle devient moins malléable et se désagrège.

[338] Page 18.
[339] Sophie Germond est restauratrice dans plusieurs musées. Elle a fait l'expérience de monter la robe de Jana Sterbak au Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.
[340] Entretien avec Sophie Germond, le 18 septembre 2014.

Le pain

Le riz est la base fondamentale de tous les repas asiatiques, pour les occidentaux c'est le pain. Pourquoi choisir le pain ? Comment représente-il le message de vanité dans cette recherche ? Comment le pain est-il transfiguré dans la pratique artistique ? Le choix s'est porté sur lui par son caractère périssable. Le pain précuit sert à montrer le mode de vie des citadins dans la société d'abondance. Il est un moyen essentiel de subsistance, une référence à la providence divine.

Les pains sont variés, il en existe près d'une vingtaine de sortes de formes et de compositions diverses. Silvia Malaguzzi compare la fabrication du pain à un symbole du déroulement de la vie humaine. Elle annonce dans *Boire et Manger* que « *toutes les étapes de la fabrication du pain peuvent être comprises symboliquement comme une allégorie du déroulement de la vie humaine avec ses épreuves et ses difficultés* [341]». Il représente un aspect de la vie : nourrir le corps dans la vie de tous les jours (c'est l'essentiel de chaque repas français) et la mort (son caractère insolite et périssable). Dans la littérature, Francis Ponge a écrit *Le Pain*, extrait de l'ouvrage *Le Parti-pris des choses* qui concerne la matérialité du quotidien. Il a mis en valeur le pain comme objet comestible destiné à nourrir les hommes à travers les mots. Cette pratique artistique l'utilise en tant que matière pour créer la sculpture. L'écrivain met en place une double perception du pain ; en tant qu'objet ou en tant que représentation du monde. Il considère sa surface comme la terre sur laquelle l'être humain vit et utilise de manière précise le vocabulaire d'un géographe. Il y a un message caché conduisant vers la mort, par le champ lexical du périssable : la « masse amorphe » se durcit, l'intérieur devient comme une « éponge », le pain « rassit » et « les fleurs fanent » ce qui amène une transformation de la matière devenant « friable ». A la fin, le poème rompt l'éloge poétique pour inviter à la consommation, c'est-à-dire à jouir de la vie.

Dans *Baguette*[342], 2010, le pain est utilisé comme support pour installer ces simulacres de champignons et montrer le message de la vanité. Ce travail fait partie de l'expérimentation, pour observer la cuisson de pain-précuit et les simulacres en pâte à sel. Cela peut être comparé avec le travail de Michel Blazy qui a choisi aussi le pain pour son caractère périssable. Le processus de travail de ce dernier consiste à « laisser faire

[341] Silvia Malaguzzi, *Boire et Manger*, Hazan, Paris, 2006, p.72.
[342] Page 176.

l'œuvre » de manière autonome. Dans son exposition *« Comment faire avec les crabes, les coléoptères, les fourmis, les lézards, les oiseaux et les souris ?* », il montre le cycle de vie en nourrissant des coléoptères avec des baguettes de pain percées[343]. Ce travail évoque des sculptures de mie destinées à moduler la matière. Dans cette étude, au bout d'un certain temps, le pain utilisé dans *Baquette*[344] a été envahi par des coléoptères. Comme ce pain est venu d'un pain-précuit il est très fragile, il a éclaté, s'est cassé et s'est réduit en miettes rapidement. Cette expérience impose à la plasticienne la loi du temps. La conclusion de ce travail confirme la disparition de la forme dans le temps.

[343] Page 177.
[344] Page 176.

Baguette, 2010.
Sculpture de pâte à sel sur la baguette, 6 x 7.5 x 25 cm.

Michel Blazy, *Ténébrion meunier*, 2009.

Coléoptères ténébrion meunier, pain, saladier en verre et farine complète.

Dimensions variables, Courtesy Art : Concept, Paris.

Le pain tient une place importante dans la peinture du XVIIe siècle. Pour le chrétien, le Christ définit le pain comme son corps et le vin comme son sang. Son corps se veut porteur de rédemption, symbole de la transmission de la vie éternelle, de partage. Maurice Fréchuret dans le catalogue *Hors d'œuvre : ordre et désordres de la nourriture* nous distille cette idée : « *La présence du pain et du vin dans les peintures de la vie silencieuse est d'une lecture facile pour qui connaît les notions de la religion chrétienne* [345]». La peinture de Georg Flegel (1566-1638) *Nature morte au flacon de vin, à la miche de pain et aux petits poissons*[346] est un bon exemple. Il s'agit d'une toile de petite taille. Le pain, le vin et les poissons font allusion au repas eucharistique. Les compositions occupent tout l'espace, laissant peu de place à un fond brun et sombre. Au premier plan apparaît l'assiette en métal contenant les poissons. Un pichet de vin et le pain apparaissent au deuxième plan. Ce qui est intéressant dans cette toile qui différencie cette dernière des autres tableaux sur l'eucharistie est la mouche, insecte corrupteur. Elle fait ressortir le côté périssable des simples aliments.

Georg Flegel, *Nature morte au flacon de vin, à la miche de pain et aux petits poissons*, 1637, Huile sur Bois, 19 x 15 cm, Musée du Louvre, Paris.

[345] Maurice Fréchuret, Catalogue *Hors d'œuvre : ordre et désordres de la nourriture*, Fage éditions, 2004, p.8.
[346] Page 178.

L'orange

L'orange fait partie des fruits les plus ordinaires en Asie. En Europe, c'est le contraire : jusqu'à la première moitié du XXe siècle, l'orange était considérée comme un fruit de luxe, souvent offert comme cadeau de Noël aux enfants. Comme tous les fruits à pépins, c'est un symbole de fécondité. Dans la société occidentale, le voile des jeunes mariées est retenu par une couronne de fleurs d'oranger, expression de la foi et symbole de pureté. Les fleurs blanches symbolisent l'innocence de la future mariée, et les fruits une descendance. Le choix de l'orange dans cette recherche est dû à son caractère éphémère.

Francis Ponge, dans son ouvrage *Le Parti-pris des choses*, a également écrit *L'Orange*. Il renvoie le lecteur à son image et à son goût. Le poète cherche à restituer le plus précisément possible ce qui fait le charme de ce fruit et sa singularité. A cause de son caractère périssable notamment, elle fait partie de nombreuses « natures mortes ». L'orange peut être utilisée comme surface. Dans *Orange (Nature morte « vivre ou mourir ? »)*[347], 2010, la nature morte est soumise au temps. Cette sculpture représente le temps qui passe par le changement de couleur de peau, la taille qui se réduit ou l'objet envahi par le processus de décomposition. La durée induite par ce phénomène suggère au spectateur une interrogation sur la nature du temps (le temps biologique). Michel Blazy, dans sa sculpture *Bar à oranges*[348], 2001 a laissé des oranges pourrissantes sur un plateau. Les spectateurs peuvent constater leur processus de dégradation.

[347] Page 180.
[348] Page 112.

Orange (Nature morte « vivre ou mourir ? »), 2010.
Oranges et simulacres de moisissures. Tailles variables.

La graine de basilic

Les caractères physiques des graines de basilic se présentent sous la forme de simples graines brunes[349]. Physiquement, elles ressemblent aux graines de sésame. Elles n'ont pas de saveur ni d'odeur particulière. Cette étude s'intéresse à son caractère changeant et transformable. L'originalité du produit vient du fait qu'une fois trempé dans l'eau, une pellicule gélatineuse se forme autour de la graine. Elle ressemble, au final, à un œuf de grenouille. Quand elle est sèche, elle revient à sa forme d'origine. Comment traduire ces caractères au niveau artistique ? Les graines de basilic sont des matières importantes dans la matérialisation du temps qui passe. Cette pratique artistique les utilise d'une part pour créer des simulacres de moisissures et d'autre part pour montrer la trace du temps en mélangeant le ciment et la colle. Elles servent aussi à créer un lien entre la perception visuelle et gustative.

À gauche les graines de basilics sèches et à droite après immersion dans l'eau.

[349] Page 181.

Les produits manufacturés et la date expirée

Les produits manufacturés sont représentatifs du mode de vie de notre époque et portent les mémoires culturelles et collectives parce que tout le monde consomme des aliments qui sont offerts par le marché agroalimentaire de plus en plus industrialisé. Comment peuvent-ils porter le message de vanité ? Ces produits sont destinés à être consommés plus ou moins rapidement. Ils ne sont pas faits pour être conservés ni même stockés grâce à des moyens de conservation appropriés (congélation, lyophilisation, salaison, fumaison, etc.). Ils sont toujours assortis de leur date de péremption, signe de leur caractère passager. Le choix s'est porté sur le produit manufacturé à la vue de sa date limite. Si dans la vie courante, le choix du consommateur s'oriente vers les produits dont la date n'a pas encore expiré, dans cette recherche, au contraire, le choix de la plasticienne concerne les produits à la date expirée pour réaliser *Série d'aliments périssables à l'infini*[350].

Les objets consommables deviennent toxiques après expiration et malgré beaucoup de contrôles de qualité ils restent périssables. Ces produits périmés, les objets de la vie quotidienne qui sont collectionnés par la plasticienne depuis plusieurs années, sont les résultats d'une décomposition (le nauséabond, le corrompu, le pourri) et deviennent des détritus, des déchets. Toutes ces choses mettent fin à l'existence de l'objet et représentent le temps qui passe et la mort. Pour pouvoir entrer dans le drame de la résurrection et surtout communiquer une émotion, il y a un assemblage de ces objets selon une intuition. En les transformant en matière pour leur donner une nouvelle vie, c'est une autre façon d'exister qui apparaît, laissant le spectateur interpréter le travail de la plasticienne à sa manière. Les produits manufacturés avec une date de péremption représentent dans cette recherche « l'objet consommable qui devient inconsommable ». Ils sont le reflet, l'envers de la société d'abondance.

L'utilisation de produits manufacturés dans cette recherche peut être comparée avec celle de l'artiste Pop art Andy Warhol (1928-1987). Ces deux pratiques artistiques unifient le monde esthétique et le monde quotidien, mettant ainsi fin à cette distance qui existe entre l'art et la vie. Les produits manufacturés sont utilisés pour réaliser les travaux plastiques en les transformant en art. Ce sont des objets de masse, les plus proches du consommateur, les plus courants à travers lesquels chacun peut se reconnaître. Les

[350] Page 31.

plus riches achètent en fait la même chose que les plus pauvres. Le point commun entre Warhol et cette pratique artistique est de créer un miroir de la conscience collective, partager une expérience avec le spectateur.

Dans cette exploration ces produits manufacturés sont là pour transmettre le message de vanité ainsi que représenter la société d'abondance. Warhol est connu pour les boites de soupe Campbell's, les pots de Ketchup Heinz, les bouteilles et capsules de Coca, les boites de lessive Brillo, il les utilise comme modèles ou objets issus de la société de consommation[351]. Si la sculpture de simulacres en pâte à sel permet à cette pratique artistique de répéter les modèles et les symboles dans l'espace réel, Warhol lui, a utilisé la sérigraphie qui se développe dans l'évolution industrielle. Cette dernière permet d'imprimer des motifs de façon répétitive. Cette technique est utilisée dans le domaine de l'industrie et de la communication (publicité). Warhol a popularisé cette technique dans les années 1960. Il l'utilise dans plusieurs œuvres : ses séries de *Campbell's Soup Can's*[352] de 1962 est un bon exemple. Il s'agit de la série de trente-deux toiles où il dénonce la société, par cette simple canette comme modèle. L'utilisation de la sérigraphie engendre des « icônes » reproductibles à l'infini. Ce qui est unique devient multiple, ce qui est original devient copie, ce qui est élitisme devient culture de masse. Elle permet de reproduire à plusieurs reprises la même image sans défaut perceptible, mais c'est aussi un produit industriel qui rappelle la société de consommation de par son utilisation, et permet de mettre en avant la question de la marchandisation de l'art. La sérigraphie crée le travail en bidimensionnel tandis que cette recherche par l'objet réel relève le travail en tridimensionnel. Ce n'est pas une répétition de la même image mais le même groupe d'objets qui crée le lien entre l'artiste et le public, avec la même expérience le message se transmet plus facilement.

[351] La société de consommation de son époque, cette société obnubilée par le progrès, la facilité, le consommable, le jetable et s'interroge de ce fait sur l'utilité de l'art, de la place de l'homme dans cette société.
[352] Page 184.

Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans*, 1962.

Acrylique et liquide peint en sérigraphie sur toile, 514 x 410 cm. (50,8 x 40,6 cm. chacune), Museum of Modern Art, New York.

Pour le sujet de la vanité, Warhol utilise le motif traditionnel symbolique de la mort tel que le crâne. En le répétant à plusieurs reprises, en utilisant une photographie '*sérigraphiée*', il met le spectateur face à sa propre mort par le crâne qu'il considère comme le portrait de chacun. Son projet est de « faire le portrait de tout le monde ». La série *Skulls*[353], de 1976 est un bon exemple. Cette œuvre qui montre la relation entre la vie et la mort utilise une série de crânes. L'œuvre est exécutée à l'acrylique et composée de six toiles. Celles-ci sont reproduites en six cadres établis en deux rangées de trois supports verticalement posés. Toutes ces toiles compartimentées sont composées de crânes placés de trois quart vers la gauche. Division horizontale du fond et division du motif du crâne entre sa réalité et son ombre, noire et colorée, vie et mort. De près, le public s'aperçoit que chaque crâne est comme ourlé par une ombre noire qui ressemble à la forme d'un visage de bébé de profil. Il n'est pas certain que l'artiste ait désiré volontairement un tel rapprochement mais si c'est le cas, l'œuvre

[353] Page 185.

représentait alors la dimension allégorique des différents âges, pour appuyer le message de la vanité : la jeunesse grandit dans l'ombre de la mort.

Andy Warhol, *Skulls*, 1976.
Peinture acrylique et sérigraphie sur six toiles, chaque une 38,30 x 48,30 cm., Galerie nationale d'Écosse, Édimbourg (Royaume- Uni).

L'objet du quotidien : résurrection, comment faire vivre l'objet en fin de vie ?

L'objet dans la vie quotidienne fait partie du monde réel et représente le temps qui passe par la durée de son usage. Les objets d'usage, de consommation, ont un rôle à jouer dans la survie ou le bien-être matériel des êtres humains, et ils confèrent à notre environnement une certaine stabilité. Depuis la préhistoire, ils apprennent à connaitre la vie des hommes grâce à une culture matérielle qui laisse des traces (les outils, poteries, vêtements, bijoux, etc.). Les principaux matériaux utilisés dans cette recherche font partie des détritus que les individus considèrent comme morts, sans valeur et qui doivent terminer dans la poubelle.

Comment l'objet dans la vie quotidienne porte-t-il le message du temps qui passe, de la vanité ? Comment un rebut peut-il devenir un médium artistique ? Le monde actuel vit dans une société de consommation et de culture de masse auxquelles les mots suivants font référence : la récupération, le recyclage, et le réemploi. Ils représentent les objets quotidiens, tous les produits alimentaires comme Christine Buci-Glucksmann le démontre dans son livre *Esthétique de l'éphémère : «* […] *La culture de masse, où tout se renouvelle et se jette dans une « esthétisation » forcenée du quotidien. Valorisée par la consommation, les rythmes, le mode de vie ultrarapides, les nouvelles technologies. La récupération, le recyclage, et le réemploi ont influencé l'art. Le regard sur l'aliment et la manière dont la société le consomme n'a cessé de jalonner l'histoire de l'art au cours des siècles. Les tables, les plats et les mets qui les composent, longtemps représentés dans des scènes religieuses, ont une valeur de symbole* [354]». Un objet d'usage a donc une utilité, il est utilisé et c'est pourquoi il s'use. Il y a donc un lien entre l'objet et sa durée de vie limitée. Parmi les objets sans valeur et leur apparence non esthétique, la plasticienne perçoit leur valeur esthétique. Ce travail tient à donner une nouvelle valeur à l'objet en tant que « substance esthétique » et symbole de la vanité.

L'objet est fait pour durer un certain temps comme les assiettes, la passoire fine, les vêtements, les chaussures, etc. Il ne résiste pas indéfiniment aux assauts du temps et cesse inévitablement d'être utilisé s'il est usé ou obsolète. Les objets vont rapidement tomber en désuétude, sombrer dans l'oubli, être considérés comme des détritus, de l'abject. Ils sont les témoignages du temps et de la vie. La durée de vie de chaque objet

[354] Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Galilée, Paris, 2003, p.18.

varie selon l'utilisation que son propriétaire en fait. Après que l'objet ait achevé son usage premier, la plasticienne réfléchit au fait qu'il puisse « devenir » ce médium artistique. Cette pratique artistique redonne vie par la résurrection. Ce terme vient de *resurrectus* en latin, et signifie « *se lever, se rétablir, revenir de la mort à la vie* [355]» et a été utilisé pour le triomphe de Jésus-Christ sur la mort, trois jours après son martyre sur la croix. Dans la peinture du XVIIe siècle sont utilisés l'épi de blé et la couronne de lauriers comme symboliques. Ce terme sert, dans cette recherche, à redonner vie à l'objet désuet.

Dès les années soixante, pour Arman, tout le matériau peut devenir artistique par l'action de l'artiste. Il a été influencé aussi par la société d'abondance notamment par les idées de surconsommation et de gaspillage. Dans un entretien, il parle de cette transformation de l'objet : « *à l'époque je n'avais guère d'argent pour m'acheter ce qui m'intéressait. Je courais donc les décharges publiques, les Pèlerins d'Emmaüs, les marchés aux puces afin de trouver des objets à déroulement, puis des objets à accumuler. Les plus beaux réveille-matin viennent des dépotoirs. Cette fréquentation du rebut m'a conduit à considérer l'objet lorsqu'il a atteint la fin de son parcours, c'est-à-dire la poubelle*[356] ». Selon Arman : « *Les objets, ont leur vie. Ils existent, ils changent, quand ils meurent, ils continuent à vivre*[357] ». Dans *Poubelle des Halles*[358], la vitrine contient une accumulation de déchets : papier journal, étiquettes, carton, tissu, paille, boîte métallique, mimosa séché, culot d'ampoule, crayon, film plastique, etc. Il s'agit d'une sculpture par assemblage qui interroge sur la société d'abondance. Les déchets d'Arman se voient transférés, tels qu'ils sont, dans le domaine artistique, mais dans cette recherche, il y a une transformation. Suite au renouvellement d'artistes transformant le statut des objets, ces derniers continuent à vivre mais dans un autre univers. Ces déchets deviennent des supports plastiques : les coquilles, les produits manufacturés périmés, un bol cassé, etc. Si certains groupes d'artistes représentent la vanité à travers les matériaux précieux : pièces d'or, armes, bijoux, couronnes et sceptres, le choix pour cette pratique artistique se porte sur des objets sans valeur, des déchets et des détritus.

[355] Enrico De Pascale, *La mort et la Résurrection*, Hazan, 2007, p. 348.
[356] Arman : Extrait de l'Œil interview avec Alain Jouffroy, n°126, juin, Paris, 1965.
[357] Cité par François Dagognet, *Eloge de l'objet*, Librairie Philosophique J.VRIN, 1989, p.197.
[358] Page 185.

Arman, *Poubelle des Halles*, 1961.

Déchets des halles dans une boîte, 63.5 x 43 x 12.5 cm., Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

Les chaussures

Autrefois, la chaussure était signe de liberté à Rome, les esclaves allaient pieds nus. Elle est aussi symbole de vérité (les pieds sur terre). Depuis mon enfance, les chaussures font partie de l'imaginaire comme les pantoufles de vair de Cendrillon. Quelle est leur importance dans cette exploration ? Les chaussures apparaissent comme support pour installer ces simulacres. Dans *Portez-moi*[359], le spectateur est transporté dans un monde de fantaisie où se mêlent fantasme et fétichisme. Où toute la surface est recouverte. Il s'agit des chaussures à talons blancs dont toute la surface est recouverte par des simulacres de champignons.

Lors de l'exposition collective *Passage (s) du Temps* à la galerie Michel Journiac en 2012, ce travail a été exposé car les chaussures renvoient à l'image du mouvement. Elles sont les intermédiaires, l'« entre-deux », entre le sol et le corps. La marche rend visible le passage de temps, un déplacement entre un point de départ et un point d'arrivée. Cette paire de souliers ayant déjà vécu dans le temps, l'objet courant devient alors « substance esthétique ». La couleur blanche de ces simulacres de champignons est employée dans le but de conserver l'idée de simplicité et de neutralité. C'est un objet qui est en contact direct avec la peau et s'inscrit dans l'intime. L'objectif est de renvoyer le spectateur à son propre corps. En réalité, il existe des champignons qui poussent sur la peau, le pied, et ce travail peut évoquer, pour le public, la désagréable sensation que les champignons sont en train de grouiller sur lui.

Tout au long de cette recherche, il y a un aller-retour entre le réel et l'imaginaire. Plusieurs artistes utilisent les chaussures dans leurs travaux, comme les vêtements, elles renseignent sur la vie des gens. Elles reflètent le prestige ou au contraire la pauvreté ainsi que la vie de celui ou de celle qui les utilise, les conditions de travail, la nature qui l'entoure. À travers *Vieux souliers aux lacets* de Van Gogh en 1886, cette toile révèle non pas que ce sont des souliers en tant que tels, mais ce qu'ils sont capables de révéler la vérité de l'être. Cette œuvre est lisible, elle apporte les indices d'une vérité : ces chaussures abîmées, usées, salies, ne montrent aucune beauté. Cette image renvoie à la personne qui travaille dur dans les champs.

[359] Page 190.

Portez-moi, 2010.

Sculpture de pâte à sel sur les chaussures, 25 x 10 x 10 cm.

L'artiste japonais, Yayoi Kusama, dans *Gold Shoes*[360] en 1999, a installé les simulacres à travers des chaussures dorées à talon. Ses simulacres sont-ils utilisés de la même manière que dans cette quête ? Portent-ils le même message ? Yayoi Kusama a créé des protubérances organiques en tissu. Il s'agit d'un champignon évoquant des pénis-parasites. Cette pratique artistique n'a pas la même intention. Ces simulacres représentent la vanité, les siens se nourrissent de la forte charge érotique de ces accessoires féminins faisant référence à l'époque au mouvement hippie des années soixante, prônant le féminisme et la libération sexuelle. Dans cette pratique artistique, les formes de champignons créées sont plus réalistes, les siennes restent plus abstraites et plus grandes. Par l'accumulation de petits champignons, Il y a une tentation de créer une invasion, une omniprésence.

Yayoi Kusama, *Gold Shoes,* 1999.
Assemblage, 23 x 25 cm., Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

[360] Page 191.

L'ustensile : l'assiette, la passoire plate et le bol cassé

Les ustensiles de cuisine utilisés dans cette exploration passent à l'état symbolique avec le temps qui s'enfuit. Appréhendés comme support, ils relient la vie intime de la plasticienne à son art. Elle attire l'attention sur leur forme ronde lorsqu'ils sont transformés en matière. Le paragraphe ci-dessous explique comment chaque ustensile devient un matériau.

L'assiette (*assidere* en latin, « *être assis, posé* ») sert à contenir des aliments. Les formes et les matières sont variées selon les siècles et les classes sociales : d'abord simple creux dans le bois de la table puis en terre cuite, cuivre, étain, argent, plastique, or massif ou porcelaine. Elle apparait souvent dans la peinture de genre. Souvent dans les tableaux de Nicolas Gilles, de Floris Van Dijck (1575-1651) et de Floris Van Schooten ou des peintres hollandais qui travaillent sur le terme « Ontbijtje » signifiant approximativement « *Naure morte de petit déjeuner* [361]». Ce terme désigne la table couverte de mets et boissons représentant le bien vivre. Les assiettes sont entreposées ici pour contenir ces objets. *Nature morte au jambon*[362], Floris Van Schooten est un bon exemple pour donner l'image de « Ontbijtje ». Sur le plan symbolique, l'assiette rappelle la patène eucharistique et renvoie à l'esprit de communauté de la Cène.

Dans cette analyse, l'assiette est choisie pour sa fragilité en l'utilisant comme un support de toile rempli par ces simulacres dans *Interprétation du réel no.3*[363], 2009, afin de créer un monde hallucinatoire. Sur la surface d'une grande assiette blanche, la plasticienne fait apparaître une accumulation de champignons blancs, jusqu'à profusion, et à différents stades de leur évolution. Au départ, l'intention était de représenter ce travail plastique verticalement comme tableau « piégé », mais à cause de la superposition de champignons, l'œuvre devient lourde. C'est la raison pour laquelle ce travail plastique est représenté horizontalement. Finalement, la progression des champignons est bien distincte. Ici, le fond blanc considéré comme une non-couleur, apparaît comme le symbole d'un monde dans lequel toutes les teintes, en tant que propriétés matérielles et substances, auraient disparu, petit à petit remplacées par le simulacre de champignon blanc. Si le regard va de haut en bas, la construction de

[361] Cite dans *Les natures mortes* de Norbert Schneider, Taschen, 1990, p.101.
[362] Page 156.
[363] Page 68.

l'œuvre est autoréférentielle, comme des petits points qui se superposent. Le travail posé sur le socle est différent selon l'angle du regard. En regardant sur le côté on voit bien que des champignons poussent sur l'assiette.

De la même manière, le bol cassé et la passoire plate perdent leur premier usage et se transforment en matière. La plasticienne les utilise dans *Interprétation du réel no.5*[364] et *Interprétation du réel no.6*[365]. La passoire plate permet une représentation sur le mur comme un « tableau piège ». Dans *Interprétation du réel no.5,* il s'agit d'un bol blanc qui s'est cassé en deux. Ces simulacres de champignons sont installés au milieu pour réunir les deux parties.

La coquille et coquillages

La coquille (en latin populaire *conchilia*, du grec *kogkhulion)* est l'enveloppe dure des mollusques testacés (escargots, coquillages, etc.). Elle porte plusieurs symboles selon l'époque, la société, la civilisation et la culture. Elle est symbole de fécondité, du monde souterrain, des eaux primordiales, de la Déesse-Mère. Vénus-Aphrodite naît d'une coquille telle la perle comme dans le tableau connu de Sandro Botticelli (1445-1510), *La naissance de Vénus*, vers 1485. Sa forme rappelle l'organe sexuel féminin. Chez les Mayas, le coquillage symbolise le monde souterrain et le royaume des morts.

La coquille peut-elle représenter le message de vanité ? Si au Moyen-âge, la coquille portait le message de la fécondité liée au plaisir sexuel, ici, c'est le contraire, la coquille porte le symbole de la mort. Elle est un objet sans valeur considéré comme déchet, jeté à la poubelle après que le consommateur ait mangé la partie comestible. Cette pratique artistique redonne une nouvelle vie par la « résurrection ». Elle symbolise l'écoulement du temps, le caractère fragile et transitoire de l'existence, ainsi que la jouissance éphémère des nourritures terrestres. Sa forme a attiré la plasticienne, c'est la possibilité de jouer avec la lumière par le contraste du blanc sur blanc et l'idée d'intérieur et d'extérieur, de montrer et de cacher. Les coquilles servent de support dans *Interprétation du réel no.4* [366]*,* 2010. La perle dans le coquillage est naturelle mais de

[364] Page 69.
[365] Page 69.
[366] Page 69.

par sa valeur, l'homme ne cesse pas de l'imiter. Ainsi les simulacres de champignons ont remplacé la perle comme si les champignons poussaient même dans les coquilles.

Le choix de la coquille va à l'encontre de son statut au XVIIe siècle quand les coquillages étaient considérés comme de précieux objets de collection pour leur beauté. Rapportés des Indes, appréciés comme une toute nouveauté, ils se vendaient très cher. Les collectionneurs demandaient souvent à des artistes de peindre leurs trésors comme dans la toile petit format d'Adriaen Coorte (né vers 1660- mort après 1707) au Louvre : *Cinq coquillages sur une tablette de pierre*[367] (1696) où l'artiste a poussé à l'extrême le raffinement du détail : sur le fond sombre de la toile apparaissent cinq coquillages des pays tropicaux, posés sur une tablette de pierre. Ce sont des coquillages de différentes tailles et de différents types. Grâce au fond très sombre, les coquillages sont mis en valeur, le spectateur en voit bien tous les détails. Avec les grands voyages qui se multipliaient à cette époque, ils sont signes de richesse, de rareté et de beauté en éveillant la curiosité (voire même l'envie) pour ces objets venant de loin.

Adriaen Coorte, *Cinq coquillages sur une tablette de pierre*, 1696.
Huile sur papier collé sur bois, 15 x 22 cm. Musée du Louvre, Paris.

[367] Page 94.

Le travail plastique est une rencontre entre « moi », les simulacres, et l'environnement (l'objet témoigne de notre rapport au monde matériel) de la plasticienne. Tous ces objets deviennent alors matières afin de transmettre le message de vanité. Ils font tous partie du contexte quotidien. Leurs caractères permettent à la plasticienne de modifier ou de transformer la forme pour aller au-delà d'elle-même. L'objet subit alors la chronologie du temps et devient matière. Certains d'entre eux sont choisis pour leurs caractères spécifiques, soit pour la forme ronde (l'assiette, la passoire fine), soit pour leur couleur blanche ou par son caractère périssable. Ces objets font partie de la société d'abondance et permettent de partager une expérience commune avec le spectateur, de le renvoyer directement à l'image de son environnement. Il porte le symbole lui-même et s'associe avec celui des simulacres créés par la plasticienne. Il devient une « substance esthétique ».

Chapitre 3

Le corps révélateur du temps qui passe

Le corps en tant qu'être fragile

Le corps fait partie de l'« être » par sa forme et sa structure, il définit la vie. Il est l'intermédiaire entre le monde intérieur (l'imagination) et l'environnement de la plasticienne. La représentation du corps dans l'art existe depuis toujours, notamment la représentation du corps douloureux du Christ sur la croix par Michel Du Joncquoy (1525-1606), ou par Philippe de Champaigne ; puis à travers celle de Saint Jérôme et Marie Madeleine dans plusieurs gestes sur les toiles d'Artus Wolffort (1581-1641), Lubin Baugin. La représentation de figures de femmes (Marie Madeleine), est souvent accompagnée du miroir comme dans les tableaux de Nicolas Régnier (1591-1667), Paul Moreelse (1571-1638), Tromhime Bigot (1620-1634). Enfin, la figure de l'enfant[368] apparaît aussi dans les premières décennies du XVIIe siècle, comme dans les tableaux d'Antonio de Pereda (1608-1678), ou Karel Dujardin.

Selon Gérard Wajcman dans *C'est la vie ! Vanité-De Pompéï à Damien* : « *Le véritable objet des vanités, c'est nous. Pourtant, nous, les regardeurs, les vivants, véritales objets, comme la fleur de Mallarmé, nous sommes les absents de tous bouquets des vanités : pas âme qui vive dans ces peintures. Heureuse absence. Recevant avec humilité notre leçon de ténèbres devant le tableau, il reste à nous réjouir discrètement de n'être pas encore dans le tableau, sous forme de crâne jaunissant ou de vieille tulipe flétrie*.[369] » Pour Wajcman, c'est le corps humain qui est le véritable objet de vanité. Le corps est fragile, périssable, non éloigné des fleurs. Pourquoi choisir le corps comme matière ? Comment devient-il matière ? Selon Nelly Delay dans *Le jeu de l'éternel et de l'éphémère* : « *Depuis les temps les plus anciens, les Chinois concevaient l'univers comme un tout organique dont l'homme était partie au même titre que tous les*

[368] En France méridionale, où naît une dévotion particulière au Christ enfant (issue de la pensée de saint Bernard et saint François)
[369] Gérard Wajcman, Extrait de « *El embalsamador Méditation sur les vanités l'image et les quatre morts* » in *C'est la vie ! Vanité-De Pompéï à Damien Hirst*, Skira Flammarion, Paris, 2010, p.117.

autres éléments. Produit des deux énergies initiales yin (féminin) et yang (masculin) et des cinq éléments fondamentaux (l'eau, le feu, le bois, le métal, la terre) réactifs les uns aux autres, l'univers n'est affecté d'aucune hiérarchisation, et l'homme lui-même n'apparaît que comme une partie du tout [370]». Cette référence réveille l'état éphémère du corps qui est comme les autres matières organiques. Dans cette recherche, le corps humain apparaît tout comme un objet périssable tel une « nature morte », les matières organiques se soumettent au temps. L'homme naît, grandit et meurt dans ce corps. Sa forme change et se transforme en vieillissant. Selon Vladimir Jankélévitch dans *La mort* : « *Le vivant commence à mourir le jour même de sa naissance, et il continue ensuite sa mortification quotidienne jour après jour et minute par minute jusqu'au coup de la mort proprement dite. Des métaphores plus ou moins manichéennes ont parfois servi à exprimer cette fonction mortifiante de vieillissement. […] Car le déroulement du temps exerce sur les êtres et les choses une action dégradante. Le temps serait la dimension de la dissolution* [371]». Le corps est alors considéré comme un objet évolutif. Il est soumis à la loi du temps, il vieillit et se rapproche petit à petit de la mort. Tout passe, tout s'en va, rien ne peut être retenu, ni la beauté, ni la jeunesse.

Le processus de la conscience dans l'état de veille est dans l'ensemble soumis au temps, de même que les processus qui se déroulent dans la nature. Vieillir, s'abîmer, se flétrir et sombrer dans l'abîme. Dans *Le Portrait de Dorian Gray*, Oscar Wilde décrit très clairement le caractère éphémère du corps. Il explique qu'« *On dit souvent que la beauté n'est que superficielle. C'est possible. Mais du moins, elle n'est pas aussi superficielle que la pensée. Pour moi, la beauté est la merveille des merveilles. Il n'y a que les esprits légers pour ne pas juger selon les apparences. Le vrai mystère du monde, c'est le visible et non pas l'invisible. Les dieux ont été bons pour vous. Mais les dieux reprennent vite leurs dons. Vous n'avez que quelques années à vivre, réellement, pleinement, intensément. Votre jeunesse s'en ira, votre beauté aussi, et alors s'ouvrira l'ère des triomphes médiocres. […] Nous dégénérons en d'horribles pantins, hantés par le souvenir de passions effrayantes, de tentations adorables auxquelles nous n'avons pas osé céder. Jeunesse ! Il n'est rien au monde que la jeunesse* ! [372]». Dans le monde actuel, les apparences semblent importantes. Les femmes ont besoin de garder une jeunesse éternelle, mais le temps fait son œuvre et les rides de la peau deviennent alors les allégories du temps qui passe. Dans le même ouvrage, lorsque Dorian Gray

[370] Nelly Delay, *Le jeu de l'éternel et de l'éphémère*, Philippe Picquier, 2016, p.17.
[371] Vladimir Jankélévitch, *La mort*, Flammarion, 1977, p.194.
[372] Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, Pocket, 1998, p.45-46.

contemplait sa propre beauté, éclatait la vérité profonde des affirmations de Lord Henry Wotton qu'« *un jour son visage serait ridé et flétri, son regard pâle et éteint, sa gracieuse silhouette alourdie et défigurée. Ses lèvres perdraient leur éclat vermeil et ses cheveux leur reflet d'or. La vie allait modeler son âme, et avilir son corps. Il deviendrait horrible, hideux et grotesque*[373] ». Il voulait que sa beauté, tels les marbres grecs, soit immortalisée. Cette pratique artistique a essayé de traduire le vieillissement à travers les médiums artistiques. Le temps qui passe exprime aussi la dégradation du corps après la mort.

Lorsque la fin arrive, le corps passe au processus de décomposition. C'est le moment où la forme devient informe et se recycle dans la nature comme les autres matières organiques. La vitesse de recyclage de cette biomasse dépend fortement des écosystèmes et du type de matière en jeu. La momification est d'autant plus importante et rapide que l'environnement du corps est sec et chaud. Grâce à tous ces effets, une observation peut se faire à travers *Le tombeau du champignon*[374]*,* une analogie du corps et du champignon montrant le résultat du passage du temps sur la matière organique. Le poète Jean-Baptiste Cassignet, dans *Un corps mangé de vers*[375] a bien expliqué l'image du corps périssable.

Son poème rappelle que les êtres humains sont définis comme des êtres mortels dont le corps est voué à devenir l'« ordinaire pâture » de vers goulus, la beauté se transforme en laideur et le lieu des plaisirs (le ventre) devient source de puanteur. Il s'agit de réduire l'orgueil humain. Cassignet conduit le lecteur à « réfléchir » à ce qu'il voit ou ne veut pas voir : l'intérieur du tombeau. Il invite à « imaginer » le processus de décomposition du corps. La mort est la dissolution horrible de l'enveloppe corporelle et matérielle. Le poème permet de comprendre comment nos sens sont assaillis : ouïe, vue, odorat, toucher, goût (évoqués indirectement par les vers goulus) provocant un certain dégoût et mettant mal à l'aise. Une versification mettant en valeur la pourriture, mais aussi et surtout un calembour qui joue sur les sens en référence à la tombe : se défaire, sépulture, vaincre totalement par immobilisation. Le symbole de la main : avidité, pouvoir, est aussi visible. C'est par celle-ci que l'homme saisit, attrape, or cette main retourne au néant. La dégradation entraîne le développement d'une forte activité des micro-organismes (bactéries et champignons principalement). Cette activité conduit à la

[373] *Ibid*., p.48.
[374] Pages 54-55.
[375] Jean-Baptiste Cassignet, *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*, édition de 1594, Je cite.

dégradation de ces molécules organiques complexes en gaz, en fragments protéiques élémentaires. Elle s'accompagne de l'apparition d'une coloration verdâtre, observable notamment au niveau de l'abdomen, et d'un gonflement de cette même région sous l'effet des gaz accumulés. Ces derniers finissent par s'échapper par les voies naturelles mais peuvent provoquer la rupture de l'abdomen.

En biologie, la décomposition, appelée aussi putréfaction, est le processus par lequel des corps organisés, qu'ils soient d'origine animale ou végétale dès l'instant qu'ils sont privés de vie, dégénèrent sous l'action de facteurs biologiques modifiant complètement leur aspect et leur composition. Le processus de décomposition fait intervenir une succession de micro-organismes tels que les champignons et les bactéries. Autrement dit, il s'agit de la dégradation des protéines par l'action de micro-organismes protéolytiques. La décomposition est à la base de la constitution de l'humus. C'est la mise en acte de l'éphémère et l'approche rendue manifeste de la mort. Le corps a la force de capturer des perceptions pour les transformer en affects, de transfigurer le chaos sensitif en harmonies émotives. Dans le catalogue *C'est la vie ! Vanité-De Pompeï à Damien Hirst,* les mots confirment cette idée : « *Post hominem vermis post vermem fetor et horror sic non hominem vertitue omnis homo » ou « Après l'homme, le ver, après le ver, la puanteur et l'horreur. Tout homme devient ainsi quelque chose d'inhumain* [376]». Comment le corps traduit-t-il le temps qui passe à travers la pratique plasticienne ? L'époque baroque utilise la figure, le squelette[377] et le crâne[378] comme les symboles de la vanité. Dans cette exploration, le corps est considéré comme la visibilité symbolique. Cette pratique artistique tente de présenter le temps qui passe et la vanité, à travers le corps selon deux idées principales : le processus de vieillissement (l'instabilité de la forme physique) et le système digestif. L'objectif est de favoriser la conscience du « *Memento mori* » à travers le corps, son enveloppe, périssable disparaîtra un jour.

[376] *C'est la vie ! Vanité -De Pompéï à Damien Hirst*, ESFP, Paris, 2010, p.26.
[377] Le squelette (du grec *skeletos)*, « desséché », par référence à l'ensemble des ossements d'un corps après la décomposition complète de la chair. Chez les Romains, des squelettes vivandiers étaient représentés dans les mosaïques de pavement du triclinium pour que les mangeurs se souviennent du caractère inévitable de la mort même pendant les banquets.
[378] Le crâne, du latin médiéval *cranium*, du grec *kranion*) est la tête après la mort et la décomposition de la chair, et elle est présente dans de très nombreuses civilisations comme intermédiaire entre la vie terrestre et la vie dans l'au-delà.

Analogie du corps et du végétal (le champignon en particulier)

L'expression « pousser comme un champignon » utilisée pour une personne, signifie qu'elle grandit très vite. Dans cette quête, la comparaison est faite entre le champignon et le corps. Quels sont les points communs et différences entre eux ? Une notion les relie, le fait qu'ils soient étudiés en tant qu'« êtres », matière organique, nature morte, forme modifiable, ils vivent sous la loi du temps (naissance, développement, vieillissement, mort, décomposition).

Quelle partie du corps peut être comparée avec un champignon ? La peau, la chair et ses formes changeantes sont des caractères communs. Ils font partie des matières périssables qui peuvent être envahies par la décomposition. Dans le *Dictionnaire du corps* : « *"Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau". Ces mots de Paul Valéry, qui affirment que le plus central est à la surface, n'ont de paradoxal que l'apparence. La peau, en effet, est le lieu de déploiement de données essentielles d'ordre multiple - biologiques, psychologiques, culturelles, psychanalytiques – faisant du corps l'étayage du psychisme individuel et le lieu d'échange avec l'autre et la culture* [379] ». En observant l'effet de dégradation à travers *Le Tombeau du champignon*[380], cette pratique tente d'empêcher la putréfaction en les enfermant dans la résine. Le champignon est comme la métaphore du corps humain. Le dessèchement de sa peau renvoie à l'idée de momie. Cette dernière est un cadavre qui a été préservé de la destruction et de la putréfaction pour des raisons naturelles ou par des techniques humaines.

Il y a une analogie entre le champignon et le corps humain, tandis que Giuseppe Penone, lui, compare ce dernier à l'arbre, en créant une réflexion sur la relation entre la nature et la culture. Selon Penone dans *Respirer l'ombre* : « *Rugueuse, brillante, métallique, poreuse, compacte, lisse ; la peau du printemps, la peau de l'automne, la peau de l'hiver, la peau de l'été. Chaque saison donne une peau au bois, chaque bois rappelle les saisons, il rappelle le nord planté dans son corps, il rappelle l'ombre de ce qui se trouve près de lui. La peau du bois est une peau de lumière. La peau est la structure du bois, elle indique la lumière, c'est une forme modèle de la lumière, une sculpture de la lumière, une photographie en volume. La peau du bois est la peau de la forêt. On n'entre pas dans la forêt sans laisser une trace dans la peau du bois. On*

[379] *Dictionnaire du corps*, sous la direction de Michela Marzaron, P.U.F, Paris, p.689.
[380] Pages 54-55.

retrouve dans son histoire la trace des contacts, du temps, de la sécheresse, de la chaleur, du froid. La peau du bois, nous accompagne ; elle est l'histoire de l'homme. Elle se développe seulement là où l'homme peut exister. Quand on lit la peau du bois, on retrouve toujours quelque chose. Qui nous parle de l'homme[381]». Penone parle de la peau humaine qui à chaque saison est différente (lisse, hydratée, brillante…). Cette idée est valable aussi pour le champignon, il en apparaît différents genres à chaque cycle. La cueillette a lieu en automne mais il est possible d'en ramasser toute l'année. La peau du champignon renvoie à l'image de la peau de l'homme. Le processus de vieillissement représente le chemin vers la mort**.** Selon Louis Marin dans *Les Vanités dans la peinture au XVIIIe siècle, Méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption* : « *Toute chair est vanité et l'homme par excellence* [382]». La chair aborde donc les thèmes de la destruction, de la décomposition et de la mort. Cette démarche apparaît comme l'observation du passage du temps sur le corps, une observation de forme physique dans le temps comparée à d'autres matières organiques.

Traduction plastique du processus de vieillissement

Dans le Christianisme, le pain représente la chair du Christ. L'utilisation de chair chez les peintres est aussi visible, souvent pour désigner le nu du corps humain. Elle représente la vie, l'« être » surtout. Louis Marin cite les phrases de Pascal dans *Les Vanités dans la peinture au XVIIIe siècle, Méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption* : « *toute chair est d'herbe et toute sa grâce est comme la fleur des champs. L'herbe se dessèche, la fleur se fane quand le souffle de Dieu passe sur elles, l'herbe se dessèche, la fleur se fane mais la Parole de Dieu subsiste à jamais…Dieu réduit à rien les princes…Quand il souffle sur eux ils se dessèchent et, la tempête les emporte comme une balle…ils se sont éteints comme une mèche, ils se sont consumés*[383]». Pascal explique la transformation de l'objet périssable (herbe, fleur) dans le temps, par le dessèchement de la forme. Intéressée par ce dessèchement de la forme, cette pratique artistique a essayé de le traduire en peinture.

---

[381] Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, Paris, 1999, p.47.
[382] Louis Marin, extrait des « *Traverses de la vanité* », in *Les Vanités dans la peinture au XVIIIe siècle, Méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption,* sous la direction d'Alain Tapié, éd. Paris-Musées/ Réunion des Musées Nationaux, Paris, p.21.
[383] *Ibid*.

La surface de la toile est alors considérée comme celle de la peau. *La série d'analogie de la peau* est composée de trois volets de différentes tailles : *Analogie de la peau no.1*[384], *Analogie de la peau no.2*[385], *Analogie de la peau no.3*[386], il s'agit de trois toiles sur lesquelles la plasticienne a disposé de l'huile de lin. Le sec est ce qui contient peu ou pas d'humidité. Dans l'esthétique ce terme est utilisé au figuré, par analogie avec un végétal sec, sans souplesse. Cette idée a émergé en observant de la peinture sur la palette, elle subit le dessèchement, comme la peau. Cette série renvoie aussi à l'image de moisissures dans la boite de Petri[387]. La forme ronde est utilisée comme le signe morphologique de cette dégradation, dont la texture spécifique provient de l'huile siccative. Après avoir « laissé faire le temps », après deux semaines, cela a donné un effet de peau séchée. Cette technique a été trouvée par hasard, sur une palette sur laquelle la plasticienne avait superposé une couche de peinture assez épaisse en la laissant sécher. Parmi les trois toiles, l'*Analogie de la peau no.3* ressemble plus à la peau vieillie (la peau se déshydrate et se rétracte). En ce qui concerne les deux toiles précédentes, la plasticienne n'a pas mis assez de peinture pour reproduire l'effet vieilli. La robe de Jana Sterbak, *Robe de chair pour albinos anorexique*[388] montre le temps qui passe à travers la sécheresse. Cette robe est une analogie de la peau humaine utilisant la viande de bœuf, ici c'est une analogie de la peau par la peinture.

[384] Page 203.
[385] Page 204.
[386] Page 205.
[387] Une boîte de Petri est une boîte cylindrique transparente peu profonde, en verre ou en plastique, munie d'une couverte. Elle est utilisée en microbiologie pour la mise en culture de micro-organismes ou de bactéries.
[388] Page 18.

Analogie de la peau no.1 (l'expérimentation à l'huile de lin), 2009.

Huile sur toile, 40 x 40 cm.

Analogie de la peau no.2 (l'expérimentation à l'huile de lin), 2009.
Huile sur toile, 50 x 50cm.

Analogie de la peau no.3 (l'expérimentation à l'huile de lin)*,* 2010.

Huile sur toile, Ø 40cm.

Le processus de digestion

Dans la vanité classique, le crâne et le squelette sont utilisés comme symboles conventionnels pour évoquer la condition post-mortem. Cette démarche s'intéresse à un autre terme qui concerne la vie de tout être vivant mais représente aussi le message du temps qui passe : le système de digestion. Il s'agit de la capacité du corps à transformer la nourriture, pour la rendre assimilable, c'est–à-dire à faire émerger la vie, le sentiment et même l'esprit. La digestion ne peut pas être étudiée sans parler de l'acte de manger. C'est la nourriture qui nourrit notre corps et conduit notre vie. La digestion peut-elle transmettre le message de vanité ?

Brillat-Savarin annonce dans *Physiologie du goût* : « *Ingestion, digestion : couple infernal qui prouve l'évidence de l'éternel retour des choses sous le signe alimentaire. De la nourriture comme argument pour le cycle* [389]». La digestion est utilisée ici pour créer la conscience de la « *Vanité des vanités, tout est vanité* » et du temps qui passe. Elle réduit les aliments, molécules complexes, en les transformant pour les rendre directement assimilables. Le tube digestif assure plusieurs fonctions comme la propulsion des aliments ingérés tout le long des différents organes qui le composent, la digestion et absorption des nutriments, l'élaboration, le stockage et l'évacuation des déchets sous formes de selles. Après le système de digestion, il reste l'élimination des déchets**.** La durée de la transformation de la nourriture dans notre corps représente et suscite la conscience du temps qui passe. Il s'agit du passage de quelque chose d'appétissant en perception, goût, odeur, bruit (pain). Tous les sens sont requis. Et le corps transforme cette nourriture en élan, en vie, en muscles, en esprit pour ne laisser que les déchets malodorants.

Comment réagit le spectateur face la digestion ? Pour activer la conscience du spectateur sur ce point, il est apparu intéressant de reproduire l'expérience gustative en faisant manger au spectateur des gâteaux ayant la forme de champignons et de moisissures dans *Champignon comestible*[390] et *Gelée de graines de basilic*[391]. L'idée consiste à faire ressentir le message « *memento mori* » au corps (pas seulement le corps de la plasticienne, mais, aussi, celui du spectateur).

[389] Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, Flammarion, Paris, 1982, p.41.
[390] Page 212.
[391] Page 215.

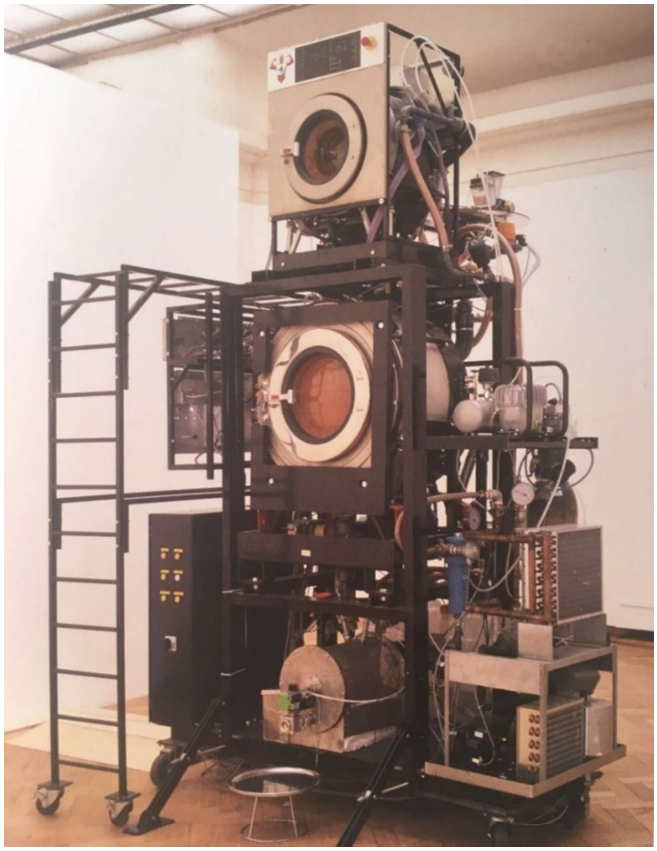
Cette démarche peut être comparée à celle de l'artiste belge, Wim Delvoye. Dans *Cloaca*, qui existe en huit versions. *Cloaca Quattro*[392] qui se trouve ci-dessous fait partie de la série. L'artiste a reconstitué une grande machine du système digestif humain. Il s'agit de la machine qui produit des fèces. Elle se nourrit comme l'homme puis effectue, suivant une succession de processus chimiques programmés, le travail complet jusqu'à la défécation des excréments. La machine n'est pas à vendre mais le public peut acheter la production d'étrons de cette dernière. L'artiste met en jeu un transfert entre l'animé et l'inanimé provoquant un effet comique mettant mal à l'aise le public. Dans son œuvre, la machine est considérée comme un mécanisme pouvant reproduire les fonctions de l'homme. L'artiste insiste sur un évident rabaissement de l'humain qui se retrouve associé à une machine. Il rappelle que l'homme est avant tout un être servilement biologique. Il est limité à son fonctionnement biologique le plus animal, celui dont on ne parle jamais en société pour préserver la bienséance. Cette œuvre attire l'attention par sa forme immense qui ne ressemble pas à une œuvre d'art mais à une pure provocation vis-à-vis du monde de l'art. Ces deux démarches font prendre conscience au public de la futilité des biens de ce monde. Ces travaux plastiques rappellent que l'humain est de chair qui mange et défèque.

La machine de Delvoye rappelle le *Memento Mori* par le simulacre du système digestif, qui fabrique et montre les excréments. Dans le cas présent, faire avaler des friandises est l'utilisation du corps vivant du spectateur, le « moi », une conscience qui lui rappelle qu'il est mortel et que rien ne dure. À l'opposé, Delvoye présente un système digestif hors de toute l'existence corporelle. Les deux études créent une expérience éphémère. La pratique artistique présente dans ces pages ne montre pas le résultat de la transformation de la nourriture mais crée la conscience de l'éphémère par le fait d'avaler et donc de faire disparaître les aliments. L'objet de *Cloaca*, lui, insiste sur le processus, celui de la création d'étron. L'intention de l'artiste se porte sur la machine et non sur ce qu'elle produit. L'installation décrit un processus comportant un début et une fin, une fin inutile et absurde. La machine transmet le même message que dans cette confection de gâteaux.

Quand il s'agit de se nourrir, la gastronomie est importante pour capter l'attention mais quand l'homme avale la nourriture, cette dernière passe par le système de digestion et le visuel comme le goût ne comptent plus. C'est-à-dire, quand la nourriture passe au système de digestion, l'apparence de la nourriture n'est plus importante.

[392] Page 208.

Surtout dans *Cloaca*, qui est seulement une machine, il n'est pas nécessaire de se nourrir comme l'homme qui se nourrit pour survivre. C'est une mise en scène de la vacuité du recommencement incessant, comme dans le corps humain, que j'utilise. La machine ne s'intéresse pas qu'à la production d'étrons en elle-même qui, présentée de la sorte, est complètement inutile. L'observation de la machine suscite le rire mais également la satisfaction de savoir que l'homme a la faculté de raisonner, de dépasser sa condition animale. *Cloaca* rappelle donc l'aspect répétitif de notre condition humaine qui nous oblige à rechercher puis à ingurgiter tous les jours de la nourriture pour survivre tout en sachant que cela ne constitue plus l'essentiel de nos occupations, de nos aspiration.



Wim Delvoye, *Cloaca Quattro*, 2004-2005.

Techniques mixtes, 210 x 210 x 340 cm., Courtesy Galerie Emmanuel Perrotin, Paris& Miami.

L'œuvre devenue consommable : simulacres de champignons comestibles

Le champignon, à l'origine, est comestible et sert à nourrir le corps. L'enjeu de cette démarche était de créer des simulacres comestibles comme dans la nature, en choisissant le goût sucré pour attirer l'attention du spectateur. « *L'introduction du sucre entraîna avec elle une radicale révolution du goût.*[393] » A l'origine, le sucre est utilisé à des fins pharmaceutiques, il prit la relève du miel pour adoucir les mets et en tant qu'aliment tout court dès que la canne à sucre est cultivée ailleurs qu'aux Indes orientales, c'est-à-dire dans de grandes plantations à Madère, aux Açores, aux Canaries et enfin au Brésil pour l'importation en Europe.

Les nourritures sucrées sont souvent associées à l'enfance. Le sucre est le symbole de la pureté enfantine et de la féminité. Il fait partie des matières premières « bon marché » et entre dans la composition de nombreuses recettes, principalement en pâtisserie. Lorsqu'il est mêlé à l'eau chaude on obtient des sirops, il fait ressortir l'arôme du café, permet d'obtenir des crèmes dessert, cuit avec des fruits et des fleurs, il deviendra confitures, marmelades. Dans ces travaux, le sucre sert à créer des gâteaux en forme de champignon en le mélangeant au blanc d'œuf et à la farine(dans *Champignon comestible*[394]). Ces meringues serviront, par la suite, à créer ces simulacres, puis une gelée est ajoutée à base de graines de basilic pour en rehausser le goût (*Expérimentation de simulacre de moisissure comestible*[395], *Gelée de graines de basilic*[396]).

Les nourritures sucrées ont, au sein de notre alimentation, un rôle important sur le plan hédoniste et gustatif. Elles apportent un plaisir et une satisfaction immédiate. Le sucre est perçu comme une tentation, comme dans l'histoire d'*Hansel et Gretel* ou bien dans *Alice au pays des merveilles* où les gâteaux semblent dire : « mange-moi ! » L'héroïne se baigne au milieu des cornets de glace, sous le regard du loup alléché. Un gigantesque cornet débordant de crème est planté en guise de parasol à la table où tous

[393] Cf. Noel Deerr: The History of Sugar. 2 vol. Londres 1945/50. – O. von Lippmann: Geschichte des Zuckers seit den ältesten Zeiten bis zu Beginn des Rübenzuckerfabrikation. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte. 2e éd. Berlin 1929. – Zedler, Universal – Lexicon, vol.63, sp. 1029 et suiv. Cite par Norbert Schneider, *Les natures mortes*, Taschen, Cologne,1990, p.89.
[394] Page 212.
[395] Page 24.
[396] Page 215.

deux se désaltèrent. Le gâteau célèbre le rituel de l'acte de consommation. Beaucoup de monde aime le sucré même si les méfaits de ces aliments sont connus : caries, surpoids, etc. Un excès de sucre comme tout excès alimentaire, a un impact défavorable sur la santé. Il pourrait donc favoriser certaines maladies cardio-vasculaires, des pathologies oculaires (cataracte), le vieillissement prématuré, ainsi que certains cancers. Cela peut expliquer aussi l'hyperactivité des enfants et les problèmes dentaires.

Comment l'œuvre comestible peut-elle transmettre le message de la vanité ? Quand l'aliment devient art, il bouscule la notion d'éternité de l'œuvre par son caractère périssable. Ce dernier devient éphémère car après avoir été mangé, il n'en reste plus rien. Les traces pouvant subsister sont la photo, la vidéo, le souvenir du goût ou la mémoire, l'œuvre elle-même n'est plus là. Il transforme la vision de l'art parce qu'il se transforme lui-même. La notion d'optique devient gustative, c'est pour cela que des sculptures éphémères comestibles sont choisis : *Champignons comestibles*[397]*, Gelée de graines de basilic*[398] .

Le jour du vernissage de l'exposition *Aujourd'hui la couleur*, à la galerie du Crous en 2010 ; ces gâteaux sont mis dans un aquarium rond et transparent[399], les gâteaux-champignons superposés les uns sur les autres, afin que les visiteurs puissent déguster autant avec les yeux qu'avec le nez et les papilles. C'est un visuel qui peut se toucher et se déguster. Le but est d'entremêler le visuel, le gustatif, et le ludique en partageant un instant unique puisque éphémère. Dans ce travail, le passage du temps et la durée interviennent. Les gâteaux à base de blanc d'œuf et de sucre sont des meringues. Les spectateurs sont invités à les manger, à les goûter pour passer du simple jeu de l'image à la réalité. Ce travail s'inscrit dans l'art participatif où le spectateur partage l'expérience avec la plasticienne en prenant l'œuvre d'art, en la goûtant, il ingère son travail, il participe. La sculpture est offerte. Elle est à disposition de celui qui en veut, il peut en prendre. L'objet donné n'est pas adressé. Il est totalement libre de son choix, il n'y a pas d'obligation, personne n'est tenu de l'accepter, ni de le rendre. L'œuvre offerte permet à chaque spectateur de déterminer son rôle entre prendre-recevoir-rendre. L'œuvre est là pour achever le travail de la plasticienne et le spectateur est le témoin de la disparition de l'œuvre.

[397] Page 212.
[398] Page 215.
[399] Page 212.

Quand le travail comestible entre dans la bouche, il doit être transformé et décomposé. L'appareil digestif est responsable de la transformation de ces nutriments et de leur passage dans la circulation sanguine de façon à ce qu'ils puissent être employés par notre corps. Le reste est ensuite éliminé par celui-ci sous forme de déchets. Ces derniers sont des traces du système digestif du corps humain ainsi que de l'œuvre comestible. Cette pratique artistique souhaite que le spectateur qui a goûté ces travaux se souvienne du goût, de la forme et du message que la plasticienne lui transmet. Ce travail fait partie de la catégorie « œuvre éphémère ». Le constat de la métamorphose de l'œuvre se fait, elle passe de son état d'origine à celui de la disparition, de la vie à la mort. Son existence est de courte durée. L'œuvre éphémère est la remise en question de la valeur traditionnelle, aucun objet n'a plus de valeur qu'un autre. Elle conduit à poser la question sur le statut de la temporatlité de l'œuvre qui abandonne la pérennité comme composante indissociable de l'œuvre. L'œuvre éhémère est la réponse directe à l'expression « *Vanitas Vanitatum et omnia Vanitas*[400] », il faut ruiner toute forme de prétention.

[400] Cite par Alain Tapié, Extrait de « *Décomposition d'une méditation sur la Vanité* », in *Les Vanités dans la peinture au XVIII*e *siècle, Méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption,* sous la direction d'Alain Tapié, éd. Paris-Musées/ Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990, p.18.

Champignons comestibles, 2010.

Gâteaux en forme de champignons, tailles variables. Exposition collective, La galerie de Crous, Paris.

Ce travail plastique apparait comme un cadeau, un don, un partage fait au spectateur, comme l'a fait Félix Gonzalez-Torres qui, par ses installations, transformait des objets ordinaires en commentaires poétiques : le sida, le désir homosexuel, le deuil personnel, la mort. Le sujet de la mort apparaît dans son œuvre, irrémédiablement inscrite dans le geste de générosité qu'elle induit et qui finit par l'emporter. Il utilise le bonbon pour représenter la mort. Dans *Untitled (Portrait of rose in L.A.)*[401],1991, il installe des pyramides de bonbons dans la pièce d'exposition. Ces petites pyramides qui occupent les angles de la pièce se déploient au sol, et sont autant de portraits qui se rapportent à l'entourage direct de l'artiste. Ce gâteau de champignon, que le spectateur est invité à prendre, à porter à la bouche, à sucer et à avaler, a une portée symbolique. Les bonbons de Félix Gonzalez-Torres attirent l'attention du spectateur par le goût sucré, ces gâteaux jouent ce même rôle. Ce travail révèle la vanité en faisant prendre conscience de l'acte de « manger ». Le but étant d'atteindre l'appréciation du goût de ce gâteau et comprendre le message « le caractère provisoire et la fugacité de l'existence ».

Félix Gonzalez-Torres, *Untitled (Portrait of rose in L.A.),* 1991.
Bonbons enveloppés dans de la cellophane de plusieurs couleurs, taille variable. Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York.

[401] Page 213.

Gelée de graines de basilic[402] est un travail comestible qui diffère de *Champignons comestibles*[403]. Dans *Champignons comestibles*, le gâteau à la forme de champignon attire plus par sa forme ludique. Il s'agit d'un simulacre de champignon tandis que *Gelée de graines de basilic* est un simulacre de moisissure. Visuellement, sur la forme ronde et transparente apparaissent au milieu des groupes de petits points noirs qui conduisent à imaginer une moisissure. Cette démarche tente de jouer sur la transparence qui est la même notion que pour la perception visuelle, en y ajoutant la dégustation. La gelée est une substance comestible qui résulte de la coagulation d'un liquide. Elle fait partie des matières dites « fluides » et permet à la plasticienne de créer une forme en la versant dans un moule. Cette démarche peut rappeler le moulage du poivron dans *Le Poivron*[404] et le moulage du champignon dans le *Champignon transparent*[405] qui sont réalisés en résine pour la perception visuelle.

Ce travail crée l'enjeu entre le « goût » et le « dégoût » et le fait de savoir si le spectateur va oser manger un gâteau qu'il considère comme moisi et périmé. Dans cette démarche, le spectateur est attiré par le goût surcré mais en même temps il se méfie de la forme du simulacre de moisissure. Ce travail est le contraire de « natures mortes de sucreries, de desserts et de confiseries » du XVIIe siècle où le sucre représente le luxe. Ici, le public se sent concerné si le gâteau est appétissant ou non car c'est lui qui le mange. C'est le « moi » qui est stimulé par le travail plastique.

[402] Page 215.
[403] Page 212.
[404] Page 56.
[405] Page 115.

Gelée de graines de basilic, 2014.

Simulacre de moisissure comestible, taille variable.

Une différence est visible entre l'œuvre contemporaine et celle du XVIIe siècle. Dans la peinture de genre, les « natures mortes de sucreries, de desserts et de confiseries[406] » font partie des modèles les plus courants. Le dessert représentait la conclusion d'un banquet composé souvent de six à huit services. Plusieurs artistes s'intéressent à cette scène pour présenter le contexte de biens de luxe : Georg Flegel (1566-1638), Lubin Baugin, Osias Beert, Lodovico de Susio, etc.

Il suffit de prendre pour exemple la toile de Lubin Baugin, *Le Dessert de gaufrettes*[407], vers 1630-1635. Dans une composition aux volumes très simples, sur le rebord d'une table, un plat de gaufrettes, un verre de vin et une fiasque. Une assiette de métal aux reflets argentés est posée sur le rebord d'une table dans une avancée un peu périlleuse, comme si elle offrait au regard quelques gaufrettes de pâte fine roulée. Elles semblent disposées au hasard dans cette assiette, suspendue au-dessus du vide, à mi-distance entre l'invite au spectateur à les prendre et la crainte qu'elles ne tombent au sol. À la droite de cette figure elliptique portant ses gaufrettes, son ombre bascule vers l'avant. La table est drapée d'une nappe d'un bleu légèrement éteint. Deux autres objets aux vertus utilitaires autant que symboliques sont disposés à proximité : un verre et une carafe**.** Le verre est grand aux détails complexes tant dans sa structure que dans les limites de ses contours et la texture de sa surface. Il traduit une vie bourgeoise. Le vin dans ce réceptacle ciselé, évasé comme un calice, a un aspect précieux : gamme très nuancée de rouges, éclats et jeux de lumière subtils nés de la transparence du verre et du liquide. Ce vin est lumineux sous cet éclairage oblique qui baigne la scène depuis la gauche et provoque des ombres feutrées sur la nappe. Une carafe dont le verre est recouvert d'un tressage d'osier finement resserré jusqu'au col**,** porte un bouchon qui ressemble à un petit morceau de tissu blanc. Elle est transportable par le lacet qui pend sur son ventre enflé. L'espace est structuré par de grandes surfaces plates et monochromes : le fond noir, le mur en pierre à gauche et la nappe bleu de la table, animées, par la lumière à gauche. C'est précisément par cette lumière et par ces jeux d'ombre que les objets prennent toute leur réalité. Le mur de pierres droites à la matière sourde, la table plane qui s'offre parallèlement aux bords du tableau, tout concourt par le jeu de la géométrie à rappeler l'extrême sobriété des lieux.

Les gaufrettes cylindriques incarnent une chose infiniment subtile qui relie à la vie, au-delà de ce qui les constitue et de ce qu'elles représentent d'ordinaire. Les gaufrettes

[406] Norbert Schneider, *Les natures mortes*, Taschen, Cologne,1990, p.89.
[407] Page. 218.

symbolisent le corps du Christ comme le pain : lors de la messe, l'hostie se substitue au pain, présentée dans un ostensoir, elle est offerte aux communiants avec la phrase rituelle de la Cène : "Ceci est mon corps". Les gaufrettes semblent symboliser aussi la fragilité de la vie, son caractère éphémère, la légèreté et l'insouciance, la vanité de la vie. Le vin rappelle le Saint-Graal (le sang du Christ recueilli par Joseph d'Arimathie). Son éclat, la richesse des tons rappellent que cette boisson dionysiaque est aussi celle du plaisir sensuel, de l'ivresse des sens, cet aspect s'accordant avec la gourmandise des gaufrettes, soulignée par le titre "dessert". Entre ombre et lumière oblique, dans cet arrangement entre deux mondes, celui de la vie que la lumière représente et celui de la mort que l'ombre indique. L'évocation possible de l'eucharistie, par l'allusion au pain et au vin partagés, rappelle la pensée chrétienne de la permanence du corps au-delà de la mort, et la communion entre les hommes.

La construction de la toile se compose de formes géométriques : les volumes des objets, la table, le mur. Les formes rondes ne sont pas absentes : l'ovale ventru de la dame-jeanne, les courbes du verre, l'assiette en métal, les gaufrettes enroulées sur elles-mêmes. Le verre, quant à lui, offre des aspérités plus anguleuses et conjugue, dans sa géométrie complexe les jeux de courbes et les lignes tendues. La table et le mur confirment l'univers géométrique rectiligne et angulaire strict.

Le tableau fonctionne donc bien comme une vanité : une nature morte composée d'objets qui reflètent symboliquement la condition humaine, mais cette vanité souligne surtout l'ambiguïté de cette condition entre attachement terrestre et évocation de la mort. Elle met en scène la nature contradictoire de l'Homme tiraillé entre tentation du plaisir et le caractère vain et illusoire de ce plaisir. A partir de cet exemple, il est possible de conclure que les « natures mortes de sucreries, de desserts et de confiseries », invitent le spectateur à déguster le tableau avec les yeux. Les gaufrettes semblent s'offrir au spectateur par des textures et l'évocation de saveurs subtiles, de la fine et croustillante robe des gaufrettes au vin translucide d'un ton de rubis clair. Les gaufrettes sont magnifiées, porteuses de quelque chose qui tente le spectateur, prêtes à être mangées, mises en bouche, mais ce n'est qu'une image donc un désir retenu, un temps partagé mais suspendu. La fragilité et la superficialité des gaufrettes aux teintes claires renvoient aussi à la fragilité de la vie également comme dans les gâteaux de meringue dans *Champignons comestibles*[408].

[408] Page 212.

La partie suivante s'articulera autour de la transmission de la vanité à travers les perceptions, comment le temps intervient dans ces travaux plastiques lorsqu'ils se voient transférés dans le temps.

Lubin Baugin, *Le Dessert de gaufrettes*, vers 1630-1635.

Peinture à l'huile sur bois, 41x 52 cm., Musée du Louvre, Paris.

TROISIÈME PARTIE :

EXPÉRIMENTER LES PERCEPTIONS ET L'ÉTAT DE L'ŒUVRE EN « DEVENIR »

Chapitre1

Interprétation sur la perception et la réception

La « perception » est un thème fondamental dans la création artistique. Ce terme signifie : « *Fonction par laquelle l'esprit se représente les objets ; acte par lequel s'exerce cette fonction ; son résultat*[409] ». C'est la fonction que les sensations provoquées en l'homme par les objets sensibles, sont organisées, interprétées pour donner à l'homme une représentation de ces objets. Il s'agit d'une faculté qui relie le vivant au monde et à l'environnement par l'intermédiaire des sens. Brillat-Savarin a donné une signification du mot « sens » : « *organes par lesquels l'homme se met en rapport avec les objets extérieurs*[410]». La perception est comme la clé qui ouvre sur le monde extérieur et nécessite cinq sens : toucher (tactile), voir (visuel), entendre (auditif), goûter (gustatif), sentir (olfactif). Un travail plastique n'est pas conçu seulement par l'artiste (auteur) mais également par le spectateur (public).

Comment présenter la vanité à travers les cinq sens ? Cette recherche tente de présenter la vanité à travers : le visuel, le tactile et le gustatif. Les objets symboliques sont disposés dans un espace réel qui permet au public d'avoir un contact avec l'œuvre, pas seulement par le regard mais aussi par le toucher ou même par le goût. L'artiste du XVIIe siècle représente les cinq sens à travers les objets en faisant allusion à la perception. Prenons l'exemple de Lubin Baugin, *La Nature Morte à l'Échiquier* ou *Les Cinq Sens*[411] : le vin rouge et un morceau de pain font allusion au goût, le sombre miroir

[409] Dans le dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2008* sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, nouvelle édition millésime, 2008, p.1855.
[410] Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, Flammarion, 1982, Paris, p.39.
[411] Page 16.

réfère au visuel, le bouquet d'œillets dans un vase évoque l'odorat, le jeu d'échecs dans un coffret fermé représente le toucher et la mandoline rouge vermillon symbolise l'ouïe. Ces objets sont situés dans l'espace illusionniste. La perception suit un cheminement qui commence par le visuel, idée détaillée par la suite.

Le visuel

Créer l'illusion d'optique

Notre système visuel est composé d'un organe sensoriel périphérique, l'œil, relié à de nombreuses structures centrales situées dans le cerveau. La vision ne se réduit pas à une simple photographie du monde environnant. Les traitements des objets effectués par le système visuel apportent des connaissances sur les objets et les événements environnants, que ne reproduisent pas les appareils photographiques.

Lorsque le spectateur regarde une œuvre, il aperçoit la lumière, les couleurs, les lignes, les ombres, les reflets, etc. Comment, à travers la perception visuelle, est-il possible de transmettre le message de vanité ? Dans cette démarche, il y a une tentative de créer l'illusion par des jeux du regard et un sentiment d'ambiguïté. Selon Étienne Souriau dans *Vocabulaire d'esthétique* : « *L'illusion est une fausse apparence qui se joue de nous (du latin ludere, jouer). Dans l'illusion, il existe bien un objet réel (ce qui la sépare, par exemple, de l'hallucination où on croit percevoir quelque chose là où il n'y a rien) ; mais il se présente d'une manière trompeuse, et nous avons l'impression qu'il est autre que ce qu'il est effectivement. L'illusion peut concerner les arts représentatifs* [412]». Dans cette pratique artistique, l'illusion est créée afin de poser la question sur le « réel » et la « vérité ». Des objets symboliques tels que les simulacres de champignons sont imaginés pour évoquer cet enjeu.

Selon Brillat-Savarin, *Physiologie du goût* : « *La vue a donné naissance à la peinture, à la sculpture et aux spectacles de toutes espèces* [413]». Ici, les yeux qui

[412] Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, P.U.F, 1990, Paris, p. 854.
[413] Jean Anthelme Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, Flammarion, 1982, Paris, p.41.

contemplent ces travaux plastiques, perçoivent des détails dans l'apparence sensible des nuances, des différentes couleurs. Ils permettent aussi d'isoler des détails, de séparer ce qui est « vrai » ou « faux », de savoir où ils se situent à la surface des choses. Les yeux définis comme organe de perception et de différenciation des aspects, sont l'instrument dont le concept peut tirer le plus grand parti. La peinture de genre du XVII e siècle crée l'illusion par le trompe-l'œil, elle veut faire croire à la présence d'une chose. C'est une illusion picturale. Les peintres peignent la réalité en symbolisant les objets présentés alors qu'il n'y en a qu'une image. Selon Jacques Foucart dans *Les Vanités dans la peinture au XVII*e *siècle, Méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption* : « *Plus il y a de bien-peint, plus périssable est la réalité dénoncée* [414]». Le peintre peint la vérité, copie la nature, montre l'état éphémère des choses pour transmettre le message de la vanité. Mais dans cette recherche, par l'utilisation de l'objet réel qui est périssable et évolutif, le temps intervient, conduit l'évolution, la décomposition de la matière.

Devant ce travail plastique (peinture, sculpture et installation), seul l'œil est en action, il suit les éléments picturaux : points, contours, volumes, il pénètre les ombres, réagit aux couleurs, divise le fond et la forme. L'œil va et vient, passe et repasse : au centre, de bas en haut, par la superposition, attiré par un point de tension, entraîné par un mouvement ; il se fixe sur une zone de lumière et se laisse aller. Il passe en revue tous les éléments plastiques, chaque passage lui révèle quelque chose de nouveau. Ce jeu de regards sollicité par l'accumulation, illustre un mouvement et un monde d'hallucinations rendu possible par le simulacre du champignon. Ce jeu du regard entraine l'esprit vers une forme d'hallucination. Selon Étienne Souriau dans *Vocabulaire d'esthétique* : l'« *hallucination est la conscience d'impressions sensibles (surtout visuelles et auditives) donnant l'illusion de la présence d'objets réels. Elle peut évoquer des êtres et objets de la vie courante, mais aussi des paysages et d'autres êtres n'appartenant pas à notre univers : jeux de formes, de couleurs et de sons, parfois accompagnés de sensations olfactives, visions démultipliées, fantastiques, séduisantes*

[414] Jacques Foucart dans Extrait de « *La peinture hollandaise et flamande de vanité une réussite de la diversité* », in *Les Vanités dans la peinture au XVIII*e *siècle, Méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption,* sous la direction d'Alain Tapié, Éditions Paris-Musées/ Réunion des Musées Nationaux, Paris, p.57.

ou terrifiantes[415]. » L'illusion d'optique est divisée en deux démarches : créer une illusion d'optique par les simulacres de champignons et par la distance du regard.

Créer une illusion d'optique par les simulacres de champignons

Il s'agit d'un jeu de formes de simulacres, de couleur blanche sur fond blanc. Un monde hallucinatoire est créé dans une série d'*Interprétation du réel*[416], *Portez-moi*[417], *Champignon à l'infini*[418], *Homo Bulla*[419], *Basilic astral*[420], *Simulacre de moisissure à l'infini*[421] en posant une hypothèse : est-ce que les champignons, qui sont des moisissures, sont partout ? L'environnement en est constitué. Les fruits fermentent, les légumes pourrissent et les champignons apparaissent subitement dans le jardin, sur les pelouses, etc. Tous ces phénomènes ont quelque chose en commun, à savoir le mycélium invisible typique des milliers d'espèces de champignons. Ils sont partout, de toutes sortes. Les processus naturels de la pourriture et de la décomposition ne s'arrêtent pas à la porte d'une maison, surtout si le bois est utilisé dans la construction de celle-ci. D'autres parties de la maison sont aussi sujettes aux attaques de champignons saprophytes. S'il existe quelques endroits humides et mal ventilés, ils se mettront à l'œuvre. C'est pour révéler cela que de véritables champignons comestibles sont inclus dans la résine. Du ciment, de la colle et de l'eau sont mélangés avec des graines de basilic placées de manière aléatoire sur la toile. Les simulacres de champignons sont assemblés sur des objets du quotidien pour montrer que les moisissures sont partout. C'est la rencontre entre le réel et l'imagination. Ce qui interpelle, ce n'est pas le réalisme de l'objet comme dans la peinture du XVIIe siècle, mais sa mise en doute de la réalité de la présence des champignons. Le but est d'inviter le spectateur à réfléchir sur son rapport au quotidien, la vie qui passe et à laquelle il ne prête pas attention, celle de tous les jours.

---

[415] Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Presses Universitaire de France, 1990, Paris, p. 854.
[416] Pages 67-69.
[417] Page190.
[418] Page 130.
[419] Page 84.
[420] Pages 108-109.
[421] Page 110.

Yayoi Kusama, dans ses travaux, remplit des formes répétitives qui prennent racine dans une perception idiosyncrasique de l'espace, lors de crises hallucinatoires. Elle a plusieurs fois ressenti l'impression effrayante d'étouffer et de se désagréger. Jusqu'à aujourd'hui, elle n'a cessé d'exorciser ses peurs sous la forme d'installations à la fois séduisantes et repoussantes. Dans *Répétitive Vision*[422], c'est l'accumulation de points, de couleurs, qui crée le visuel. De ce fait, le tableau ne se comprend que si le spectateur se trouve assez loin de l'œuvre. La pratique artistique présente ressemble aux œuvres de Kusama par la répétition des motifs de points créée par les champignons représentant la moisissure pour donner l'illusion. Dans la nature, le champignon hallucinogène conduit, par son ingestion, dans un monde d'illusion. Il possède une substance qui agit sur la conscience, et met les hommes dans des états seconds ce qui crée des visions et des sensations inhabituelles. L'objectif de la recherche est de mettre en évidence l'illusion tout en prenant conscience de la réalité. Lors de l'exposition collective « *Éphémères* »[423], à la Bastille Design Center, en exposant *Interprétation du réel n°3*[424]au spectateur, la plasticienne a observé diveres réactions devant l'œuvre. Le résultat obtenu est le même que dans *Champignon transparent*[425] installé dans le parc de Sceaux, le public a demandé si les champignons étaient vrais.

Yayoi Kusama, *Répétitive Vision*, 1996.
Miroir, mannequins, décalque, Maison de la Culture du Japon, Paris.

[422] Page 223.
[423] L'exposition collective « *Éphémères* », à la Bastille Design Center, du 7au 10 novembre 2012.
[424] Page 23.
[425] Page 138.

Créer une illusion d'optique par la distance du regard

L'art crée des illusions : les fausses perspectives en peinture et en architecture permettent au public de voir des formes et des volumes comme dans la peinture en trompe-l'œil qui joue sur la confusion de la perception, fait croire au spectateur à la présence de certaines choses qui n'existent pas dans la réalité. Par la vision et l'imagination de la plasticienne, cette pratique artistique tente de créer l'illusion par le jeu de regard. La distance du regard change-t-elle la vue du public ?

Le peintre du XVIe siècle, Guiseppe Arcimboldo (né vers 1527-1593) a joué avec cette ambiguïté. Il a réalisé une tête composée d'un assemblage de fruits, de poissons, de livres, de fleurs, d'aliments, etc. Il présente une série de toiles par saison qui abordent le thème du temps. *Le printemps*[426], 1573, est un bon exemple pour parler de ce propos. Il s'agit du portrait d'une jeune fille. Son visage est constitué de fleurs fraîches telles que roses, marguerites et pâquerettes, etc. L'artiste crée des atmosphères qui font croire aux spectateurs que ce sont des représentations de saison. La représentation du printemps à travers la jeune fille, est différente de celle de l'automne par un vieillard. Ses portraits sont basés sur une perception illusionniste par la possibilité d'un va-et-vient, de vision proche ou éloignée, entre détails et ensemble. La plasticienne s'inspire de cette perception pour mettre en avant l'ambiguïté lorsque le spectateur approche ce travail plastique, et un jeu est créé entre son regard fixe et le mouvement de son corps, proche ou lointain.

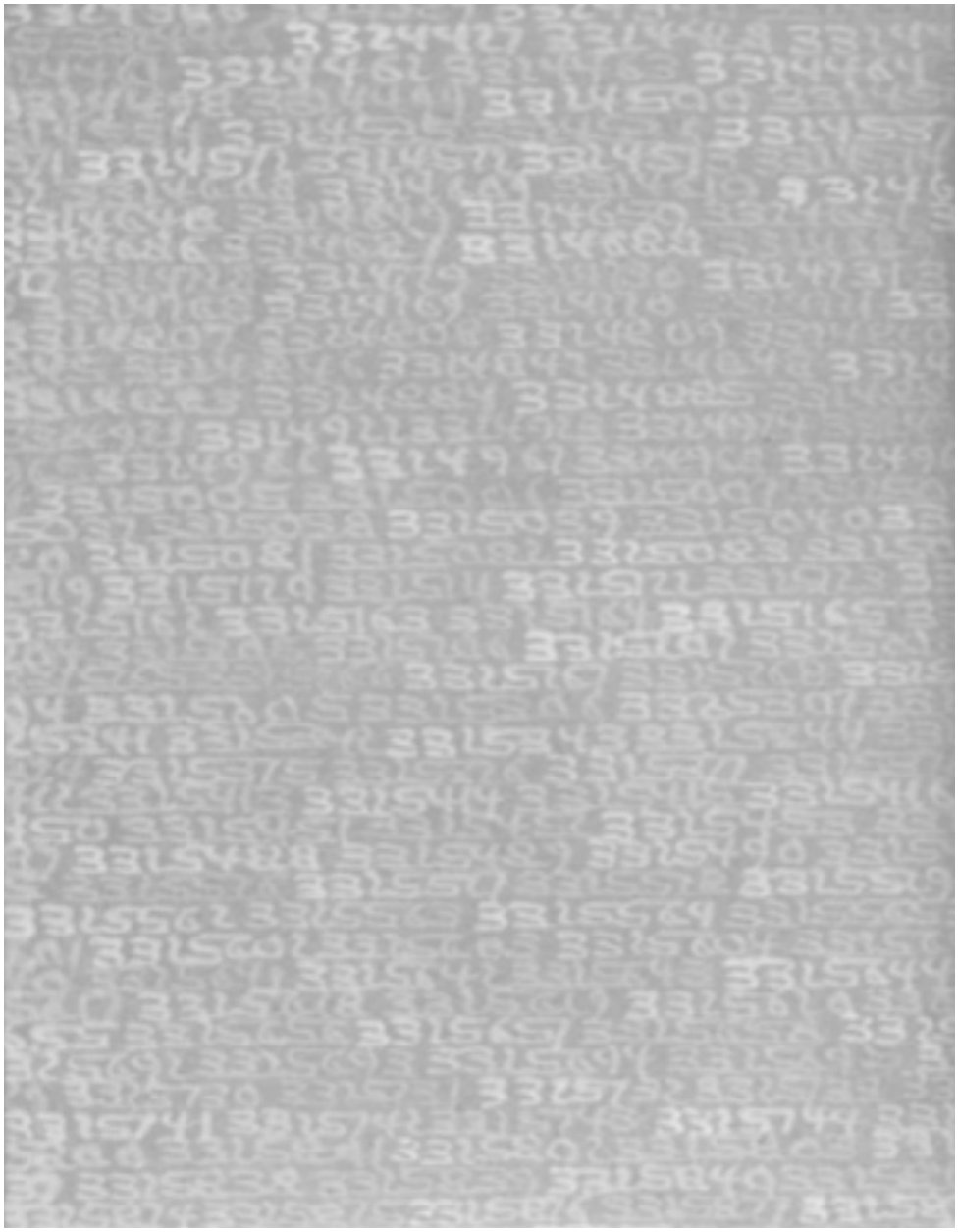
[426] Page 225.

Giuseppe Arcimboldo, *Le printemps*, 1573.
Huile sur toile, 76x64 cm., musée du Louvre, Paris.

Dans cette recherche, il s'agit d'un rapport entre la représentation abstraite et la représentation figurative. Quand le spectateur regarde ce travail plastique de loin, chaque champignon ne peut être distingué séparément, ils se fondent visuellement les uns aux autres. Chaque simulacre de champignon, chaque point de colle ou touche de peinture invite le spectateur à s'approcher de ces travaux pour voir les détails. La vibration des surfaces, causée par la densité des points, en raison de leur accumulation ou de leur dispersion, a suscité l'intérêt de la plasticienne.

La méthode utilisée est la même que celle de Roman Opalka dans son œuvre *1965/ 1 à infini*[427]. Sur la toile réalisée à partir de 1965, année du « 1 », il peint, en majorité sur un format à échelle humaine de 196 x 135 cm, en blanc sur fond blanc, des nombres qui se succèdent sans relâche et sans fin : 1 2 3 4 5… Chaque nombre représente un instant. De la même manière, chaque simulacre de champignon collé sur la surface est comme le chiffre qu'Opalka peint sur sa toile. Il représente l'instant comme la trace de la durée. Un regard plus proche ne donne pas la même perception qu'un regard éloigné. Le mouvement du regard peut-il donner un message de vanité ? Le regard donne l'impression de l'instant qui fuit, son mouvement crée finalement la mobilité. Si la vision est lointaine c'est de la peinture abstraite mais quand le spectateur s'approche, des chiffes apparaissent. Les deux pratiques cherchent à rendre perceptible un temps irréversible. Il s'agit de « capter » le temps, de saisir l'instant. Dans le but de pouvoir accepter l'existence. L'activité artistique visualise l'irrémédiable écoulement d'un temps qui s'achemine vers notre propre fin. Ce travail se trouve habité par une multitude de mouvements qui ne cessent de faire et de défaire les formes à chaque instant, déroutant à la fois le système perceptif ainsi que le champ des arts plastiques. Lors de la première rencontre avec *Le tombeau du champignon*[428] le spectateur reste à une certaine distance. Il ne sait alors pas que ce sont des champignons, mais il voit seulement des traits noirs verticaux à cause de la décomposition de cette forme organique. Il faut s'approcher pour les apercevoir. Bien sûr, chaque échantillon évolue différemment, certains étant envahis par de réelles moisissures. Ce jeu de regards pose la question de l'entre-deux : la figuration et l'abstraction. C'est l'illusion d'optique. L'image est comme un leurre temporel entre figuration et abstraction : c'est la distance qui agit, avec la durée et le temps de passage. Les deux pratiques artistiques achèvent le travail en remplissant l'espace.

[427] Page 227. Ce travail comprend deux types de travaux : une partie sont des photos (l'auto portrait de l'artiste sur plusieurs d'années) et ce travail qui fait partie de la représentation abstraite. Cf. La série comme acte évolutive, p.41.
[428] Pages 54-55.



Roman Opalka, *1965/ 1 à infini* (détail3324388-3339185), à partir de 1965.
L'huile sur toile, 196 x 135 cm., Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

Cheminement vers le blanc

La couleur est sans aucun doute l'élément pictural majeur que la plupart des artistes, depuis des siècles, utilisent. La couleur, qu'elle soit composite ou monochrome, attire toujours l'attention du spectateur et interpelle notre sensibilité. Cette recherche s'est intéressée au « monochrome », qui vient du grec : « monos » (seul), et « chroma » la (couleur). Dans cette étude, ce terme se traduit par l'utilisation d'une seule couleur : le blanc. Dans la symbolique occidentale, il représente la propreté, la pureté (la neige). Il est aussi le symbole de la virginité (la robe blanche de la mariée), de la paix (drapeau blanc), de l'innocence, et aussi du vide (page blanche), de l'absence, du manque ou de la plénitude selon les cas. Dans la symbolique asiatique, le blanc est associé à la mort, au deuil. Il suggère également en Asie la pureté, la symbolique blanc/noir est trouvée dans le Yin-Yang. Le blanc est utilisé dans le langage : saigné à blanc, mariage blanc, vote blanc, un grand blanc (l'impossibilité de toute communication). Il peut aussi signifier l'angoisse : le peintre devant son tableau blanc, la « feuille blanche » (des étudiants lors des examens) ou de l'écrivain lorsqu'il commence son œuvre. Cependant le blanc est aussi associé à une symbolique contraire, la vieillesse (cheveux blancs) et la mort (crâne, os).

Utiliser le blanc est un choix pour mettre d'abord une limite aux idées de la plasticienne, créer l'unité ou l'harmonie et pouvoir enfin transmettre le message de la vanité. Lee Ufan dans *Un art de la rencontre* : « *A vrai dire, je désire toutes les couleurs. Mais il m'est impossible de les employer toutes dans une œuvre. D'autre part, si je choisissais une couleur, elle exprimerait immédiatement une particularité. C'est pourquoi je choisis le ton gris. Il garde une certaine distance, aussi bien avec la réalité qu'avec le monde conceptuel. Il est suffisamment suggestif et implicite*[429] *».* Cette pratique artistique rencontre le même problème que Ufan, lorsque la peinture est réalisée, la plasticienne avait envie de toutes les couleurs mais lorsqu'elle en utilise trop, elle a du mal à la terminer. C'est la raison pour laquelle cette étude choisit de se limiter au blanc.

Utiliser le « blanc sur blanc » sert à créer l'ambiguïté ; entre « *apparaitre* » et « *disparaitre* », entre « *il y a* » et « *il n'y a pas* », entre « *vide* » et « *plein* ». Avec son utilisation et l'accumulation de formes ou de motifs, chaque travail permet d'attirer l'attention du regard et de le faire entrer dans le monde hallucinatoire de la plasticienne.

[429] Lee Ufan dans *Un art de la rencontre*, Actes Sud, 2002, p.10.

À tort, le blanc est perçu comme sans danger, mais ici il tente de prouver le contraire avec ces champignons et leurs moisissures. Il y a ambigüité, silence qui peut conduire vers la mort. Quand un petit point blanc apparait dans la nourriture, c'est la moisissure qui menace. La couleur produite par ces réalisations ne dépend pas de pigments mélangés préalablement, à la manière de l'artiste traditionnel, mais bien de la température du four et de la durée de cuisson de la pâte à sel ainsi que du temps durant lequel ce travail plastique a vécu.

Le blanc peut-il être porteur du message de vanité ? Créer l'illusion optique par du blanc apposé sur du blanc pose la question de l'entre-deux : fond-forme, présenter-cacher et visible-invisible. Il est comme un vide de matière privée de forme et de mouvement. Il est fait appel à une instance transcendante, ce n'est pas un manquement à l'être, mais le passage, le vertigineux trajet sur place vers son plan de consistance. Le blanc devient dès lors l'expérience émotive du voir. Roman Opalka dans*1965/ 1 à infini*[430], a transformé le blanc pictural en blanc moral, il a réalisé plusieurs séries de monochromes blancs pour montrer l'écoulement du temps. Christine Buci-Glucksmann dans *l'Esthétiques de l'éphémère* donne des exemples du travail de Roman Opalka, où « *le blanchissement de la photographie comme de la peinture saisit chaque moment singulier, dans une variation imperceptible où s'inscrit le passage du temps*[431]*.* » Il insiste sur l'évanouissement du visible dans la blancheur qu'il a obtenu après de longues années de travail. Depuis 2008, il a réalisé la peinture monochrome en peignant en blanc sur fond blanc, c'est ce qu'il appelle le « blanc mérite ». Son œuvre matérialise la durée même de sa propre vie. Ici, le temps qui passe n'est pas réglé par l'horloge mais par l'acte de peindre, la pulsation du geste répété sur la toile. C'est une œuvre méditative. De la même manière dans cette pratique artistique, le temps qui passe est réglé par l'accumulation de simulacres de champignons. Dans *Champignon à l'infini*[432], espace limité rempli de champignons, c'est un voyage dans le temps. Chaque fois que la plasticienne ajoute un simulacre dans les espaces vides tout change, il se crée un espace limité rempli de nouvelles formes de plus en plus grandes. Il arrivera donc un moment où l'espace donné sera rempli. Quand Opalka ajoute un nombre sur la toile, il appelle cet acte « une sorte de promenade », à chaque pas un chiffre, le poids de la durée de tous les pas vécus. Il a débuté ce qu'il nomme son « projet de vie » qui consiste

[430] Page 227.
[431] Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Galilée, Paris, 2003, p. 21.
[432] Page 130.

à figurer le temps. Le sien et celui du monde. Il a ainsi créé une façon personnelle de montrer le passage du temps, en répétant tous les jours les même actes, inscrits sur la toile, dans une œuvre à la fois visuelle et sonnore. Sa manière de travailler m'a beaucoup inspirée. C'est-à-dire fondée sur la durée de la propre existence de l'artiste, sur la continuité à travailler en série par l'accumulation de simulacres dans l'espace quotidien. Le travail en série au sujet du temps qui passe est démontré par la progression des nombres, l'accumulation dans une suite infinie. Dans cette recherche, la remarque est que le blanc jaunit avec le temps. Dans la *Série d'aliments périssables*[433], il est évident que dans les travaux réalisés précédemment, les simulacres de champignons ont davantage jauni que les plus récents. Ils sont soumis au temps. Toutes ces transformations sont des messages de vanité.

Dans la peinture du XVIIe siècle, les « monochromes » sont nommés « *Banketjes*[434] » par Pieter Claesz, l'un des fondateurs de ce terme. À travers ses œuvres une tendance à l'uniformisation atmosphérique apparaît : la force du coloris local cède la place à un ton globalement gris verdâtre dans lequel baignent les objets, comme dans un fluide. Il l'a utilisé dans sa peintre pour créer l'harmonie de la toile. Sur un fond sombre et brun-noir. Même les objets quotidiens sont relativement noircis. Pas seulement Claesz mais la plupart des artistes de la peinture de genre utilisent cette méthode : Lubin Baugin (*La Nature Morte à l'Échiquier* ou *Les Cinq Sens*[435] et *Le Dessert de gaufrettes*[436]), Willem van Mieris (*Les Bulles de savon*[437]), Philippe de Champaigne (*Vanité*[438]), Floris Van Schooten (*Nature morte au jambon*[439]) sont de bons exemples de la peinture monochrome. Les objets quotidiens symbolisés sont installés sur un fond sombre presque noir.

[433] Page 31.
[434] Norbert Schneider, *Les natures mortes*, Taschen, Cologne, 1990, p.102.
[435] Page 16.
[436] Page 218.
[437] Page 85.
[438] Page 91.
[439] Page 156.

Le gustatif

« *Il est une question qui m'intéresse tout autrement, et dont le "salut de l'humanité" dépend beaucoup plus que de n'importe quelle ancienne subtilité de théologien ; c'est la question du régime alimentaire* »

Nietzsche, *Ecce Homo*.

Le gustatif concerne l'acte de manger, la nourriture, la digestion. Il éveille en l'homme divers sentiments. Comment, à travers la perception gustative, le message de vanité peut-il être retrouvé ? Le poète Horace écrit au 1er siècle avant J.C. une expression qui invite à la jouissance : « *Qu'on mange et qu'on boive car demain nous mourrons* [440] ». Manger c'est se nourrir, l'homme ne peut pas vivre sans manger. Cette étude tente de créer un lien entre l'acte de manger et la vanité à travers la pratique plastique : d'une part, montrer le processus de disparition de l'œuvre et d'autre part, parler de la transformation de la nourriture sur le corps humain par la digestion pour transmettre le message de l'éphémère. Au début, l'intérêt de la plasticienne va plutôt au visuel, mais au fur et à mesure, lorsque le corps est considéré comme matière, elle intègre la perception gustative, en créant des meringues en forme de champignons dans Champignons *comestibles*[441] et des gelées dans *Gelée de graines de basilic*[442]. Après dégustation, il ne reste plus rien, c'est la disparation de l'œuvre d'art dans le temps.

Cette démarche peut être comparée avec celle de Michel Blazy dans *Mont Blanc*[443] qui représente l'évolution de l'œuvre par la décomposition de la matière afin de disparaître, son travail est basé sur la métamorphose et la régénération de la vie sur terre. Blazy joue avec la perception visuelle tandis que cette recherche utilise la perception gustative. Le fait de faire goûter au spectateur crée un échange et une interaction. Le créateur et le récepteur créent l'expérience esthétique, devenant alors un lieu commun entre le sens et la forme. Pour le gustatif, le message que le récepteur reçoit est sous forme de cadeau. Ce travail plastique devient un intégrateur. L'art

[440] Cite dans *Le livre des vanités*, Élisabeth Quin, éd. du Regard, Paris 2008, p. 60.
[441] Page 212.
[442] Page 215.
[443] Page 26.

participatif est un partage de l'expérience pour révéler le message « souvenons-nous que nous allons mourir ».

Cette démarche est considérée comme un face à face entre la mort et le spectateur à travers la perception gustative, qui est aussi représentée dans la peinture du XVIIe siècle : *La Mort s'invite au banquet*[444] de l'artiste florentin Giovanni Martinelli (1600/1604-1659) est un bon exemple pour aborder ce propos. Cette toile rappelle le *Memento mori*. Elle est influencée par le Caravage (1571-1610) et se traduit par la violence des clairs-obscurs. Le spectateur est attiré par la magnifique nature morte de fruits et de gâteaux recouvrant la table, et par les visages vivement éclairés et très expressifs. Il s'agit d'un groupe de jeunes gens en train de banqueter. C'est la fin du repas, les desserts sont sur la table, un musicien joue un air joyeux aux hôtes richement habillés. A droite du tableau, surgit de l'ombre, et à leur grande frayeur, un squelette, figure de la Mort qui vient s'emparer de l'un d'entre eux. Ce jeune homme, à droite, se retourne, horrifié, lorsque la Mort se penche sur lui et pose sa main sur son manteau, la Mort qui porte dans sa main droite un sablier vide : le temps de la vie sur terre est fini. Une des femmes peine à comprendre ce sort tragique, elle ne veut pas encore y croire. L'homme à gauche indique d'un geste sa certitude que la Mort n'est pas venue pour lui et il essaie de reculer ; tandis que la femme habillée de vert explique la situation à celle, terrorisée, qui porte la robe rouge. C'est une allégorie morale d'origine chrétienne, rappelant aux jeunes tout occupés à leur plaisir, que, eux aussi sont mortels.

[444] Page 223.

Giovanni Martinelli, *Memento mori : la mort vient à table*, vers 1635.

Huile sur toile 114,2x 158 cm., Galerie G. Sarti, Paris.

L'alimentation rentre dans le domaine de l'art grâce à la représentation de la nature morte dans la peinture. Mais celui-ci n'est pas nouveau car au Moyen Âge et à la Renaissance, avec l'avènement du christianisme, la table change et l'aliment se spiritualise : manger n'est plus que se nourrir, c'est retrouver l'esprit du Christ dans l'aliment eucharistique. La transmutation mystérieuse des aliments en chair et en esprit est désormais au centre de la réflexion sur la digestion.

Dans les années soixante, le groupe Eat-Art est né grâce à Daniel Spoerri, il a piégé la nourriture (le reste du repas) sur la surface de la toile en rendant les objets immuables. Le message de vanité est montré à travers ses travaux par l'utilisation des objets sans valeur, des déchets. Dans cette démarche c'est par la disparition de l'œuvre d'art et la digestion. À travers la perception, le corps fait le lien entre le monde extérieur et le monde intérieur. La bouche est un lieu de transit corporel surinvesti par l'humain, qui rompt, en cet endroit, son isolement existentiel en faisant communiquer l'extérieur et l'intérieur. Ici le spectateur-consommateur respire, avale, goûte, parle, tout en exhibant au monde ses lèvres, son menton, son nez, ses joues, le bas de son visage. Cette dernière est un organe essentiel de communication entre soi et les autres ou entre les

choses et soi. Chaque goût, dans un contexte donné de chaque plat, est unique, comme le coup de pinceau du peintre, l'instant décisif du déclic de la photo.

Les perceptions visuelles et gustatives sont comme des péchés. Depuis la première référence à la nourriture de l'Ancien Testament dans l'exégèse biblique ; « le péché originel », doctrine de la théologie chrétienne, semble être interprétée principalement comme un péché de gourmandise, commis à la suite de l'interdiction divine de se nourrir du fruit défendu, C'est l'histoire d'Adam et Eve dans l'Eden. Dieu fait pousser au sol de beaux arbres séduisants à voir et de beaux fruits bons à manger sauf celui de la connaissance du bien et du mal au milieu du jardin. Ève, séduite par les paroles du serpent, décide de goûter aux fruits de l'arbre défendu, qui se révèlent être savoureux au point de la pousser à en offrir aussi à Adam. Dans *La Bible* : « *La femme vit que l'arbre était bon à manger, séduisant à regarder, précieux pour agir avec clairvoyance. Elle en prit un fruit dont elle mangea, elle en donna aussi à son mari, qui était avec elle, et il en mangea. Leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils surent qu'ils étaient nus. Ayant cousu des feuilles de figuier, ils s'en firent des pagnes*[445] ». Si cette histoire est interprétée le plus simplement possible, l'homme tombe dans le péché par l'acte de manger et à partir de ce moment-là devient fragile.

Si « le péché originel » est vu à travers celui de la gourmandise, dans l'ouvrage d'Oscar Wilde : *Le Portrait de Dorian Gray*, fait référence au péché de vanité par la vue. Tel Narcisse, le héros est tombé amoureux de sa propre image, de sa propre beauté. Dans ce roman, Basil Harry est l'image de la conscience de Dorian tandis que Lord Henry Wotton apparaît comme le serpent tentateur. C'est lui qui fait prendre conscience à Dorian que la vie est courte et qu'il faut en profiter. Dorian Gray, bouleversé par les propos de Lord Henry, prend brutalement conscience que la jeunesse n'est pas éternelle. Il va donc faire le vœu de rester jeune éternellement en laissant vieillir son portrait à sa place. Le premier péché de Dorian, quand il rejette l'amour de Sibyl Vane et cause sa mort, lui fait découvrir que son vœu a été exaucé. Les stigmates de ses fautes s'inscriront sur le tableau. Il cache le portrait, témoignage de sa honte et de ses vices. Cette même allégorie se trouve dans l'histoire d'Adam et Ève lorsqu'ils ouvrent les yeux et se voient nus pour la première fois. Ils prennent alors conscience de leur acte honteux. Ces deux exemples permettent de mieux comprendre la perception visuelle et gustative.

[445] *La Bible Ancien et Nouveau Testament,* Paris, Librairie Générale Française, 1996, p. 23.

Le tactile

La peau est le référent de base auquel sont rapportées les diverses données sensorielles. Plusieurs expressions montrent la réceptivité tactile comme par exemple « caresser quelqu'un dans le sens du poil », « toucher la réalité du doigt », « être bien dans sa peau », etc. Dans l'art plastique, la peau est souvent représentée à travers les images figuratives ou les portraits. Elle est un organe important pour la perception tactile. Comment transmettre le message de vanité à travers la perception tactile ?

Dans *Le Dictionnaire du corps* : « *La réflexivité tactile - en tant que système sensoriel, la peau est l'ensemble d'organes le plus important du corps. Elle constitue, en fait, un système de plusieurs organes des sens : le toucher, la pression, le plaisir et la douleur, le chaud et le froid* [446]». Elle est la source de sensations, elle renvoie au contact et au toucher. La peau crée le lien entre l'intérieur (soi-même) et l'extérieur (l'environnement). Cette recherche l'utilise comme symbole. Pour évoquer le tactile, les matières choisies sont liées au contact avec la peau : les chaussures pour créer *Portez-moi*[447] et la chaise pour *Asseyez-vous*[448]. De la même manière que la peinture baroque, souhaitant véhiculer la perception tactile, souvent représentée par l'objet (le toucher) comme dans la peinture de Lubin Baugin, *La Nature Morte à l'Échiquier ou Les Cinq Sens*[449], par le jeu d'échecs dans un coffret fermé. La robe en viande de Jana Sterbak, *Robe de chair pour albinos anorexique*[450] renvoie elle aussi au tactile. Il s'agit d'objets en contact direct avec la peau, lieu de révélation. Elle enveloppe le corps et permet de ressentir. Elle est basée sur une forme de communication. Didier Anzieu prend l'exemple de la communication entre deux types de contacts exercés par la mère sur le corps et la peau du bébé.

Ces travaux plastiques apparaissent sous forme de sculptures installées dans l'espace réel permettant au spectateur de le toucher. *Champignon à l'infini*[451], peut renvoyer le spectateur à cette perception en l'amenant à s'imaginer qu'il marche sur ce tapis de champignons. Cela diffère de l'objet utilisé dans la peinture de genre qui reste

[446] *Dictionnaire du corps*, sous la direction de Michela Marzano, P.U.F, Paris, 2007, p.690.
[447] Page 190.
[448] Page 237.
[449] Page 16.
[450] Page 18.
[451] Page 130.

dans l'espace illusionniste. *Le Dictionnaire du corps* considère la peau comme l'organe sensuel le plus important : « *un être humain peut vivre aveugle, sourd, manquer totalement de goût et d'odorat, mais il ne saurait survivre sans les fonctions assurées par la peau*[452] ». Celle-ci, avec les organes des sens tactiles qu'elle contient, fournit des informations directes sur le monde extérieur. Ces fonctions de la peau, transposées en fonction du moi forgent la conscience du « *Memento mori* ».

Dans *Portez-moi*[453] et *Asseyez-vous*[454], les titres choisis servent à créer une contradiction teintée d'humour et invitent le spectateur à s'asseoir sur la chaise ou à porter les chaussures, alors qu'en réalité il faut être conscient que ces travaux sont fragiles et qu'ils seraient très inconfortables... *Asseyez-vous* est un travail tridimensionnel. La totalité de l'assise est remplie de simulacres de champignons, au début, l'objet est peint en blanc en tentant de créer une illusion « blanc sur blanc » comme dans *L'interprétation du réel 3*[455] mais il est de plus en plus laissé tel quel. La notion de « blanc sur blanc » joue ici de moins en moins, la recherche appuie plutôt sur le fait réel (laisser la couleur de l'objet telle quelle). C'est la raison pour laquelle les objets quotidiens utilisés comme surpports sont laissés sans modification.

Parmi les trois perceptions décrites dans cette pratique, la perception visuelle apparaît comme la perception de base de tous les travaux plastiques. Certaines expérimentations ne présentent pas seulement une seule perception mais plusieurs, comme pour les œuvres comestibles : *Champignons comestibles*[456] et *Gelée de graines de basilic*[457] qui en associent trois. Parmis les trois perceptions, le spectateur se sent davantage concerné par la perception gustative. Le public, par le fait d'avaler, ingérer l'œuvre comestible, créé un lien particulier avec son « moi ».Cela le relie à son intimité profonde, ce système d'assimilation conduit sa vie, sa condition.

---

[452] *Dictionnaire du corps*, sous la direction de Michela Marzano, P.U.F, Paris, 2007, p.690.
[453] Page 190.
[454] Page 237.
[455] Page 68.
[456] Page 212.
[457] Page 215.

Asseyez-vous, 2016.

Simulacre de champignon sur une chaise, 34x37x82.5 cm.

Chapitre 2

Le lien entre l'artiste et le spectateur

Le rôle d'émetteur et de récepteur dans la pratique artistique

La perception donne à l'œuvre un caractère à découvrir, elle stimule « l'émetteur », quant au spectateur il est le « récepteur ». John Dewey utilise le mot « artistique » pour l'acte de production (action) et « esthétique » pour l'acte de perception et de plaisir (réception). Il explique dans *L'Art comme expérience* que : « *le terme " artistique " fait principalement référence à l'acte de production et celui-là " esthétique " se rapporte à l'acte de perception et de plaisir* [458]». Pour lui, l'art est un processus de création, tandis que la perception d'une œuvre d'art est le plaisir qu'elle procure et n'a rien en commun avec l'acte de création. Dans ce chapitre, il s'agira d'analyser comment la conception de l'expérience consciente crée une relation, entre la phase d'action et la phase de réception. Pour permettre de comprendre la relation réciproque qu'entretient l'art en tant que production avec la perception et l'évaluation, facteurs de plaisir.

Le terme « artistique » se rapporte à l'artiste qui est considéré comme « producteur » (celui qui est en phase d'action) quant à l'adjectif « esthétique » il s'adresse au public en phase de réception (celui vient apprécier le travail de producteur). Selon Schilder : *« la perception n'existe pas sans action* [459]». Elle n'est pas seulement destinée au spectateur mais aussi à l'artiste qui s'en sert pour créer son œuvre. Cette dernière est l'intermédiaire entre la vision de l'artiste et le regard du spectateur, elle stimule les perceptions pour associer, mettre en communication, en comparaison, sensations présentes et sensations passées, savoir théorique et savoir concret, pratiques habituelles et mœurs inusitées. L'artiste se situe dans l'espace existant entre l'œuvre et le spectateur.

[458] John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, p.98.
[459] Cité par Michel Bernard, *Le corps*, éd. du Seuil, 1995.

Le corps apparait comme une expression. Cette dernière (du latin *expressio*) signifie : « *une certaine disposition des traits qui fait que les sentiments s'y peignent en caractère nets et apparents*[460]». Il s'agit d'une faculté d'exprimer. Cette pratique artistique invite le spectateur à entrer dans l'univers de la plasticienne et à partager l'expérience sensible de son vécu. Le corps réel réintroduit l'art par les Performances, en opposition au corps sculptural ou peint. Il devient de plus en plus objet et se présente à tous les sens. Michel Henry considère qu'il est l'objet de la perception externe et de la physique. Il sollicite les mémoires accumulées dans l'enfance, saveurs, parfums, goûts, images et musiques. Le corps apparaît comme expression et perception pour le créateur et le spectateur et comme matière pour révéler le temps qui passe[461].

Le corps est considéré comme le siège des sentiments, de la sensualité. C'est en lui et par lui qu'il est possible de sentir, d'exprimer et de créer. Husserl utilise deux mots différents pour désigner le corps : *Körper* : le corps anatomo-physiologique (le corps biologique qui est l'ensemble des organes) et *Leib* : le corps vivant, (lieu des sensations et des émotions). La langue française ne dispose que d'un seul mot *corps (Körper)* pour désigner le corps anatomo-physiologique et le mot *corps-propre* (*Leib*) pour désigner le corps sensible, c'est-à-dire, une chose occupant une certaine figure dans l'espace suscitant une organisation de la perception. Selon Maurice Merleau-Ponty, dans *La Phénoménologie de la perception* : « *Le corps comme le véhicule de l'être-au-monde, et avoir un corps c'est pour un vivant se joindre à un milieu défini, se confondre avec certains projets et s'y engager continuellement*[462] ». Il confirme notre existence, notre présence en ce monde et prend en charge l'expérience perceptive.

Quelle est la place et le rôle du corps du créateur ? Dans cette pratique artistique, le corps au moment de créer, fait le lien entre la pensée (l'imagination) et le monde extérieur, entre le temps et l'espace. Lee Ufan dans *Un art de la rencontre* explique : « *Qu'intermédiaire entre le dedans et le dehors, le corps permet à l'homme de s'ouvrir plus largement au monde. Il est solidaire de l'esprit, mais il n'est pas identique à lui. Car il est relié au monde beaucoup plus immédiatement que lui. Et il fait aussi partie du monde extérieur*[463]*».* A travers le corps, la plasticienne fait apparaitre son idée en collaborant avec l'esprit. D'après John Dewey dans *L'Art comme expérience* : « *Durant*

[460] Dictionnaire *Le nouveau Littré*, Garnier, 2004, p.539.
[461] Cf. deuxième partie chapitre 3, p.
[462] Cf. Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris, 1945, p.117.
[463] Lee Ufan, *Un art de la rencontre*, Actes Sud, 2002, p.29.

la période de gestation, le matériau interne de l'émotion et de l'idée est transformé par son action propre tout autant que par l'action à laquelle le soumet le matériau concret, dans la mesure où ce dernier subit des modifications lorsqu'il devient véhicule d'expression[464]». L'idée et la pensée ouvrent leurs portent au monde extérieur à travers le corps quand l'imagination est occupée à reconstruire la vision. Lee Ufan témoigne cette idée dans *Un art de la rencontre* : « *Je pense avec ma tête, je peins avec mes mains*[465]». Ce sont les mains et la tête (le cerveau) qui s'associent quand il y a création. Il apparaît comme réalisateur, producteur et traducteur en même temps pour transmettre la pensée à travers le corps (les mains) et ensuite prendre le contact avec les matières afin de créer le travail plastique. Dans un même temps, les yeux contrôlent le processus en témoignant et en enregistrant le résultat.

L'expérience créée à travers le corps est agréable et perçue comme un moment de détente. La concentration nécessaire pour entrer dans un autre monde grâce à la richesse des émotions est telle que la plasticienne ne voit pas le temps passer. C'est une sorte de méditation. C'est alors un monde dont la notion de temps est absente (pour le créateur). Lors de la création, il y a continuité du mouvement de l'acte d'expression. John Dewey dans *L'art comme expérience* appuie cette idée en donnant l'exemple des propos de Van Gogh dans une lettre adressée à son frère : « *les émotions sont parfois si fortes ce que l'on travaille sans savoir que l'on travaille, et que les coups de pinceau se suivent avec une cohérence semblable à celle qui relie les mots d'un discours ou d'une lettre*[466] *».*

Dans cette recherche, le corps de la plasticienne est comme une machine répétitive. Pendant la création, il y a une répétition de gestes de l'artiste pour créer la variation. Dans le séminaire : « *Un art de la rencontre* », il y a une étude sur la « transversalité » interdiscipline. L'intérêt se porte sur la place du corps dans la création entre l'art plastique et la danse, l'artiste et la danseuse, en faisant attention à la pratique de Lucinda Childs en particulier. Le corps est comme un « véhicule d'expression » très puissant. Le geste et le mouvement du corps, initiateurs de la forme (du simulacre), peuvent être comparés à la pratique de la marche de Lucinda Childs, afin de créer une ligne évoquant le développement de la démarche. Selon Catherine Grenier : « *Le geste*

[464] John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, p.143.
[465] Lee Ufan, *Un art de la rencontre*, Actes Sud, 2002, p.29.
[466] Cite par John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, p.136-137.

est un acte inaugural que seul le temps va mener à son terme, la forme[467] ». Pour Lucinda, la marche est comme l'enjeu du déplacement du corps en le répétant. Corinne Rondeau témoigne de cette idée dans *Lucinda Childs* : « *il y avait des mouvements répétés : pour montrer clairement une ligne avec un corps, il faut répéter, et répétant, la ligne se lie au temps* [468]». Au moment de la création, le mouvement du corps fait le lien entre l'espace et le temps. Les simulacres évoquent d'incessantes répétitions, le corps est alors perçu comme une machine répétitive créant un rythme, la marche, un pas après l'autre. Le mouvement des mains pour cette démarche, de pieds pour celui de Lucinda, chaque mouvement est unique. Dans cette pratique artistique, les mains saisissent et manipulent la pâte à sel afin de réaliser une forme enregistrée par la mémoire, comme un pas vers le monde extérieur. Les gestes de l'artiste se répètent dans l'espace, comme un enchainement de pas pour avancer, un va-et-vient du regard sur le corps. La différence entre les deux disciplines est la marche, créer un rapport d'égalité entre tous les corps dans un mouvement qui n'a rien de technique, un point de contact entre l'horizontale du sol et la verticale du corps, tandis que dans cette recherche il n'y en a pas. La répétition vient au moment d'installer les simulacres dans l'espace réel. Le mouvement du corps dans l'espace. Dans *Champignon à* l'infini[469], le temps de remplir l'espace, la salle, le surface est comme un enjeu, le temps de la réalisation est sans arrêt jusqu'à ce que la surface soit remplie.

Le travail plastique reflète des actes et des opérations mentales représentatifs. C'est par le sens et la perception que l'homme se met en rapport avec les objets extérieurs. Pierre Francastel confirme cette idée dans *La figure et le lieu* : « *A travers nos sens ; nous sommes mis en contact, en permanence, avec un mode extérieur dont il ne s'agit pas de nier la réalité ni de discuter la conformité partielle avec les multiples systèmes de causalité que nous établissons*[470]». Derrière nos cinq sens, c'est notre esprit qui est en éveil, ouvert, confiant, libre, indépendant et toujours prêt à s'émerveiller. Le corps qui sent, goûte, touche, digère, etc. Michel Henry dit dans *Incarnation, Une philosophie de la chair* : « *Le propre d'un corps comme le nôtre […] c'est qu'il sent chaque objet proche de lui ; il perçoit chacune de ses qualités, il voit les couleurs, entend les sons, respire une odeur, mesure du pied la dureté d'un sol, de la main la douceur*

[467] Catherine Grenier dans l'ouvrage accompagnant l'exposition de Giuseppe Pénone présentée au Musée national d'art moderne- Centre Georges Pompidou, du 21 avril au 23 août 2004, p.53.
[468] Corine Rondeau, *Lucinda Childs*, Centre national de la danse de Pantin, 2013, p.16
[469] Page. 130.
[470] Pierre Francastel, *La figure et le lieu*, Gallimard, Paris, 1967.

d'une étoffe. Et il ne sent tout cela, les qualités de tous ces objets qui composent son environnement, il n'éprouve le monde qui le presse de toute part, que parce qu'il s'éprouve d'abord lui-même, dans l'effort qu'il accomplit pour gravir la ruelle, dans l'impression de plaisir en laquelle se résume la fraîcheur de l'eau ou du vent[471]». Et c'est par cette capacité de corps que ce dernier devient objet de perception et de réception.

La place du corps du plasticien dans cette recherche est différente de celle des artistes réalisant des performances ou du *body-art* des années 60-70 où l'artiste crée une œuvre en utilisant son corps : Yves Klein (1928-1962), Joseph Beuys (1921-1986), Orlan (1947-), etc. Pour nombre d'artistes le corps est mis à nu, peint, exposé, décoré, abîmé, déchiré, brûlé, coupé, pincé, accouplé, greffé, à d'autres éléments, etc. L'intention n'est plus l'affirmation du beau mais la provocation de la chair, le retournement du corps, l'imposition du dégoût ou de l'horreur. Dans un geste ambivalent, le corps est revendiqué comme une source de création. En effet les artistes ne cherchent pas à inventer une œuvre mais ils utilisent leur corps ou ceux des modèles comme lieu rayonnant où est questionné le monde. L'implication personnelle de l'artiste se ressent dans une œuvre faite avec son existence et avec son corps, non plus sur un support extérieur. Le *body-art* est une critique des conditions d'existence au moyen du corps. C'est une insurrection du sens contre les représentations aseptisées du corps dans le monde contemporain des images et des marchandises. La performance est un discours sur le monde. L'un de ses paradoxes est sans doute d'ébranler le miroir social par la mise en avant du narcissisme de l'artiste. Cette performance pour le spectateur, met davantage en avant l'action de l'artiste plutôt que le médium utilisé. Mais pour la plasticienne, le médium est aussi important car il permet la réalisation de l'œuvre. Ce sont les matières utilisées qui vont conduire le spectateur au message de la vanité.

[471] Cité dans *La figure et le lieu* de Pierre Francastel, Gallimard, Paris, 1967, p.8.

Le spectateur face au travail plastique : interaction dans la scène réelle.

« C'est le spectateur, et non la vie, que l'art reflète réellement. »
Oscar Wilde.

Quand le spectateur se confronte au travail plastique, il évoque son sens esthétique, révélé lorsqu'il prend conscience de sa relation avec celui-ci. Selon Alain Tapié dans *Les Vanités dans la peinture au XVIIIe siècle, Méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption :* **«** *Depuis la Renaissance, le tableau est devenu un microcosme du monde, une sorte de blason, anatomique, un espace ouvert où, à l'initiative du peintre ou du commanditaire, "un certain nombre de signes s'accumulent et s'entassent sur le mode de la litanie". C'est le rôle du spectateur, du contemplateur, de retrouver un ordre, un sens, en recomposant la syntaxe*[472] **».** Cette référence témoigne du caractère symbolique de la nature morte dont chaque objet représente une idée, un symbole, et c'est au spectateur d'interpréter le travail. Quelle est la réaction du spectateur face à ce travail plastique ?

Ici le public crée une expérience esthétique lors de cette rencontre. Le contact face à l'œuvre est le moment où le spectateur revit. Selon John Dewey dans *L'Art comme expérience :* « *Pour percevoir, un spectateur doit créer sa propre expérience qui, une fois créée, doit inclure des relations comparables à celles qui ont été éprouvées par l'auteur de l'œuvre. […] L'artiste a sélectionné, simplifié, clarifié, abrégé et condensé en fonction de son intérêt. Le spectateur doit passer par toutes ces étapes en fonction de son point de vue et de son intérêt propre. Chez l'un à l'autre, il se produit un acte d'abstraction, c'est-à-dire d'extraction de la signification. Chez l'un à l'autre, il y a compréhension au sens littéral, c'est-à-dire regroupement de détails éparpillés physiquement visant à former un tout qui est vécu comme une expérience*[473] ». Les perceptions visuelles, gustatives et tactiles sont choisies comme enjeu pour communiquer avec le public. Le rapport entre ce travail plastique et le spectateur apparaît spécifique et paradoxal entre ce qu'il voit jusqu'à ce qu'il mange. Le temps

[472] Alain Tapié, *Les Vanités dans la peinture au XVIIIe siècle, Méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption,* éd. Paris-Musées/ Réunion des Musées Nationaux, Paris, p.232.
[473] John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, p.110-111.

intervient dans l'instant et la durée du regard ainsi que dans l'action de manger jusqu'à la digestion. Un dialogue est créé entre ce travail et le regard du spectateur.

Dans le film National Gallery : « *lire un livre peut prendre six mois/ un film prend deux heures ; Le tableau n'a pas de temps. Il doit raconter en un éclair, le temps qu'il faut pour le voir. Raconter une histoire en peinture exige de l'adresse* [474]». Le spectateur, saisissant le travail à travers les grilles de sa propre perception, inclut la mémoire empirique et théorique, rend subjective cette appréhension de l'œuvre. Toutes les œuvres ne sont pas accessibles de la même façon pour le spectateur. La compréhension, la sensibilité et le jugement sont différents pour chaque personne. Au-delà des sensations, l'appréciation des œuvres d'art met en action la volonté, les connaissances acquises, la dépendance des contextes. Par ailleurs, le problème du relativisme le contraint à comprendre plus ou moins certaines œuvres.

John Dewey considère l'œuvre d'art comme langage, il dit dans le même ouvrage que : « *Les objets d'art sont expressifs et c'est en cela qu'ils sont langage. Mieux, ils sont langage. Car chacun des arts possède son médium et celui-ci convient particulièrement à une forme de communication. Chaque médium communique quelque chose qui ne peut être exprimé aussi bien ni aussi complètement dans une autre langue*[475] ». Si l'œuvre est considérée comme un langage, les matières sont comme des mots. Le travail plastique s'exprime alors et porte le message de la vanité, reflétant le caractère de la société industrielle et d'abondance où l'homme vit. Le spectateur reçoit ce message après avoir été en contact avec ce travail (regarder, manger, toucher) et ces symboles. La création plastique apparait comme un « objet expressif ». Ce dernier communique avec le spectateur pour créer la connaissance et faire réfléchir sur son propre destin (existence). Cette rencontre transforme son émotion originelle en émotion esthétique. John Dewey, dans le même ouvrage, continue à expliquer que « *l'émotion est esthétique lorsqu'elle s'attache à un objet formé par un acte expressif, au sens où l'acte d'expression a été défini.*[476]». Il s'agit de l'art comme langage pour communiquer avec le public. Il confirme que : « *Le langage n'existe que lorsque quelqu'un est là pour l'entendre aussi bien que pour le parler. L'auditeur est un partenaire indispensable. L'œuvre d'art n'est complète que si elle agit dans l'expérience de quelqu'un d'autre que celui qui l'a créée. C'est pourquoi le langage contient une relation que les logiciens*

[474] Film *National Gallery* de Frederick Wiseman, 2014.
[475] John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, p.188.
[476] *Ibid*., p.143.

appellent triadique. Il y a le locuteur, ce qu'il dit et celui à qu'il adresse. L'objet extérieur, le produit de l'art, est le lien qui met en relation l'artiste et son public[477]. » Ici, le message est traduit à travers ces médiums artistiques. Utiliser le moulage, la couleur, l'espace, les objets quotidiens, afin d'offrir un objet qui appartient à une expérience perceptuelle.

« *Memento mori* » comme expérience esthétique.

Le sujet de la mort est sans réponse. La vie de l'homme s'inscrit dans une temporalité qui interroge sur son existence. Comme tous les êtres vivants, il est mortel. Ce qui diffère des autres êtres vivants, est le fait que l'homme soit conscient de sa fin, créant une angoisse à laquelle il essaie de ne pas penser. Mais il reste affecté par la disparition d'une connaissance ou d'une célébrité, dans sa propre chair ou à travers une maladie menaçante, alors l'illusion s'envole. La crainte de la mort est parasite dans sa vie.

En visitant le musée du Louvre, le public est souvent confronté au message de mort délivré par les œuvres, en peinture, comme en sculpture. Les statues funéraires sont de bons exemples pour illustrer ce propos : un gisant, la figure allongée (exemple : l'ébauche de la statue funéraire de Catherine de Médicis destinée au tombeau du roi Henri II et de la reine par Girolamo Della Robbia, à Saint-Denis) et la mort du chevalier (École bourguignonne, *Tombeau de Philippe Pot, grand sénéchal de Bourgogne* : œuvre qui attire l'attention avec ses huit figures massives grandeur nature portant le défunt. Ces pleurants sont revêtus d'une ample robe noire et d'un grand camail au capuchon rabattu qui dissimule le visage). Ces deux exemples cités sont représentatifs de milliers d'œuvres qui témoignent de la pensée de la mort gravée tout au long de l'histoire humaine. Les questions suivantes se posent : si la mort est invisible à travers la création artistique, comment le spectateur peut-il recevoir le message ? Comment des artistes de toutes sortes, des peintres, des cinéastes, des sculpteurs, des photographes peuvent-ils confronter le spectateur à la mort ? Comment les œuvres peuvent-elles renvoyer les spectateurs à la mort ?

L'oeuvre sur le sujet de la vanité est un révélateur de la mort. Cette dernière, d'une façon ou d'une autre, habite l'œuvre. Sa présence se retrouve dans différents modes

[477] *Ibid.,* p.188.

d'existence de l'œuvre d'art. Les artistes essayent de créer, d'exprimer à travers des symboles, des matériaux, leur pensée. L'environnement est utilisé pour confronter le spectateur à la mort avec la prolifération de champignons menaçants. Face à la mort, dans l'espace réel, l'œuvre d'art est située dans le même espace que lui. L'espace où l'homme vit est le même que celui de l'exposition. Des objets périssables, du corps et de la fragilité physique du travail plastique lui-même. sont utilisés. Le « *Memento mori »* est utilisé comme expérience esthétique pour provoquer la contemplation inquiète du spectateur. Quelle est la relation entre le *Memento mori* et la *Vanité* ? « *Le rapprochement entre Memento mori et Vanité se comprend dans la mesure où les Vanités mettent souvent en scène le contraste entre la certitude de la mort et " la recherche du plaisir, de richesses, de pouvoir, de travaux intellectuels illusoires*[478] *" : ce contraste correspond remarquablement à ce qui s'entend dans memento mori, où le rappel de la mort relativise toute autre préoccupation*[479] *»*. Pour illustrer le « *Memento mori* », le symbole de la vanité semble faire le lien entre les siècles, il est visible dans chacune des œuvres réalisées avec différents moyens artistiques.

Comment le « *Memento mori* » peut-il évoquer la contemplation inquiète ? Cette expression latine place l'homme dans les conditions de sa propre mort. Le *Memento mori* ou 'souviens-toi que tu mourras' soulève l'inquiétude sur la vérité humaine. Il évoque la succession temporelle pour convoquer la vie et la mort dans un même espace. Il s'agit de l'inscription du futur dans le présent. Il y a une indéniable domination du futur (la mort) sur le présent (la vie). Le travail plastique, tend vers le futur, un travail où le pire est à venir, car l'équilibre est précaire et menace à tout instant de se rompre. Avec le *memento mori*, c'est le futur qui se lit dans le présent. Il s'agit d'un impératif futur intraduisible et indéterminé, qui a une valeur de présent d'éternité. Benjamin Delmotte témoigne de cette idée dans *Esthétique de l'angoisse* : « *il y a bien quelque chose de "quasi mystique" dans Memento Mori, c'est l'accès problématique à l'impossible de sa mort qu'il réalise pour un vivant : avec le Memento mori s'établit un lien étrange entre le présent et le futur fatal, une présence inquiétante de la mort jusque "dans" le vivant, une sorte d'envahissement autrement plus angoissant que la seule évocation lointaine, future et dépersonnalisée de la mort*[480] ». C'est la raison pour laquelle le « *Memento mori* » crée l'angoisse, le mystère et l'incertitude sur l'heure de la mort. Il s'agit d'un futur

[478] A.P. de Mirimonde, « *Les vanités à personnages et à instruments de musique* », in Gazette des Beaux-Arts, octobre, 1978. Cite dans *Le livre des Vanités* d'Élisabeth Quin, 2008, éd. du Regard, Paris, p.14.
[479] Benjamin Delmotte, *Esthétique de l'angoisse*, Paris, P.U.F, 2010, p.14.
[480] *Ibid*. p.16.

qui s'invite au présent, l'inconnu et l'abîme. « *Memento mori* » donne à voir au spectateur « *l'entre-deux d'une vie promise à la mort* [481]».

La question suivante se pose : Faut-il considérer l'œuvre qui a montré le *Memento mori* comme le travail de l'horrible ? Ou, l'aspect horrible de certains éléments ou matériaux suffit-il à caractériser le *Memento mori* ? Selon Benjamin Delmotte dans *L'esthétique de l'angoisse* : « *Nous voudrions montrer que la force (ou les forces) du Memento mori ne réside pas dans l'horreur de la figuration de la mort, mais dans l'angoisse de sa possibilité et de son caractère inéluctable. En ce sens, que le peintre peigne un crâne, un squelette…voire qu'il néglige toute figuration explicitement mortuaire importe peu : nous voudrions comprendre le Memento mori comme une esthétique de l'angoisse de mort et non de la mort, et appréhender cette angoisse comme une force transformant l'être au monde*[482] ». À partir de cette référence, la conclusion est que la représentation de l'objet « horrible » a pour le but de renvoyer l'homme au caractère inéluctable de la mort.

Dans cette recherche, la mort est visible à travers les champignons menaçants. Il est comparable au crâne, très utilisé par bon nombre d'artistes. Dès les premières années du XVIIe siècle, le crâne sera de plus en plus souvent introduit dans les peintures de natures mortes comme un objet parmi d'autres. L'œuvre de Philippe de Champaigne est un bon exemple pour illustrer ce propos. Dans *Vanité*[483], il introduit un aspect menaçant en mettant un crâne au milieu de sa toile afin d'attirer le regard du spectateur. Les artistes contemporains comme Damiel Hirst dans *For the love of God (« pour l'amour de Dieu »)*[484], Subodh Gupta dans *Very Hungry God*[485] font eux aussi usage du crâne face au spectateur. Existe-t-il une différence entre la représentation de « *Memento mori* » dans la peinture du XVIIe siècle et dans l'art de nos jours ? Selon Marie- Claude Lambotte : « *Les Vanités du XVIIe siècle avaient pour mission de mettre en garde le spectateur contre un trop grand attachement aux biens du monde ; et les paroles de l'Ecclésiaste restent gravées dans les esprits, qui évoquent la mort comme la grande démystificatrice des valeurs accordées aux jouissances terrestres*[486] ». Dans la vanité

[481] *Ibid*., p.58.
[482] Benjamin Delmotte, *Esthétique de l'angoisse*, P.U.F, Paris, 2010, p.22.
[483] Page 91.
[484] Page 162.
[485] Page 48.
[486] Marie-Claude Lambotte, *Les vanités dans l'art contemporain : une introduction*, in Les Vanités dans l'art contemporain, op. cit., p.9. Cité dans *Esthétique de l'angoisse* de Benjamin Delmotte, P.U.F, Paris, 2010, p.11.

classique, l'artiste fait entrer le spectateur dans la scène de son tableau. Chaque objet symbolique est considéré comme un acteur qui joue son rôle conduisant le public au sujet de la vanité. Cette vision produit chez le spectateur un « écho » comparable aux résonances qui peuvent secouer l'auditeur troublé par le *Memento mori*. Dans la peinture de genre, le spectateur n'est en effet pas directement concerné par ce qui se joue sur la toile. Il y a une distance entre l'œuvre et lui, mais dans l'art contemporain de la représentation de l'espace réel, il se sent davantage concerné par l'espace le reliant à l'œuvre d'art. Devant ce travail, il est face aux champignons, menaçants, envahissants : sous des objets quotidiens, sur le sol, dans la nourriture, etc.

Selon Benjamin Delmotte dans *L'esthétique de l'angoisse* : « *Pour Schelling, l'œuvre d'art se distingue ainsi par sa capacité à inscrire l'infini dans le fini, pour offrir à l'intuition une infinité à sa (dé)mesure : nous pourrions dire que le tableau qui cherche le sens du memento mori sous sa signification est celui qui, dans sa picturalité, fait résonner l'écho infini de la formule latine avec des moyens finis* [487]». Il s'agit de la transversalité de techniques et de moyens choisis dans l'art. Le regard de l'artiste change sur l'œuvre du passé, cela dépend de la fonction, du style de vie et de l'environnement de chacun. À l'époque actuelle, le sens religieux est loin d'être fondamental, le rappel de la mort est laïcisé. C'est la raison pour laquelle « le quotidien » est souvent la soucre d'inspiration de l'artiste. Chaque génération s'est attachée à cristalliser la vanité d'une civilisation, pour se réapproprier sa mort et retrouver ainsi le cycle de la vie. Le poète baroque, Jean-Baptiste Cassignet crée une confrontation avec la mort grâce aux mots dans « *Un corps mangé de vers* ». Dans la pratique artistique très variée sur ce sujet, l'observation peut être faite à propos de différents artistes tels que : Masaccio (1401-1428), Philippe de Champaigne, Christian Boltanski (1944 -), Koen Theys, etc. Ces artistes ont le même but, celui de créer le « *Memento mori* » qui parait gravé dans la conscience de chacun. Benjamin Delmotte dans le même ouvrage cite la définition du *Robert – Dictionnaire historique de la langue française* : « *Memento mori s'y donne comme un objet de piété, propre à susciter une méditation sur la mort, en faveur, notamment, du Moyen Âge au XVIIe siècle (comme vanité)* [488]». Les objets, les médiums utilisés par les artistes souhaitent véhiculer ce « *Memento mori* » afin de rappeler au spectateur sa mortalité, de placer le vivant face à l'éventualité de sa mort.

[487] *Ibid.*, p.30.
[488] *Ibid.*, p.10.

Cette étude veut évoquer la conscience de la mort pour le spectateur, comme le dit Pascal dans les *Pensées* : « *Il faut être toujours botté et prêt à partir* [489]». C'est une méditation sur la mort appelée un « art de bien mourir ». Cette expression latine « *ars moriendi* » (« art de [bien] mourir ») est visible dans l'art classique par la représentation du moment où une personne est sur le point de mourir et s'apprête à prendre congé du monde terrestre. Cette expression est utilisée, répandue dès la fin du Moyen Âge, suite aux épidémies qui ravagent les populations d'Europe, avec une fréquence régulière à partir de 1347-1352, connue comme la « mort noire », la peste. Les artistes tels que Rogier Van der Weyden et Jérôme Bosch pratiquent cette mise en scène. « L'art de bien mourir » dans ce travail ne montre pas le moment de mourir mais souhaite créer une conscience que tout est éphémère et que l'homme est mortel. C'est une invitation à bien profiter de la vie comme le recommande le *Gaudeamus*[490].

Créer la confrontation avec la mort conduit à poser au spectateur la question « Où allons-nous ? » ou « where are we going ? [491]». Dans cette recherche, les simulacres de champignons comblent tout l'espace et tentent de provoquer une contemplation inquiète en créant un sentiment d'envahissement à travers l'accumulation, évoquant un sentiment de menace physique et psychique. C'est par le nombre, par la perception visuelle, gustative ou tactile que nait cette impression désagréable. Surtout lorsqu'il s'agit d'objets en contact direct avec le corps tels que les chaussures dans *Portez-moi*[492] et la chaise dans *Asseyez-vous*[493]. La plasticienne fait déguster au public les champignons comestibles comme la mort envahirait notre corps, représentant le « moi », dans *Gelée de graines de basilic*[494], *Champignons comestibles*[495], le spectateur est mis face à la mort, pour évoquer une stupéfaction. Il existe un certain nombre de champignons poussant sur le corps, la peau, le pied, etc. Cette étude souhaite orienter le regard vers ce que l'homme ne veut habituellement pas voir.

La caractéristique de l'envahissement peut être comparée avec le travail de Chiharu Shiota. Cette artiste utilise le bateau et les fils comme symboles principaux pour conduire sa démarche. Pour réaliser son travail, l'artiste, la pelote à la main, est perchée

---

[489] Cite dans *Le livre des Vanités* d'Élisabeth Quin, 2008, éd. du Regard, Paris, p. 68.
[490] Cite par Benjamin Delmotte, *Esthétique de l'angoisse*, P.U.F, Paris, 2010, p.14.
Gaudeamus (mot latin) :où la brièveté de l'existence invite à jouir de la vie présente.
[491] Cette question a été posée par l'artiste japonaise, Chiharu Shiota.
[492] Page 190.
[493] Page 237.
[494] Page 215.
[495] Page 212.

sur un escabeau. *Memory of the Ocean (Mémoire de l'Océan)*[496]est l'installation qui métamorphose l'espace d'exposition. Au rez-de-chaussée du Bon Marché, les lignes de laine blanche se tissent en une grande toile d'araignée. Cette œuvre occupe l'espace réel de la même manière que ces champignons envahissants. Les fils entremêlés sculptent l'espace et en modifient la perception. Le spectateur se trouve à l'intérieur de l'œuvre. L'artiste est guidée par le lieu, ses décisions semblent immédiates : à gauche, à droite en faisant passer le fil devant ou derrière ceux qui sont déjà tendus, en le tirant plus ou moins, elle multiplie lignes et angles. Ses gestes sont courts, précis et rapides. Ces toiles d'araignées portent un message de vanité, il s'agit du piège de la mort. A travers la douceur apparente du fil, la soie se transforme en piège où viennent se prendre les proies de l'araignée, la mort au bout du tunnel. Dans *Champignons à l'infini*[497], la simplicité de forme des champignons blancs porte aussi un message de vanité. Ces simulacres installés les uns à côté des autres crées un réseau menaçant dans l'espace réel.

[496] Page 251.
[497] Page 130.

Chiharu Shiota, *Memory of the Ocean* (Mémoire de l'Océan), 2017.

Installation de fils entremêlés, Bon marché, Paris.

Le regard sur la mort diffère selon les périodes. Selon Benjamin Delmotte, *Esthétique de l'angoisse : « l'acceptation de la mort est très relative selon l'époque et les lieux*[498] *».* La tête de mort est omniprésente sur les objets du quotidien de la culture commerciale populaire ; sacs, t-shirts, bijoux, accessoires, etc. en tant que motif décoratif. C'est plutôt l'esthétique qu'évoque le *Memento Mori*. C'est la raison pour laquelle le champignon est un autre moyen de rappeler le *Memento Mori*.

Avec le développement de la science, l'angoisse de la mort a changé. La révélation de la mort est assez contredite à notre époque qui essaie de masquer, de camoufler la mort en essayant de réparer le corps humain par la chirurgie, de corriger les tâches et les rides par des crèmes pour ralentir la vieillesse. Les gens sont obsédés par la jeunesse éternelle en essayant de lutter contre la mort et le vieillissement. Le cadavre est maquillé pour rendre le corps décédé plus présentable avant les obsèques.

Rendre esthétique la laideur

« *Le beau n'a qu'un type ; le laid en a mille. C'est que le beau, à parler humainement, n'est que la forme considérée dans son rapport le plus simple, dans sa symétrie la plus absolue, dans son harmonie la plus intime avec notre organisation. Ce que nous appelons le laid, au contraire, est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise, non pas avec l'homme, mais avec la création tout entière. Voilà pourquoi il nous présente sans cesse des aspects nouveaux*. »

Victor Hugo.

Traditionnellement, quand il s'agit de la représentation visuelle, deux notions opposées apparaîssent : la beauté et la laideur. Il s'agit d'un jugement propre au spectateur qui réagit face au travail plastique. Dans la culture grecque, le monde n'était pas nécessairement beau dans son ensemble. Sa mythologie en racontait les laideurs et les erreurs, et Platon pensait que la réalité sensible était une imitation malhabile de la perfection du monde des idées. Toutefois, une histoire de la laideur a des caractères communs avec une histoire de la beauté. Est-elle seulement une sorte de possible erreur que le beau contient en lui ? Cette recherche s'oriente vers un sentiment désagréable,

[498] *Ibid.*, p.72.

à l'opposé de la beauté dans l'art. Selon Friedrich Nietzsche dans *Le Crépuscule des idoles* : « […] *Nous entendons le laid comme un signe et un symtôme de la dégénérecence. Chaque indice d'épuisement, de lourdeur, de vieillesse, de fatigue, toute espèce de contrainte, telle que la crampe, la paralysie, avant tout l'odeur, la couleur, la forme de la décomposition , de la putréfaction, tout cela provoque la même réaction, le jugement "laid"*[499]». Par les notions qui s'articulent, pourissement, moisissure, champignon menace, peau vieillie, usée, la laideur est au centre de nos préoccupations. Toutes les notions orientent vers la dégénérecence. Les matériaux utilisés conduissent le spectateur vers la déchéance : nourriture décomposée, objets périssables et objets cassés, qu'il retrouve dans la vie courante. Ces objets annoncent notre ruine future, l'objet lui-même est déjà ruiné. Il annonce sa propre décomposition. Il l'embrasse, il en porte les stigmates. Ce sont des objets qui ne sont pas agréables à regarder et renvoient à la mort.

Quand il s'agit de la laideur, l'image que s'en font les gens renvoie à celle d'une fermme âgée ou d'un vieillard, symboles de décadence physique en opposition à l'éloge canonique de la jeunesse, symbole de beauté et de pureté. Cette étude interprète la beauté et la laideur en partant de la « vérité », des phénomènes naturels. Un jugement esthétique de laideur provoque des réactions comme le dégoût. C'est complètement opposé à la pensée kantienne de la beauté qui œuvre sur la distinction entre le beau et l'agréable. La « laideur » est illustrée dans cette étude comme quelque chose qui n'est pas beau et pas agréable à regarder, toucher et manger. La représentation de la laideur a un rapport avec la vérité, la vie n'est pas toujours belle comme dans l'art il n'y a pas que la beauté. Claudio Strinati trouve que la beauté ne fait pas partie de toute la réalité. Il explique dans *C'est la vie ! Vanités de Pompéi à Damien Hirst* : « *Naturellement, la beauté n'épuise pas toute la réalité, bien au contraire, à toutes les époques et dans toutes les civilisations, orientales et occidentales, elle ne régit jamais le contexte social et cultuel, tandis que le laid et le douloureux imprègnent l'expérience de chacun*[500] ». Dans l'art classique, la laideur peut établir une analogie entre le laid et le mal moral. Comme le mal est le péché qui s'oppose au bien, il est l'enfer, ainsi le laid apparaît comme l' « enfer du beau[501] ». Jérôme Bosch, a consacré toute son activité de peintre à la description de la multiplicité malfaisante de l'existence et à la création de véritables

[499] Cite dans l'*Histoire de la laideur*, Eco Umberto, Flammarion, 2007, p 15.
[500] Extrait de « Vanitas » par Claudio Strinati, in *C'est la vie ! Vanité de Pompéi à Demien Hirst*, catalogue Exposition au Musée Maillol, p.16.
[501] Cité dans l'*Histoire de la laideur*, Eco Umberto, Flammarion, 2007, p 16.

monstres figuratifs, nés de l'étude de la difformité et du mal. Dans *Le jardin des délices* ou *La Charrette de foin*, les spectateurs ont de sulfureuses visions de l'au-delà mais aussi des scènes d'apparence plaisante, sensuelle, idyllique, et pourtant terriblement inquiétantes, du monde des plaisirs terrestres qui conduiront à l'enfer.

Quelle est la relation entre la vanité et la laideur ? La représentation de la mort dans *Memento mori* semble s'opposer à l'expérience de la beauté. Les notions qui représentent la laideur correspondent à la représentation de sujets sur la vanité : mort, pourriture, décomposition. Le corps fait partie des objets que l'artiste choisit pour la représenter. Depuis la fin de la Renaissance , la mise en scène du squelette et du crâne prend une place essentielle dans le sujet de la vanité. Le travail de Michel-Ange à la chapelle Sixtine est un bon exemple. Il met en scène la figure du squelette qui reconquiert son propre corps en émergeant des entrailles de la terre. Cette étude s'intéresse au vieillissement de la peau pour montrer la laideur, une représentation sous forme de simulacre de peau vieillie par la peinture visible dans la série *Analogie de la peau* [502]. Dans la vanité classique, la représentation du corps vivant renvoie aussi le spectateur vers la laideur par la représentation du corps du Christ souffrant : le Jugement dernier impliquait, plus que d'autres, la nécessité de manifester de manière cruelle et directe les idées complémentaires du laid qui menace en tant qu'horreur et du beau qui finit par l'emporter. Dans la crucifixion, le corps de Jésus, suspendu à la croix, semble difforme mais par cette difformité extérieure, il exprime la beauté intérieure de son sacrifice et la gloire. La souffrance sur la croix, une attitude de négation, par le calvaire de l'esprit, par le supplice de la mort. La résurrection des corps est le retour de la beauté propre à ce corps qui enveloppe le squelette- c'est-à-dire, de la contradiction même de la beauté du corps.

Y a-t-il un lien entre la laideur et le temps ? Avec le temps, la beauté devient la laideur, le plaisir devient le dégoût. C'est un processus de « devenir » qui témoigne de l'écoulement du temps. Dans cette recherche, l'état de l'objet et celui de la matière eux-mêmes conduisent à la notion de laideur. Chaque objet a été choisi pour son usage ainsi que pour son apparence esthétique mais le temps intervient dessus et le mène à la laideur. Certains sont cassés ou déformés, ils deviennent enfin des déchets. Cette pratique artistique essaie de rendre esthétique la laideur en les rescussitant, en les revalorisant, par les replis les plus cachés de la matière, les moisissures.

[502] Page. 203-205.

Cette recherche interprète la laideur de la vision d'une plasticienne, chaque public peut l'interpréter de son point de vue certains peuvent y trouver la beauté, d'autres peuvent être mal à l'aise.

Chapitre 3

L'œuvre transférée dans le temps

Subir le temps : l'œuvre et son devenir

Les belles choses ne durent pas, tout comme celles dotées d'une sensibilité ; la nature, les fleurs, même la beauté. L'œuvre de l'artiste perdure-t-elle après lui ? Dans quelle mesure le temps fait partie intégrante de l'œuvre d'art ? L'état éphémère de la matière a poussé la plasticienne à se poser des questions à propos du statut de l'œuvre. Dans cette pratique, le temps s'arrête ou semble comme suspendu. Le simulacre remplace alors l'original afin de rendre ce travail éternel. Il n'est, a priori, plus soumis au temps, à l'inverse de l'objet organique. Selon Henri Focillon dans *Vie des formes* : « *l'œuvre plonge dans la mobilité du temps, et elle appartient à l'éternité*[503] ». En réalité rien n'est éternel, et il est possible de voir parfois dans les musées des œuvres qui s'endommagent et qui doivent être restaurées. Selon Louis Marin citant les idées de Pascal (pour son livre *Apologie de la religion Chrétienne*) dans *Les Vanités dans la peinture au XVIII*[e] *siècle* : « *J'ai regardé toutes les œuvres qui se font sous le soleil, tout est vanité et poursuite du vent…tout s'en va vers un même lieu : tout vient de la poussière, tout s'en retourne à la poussière…* [504]». Cette référence confirme l'état éphémère de l'œuvre, rien n'est éternel.

Ici, au fur et à mesure, les simulacres de champignons prennent contact avec l'air, certains d'entre eux tombent, d'autres deviennent jaunes ou même envahis pas les coléoptères. Ils diffèrent de ceux par les sculpteurs classiques qui utilisent souvent les

[503] Henri Focillon, Vie des formes, P.U.F, paris, 1943, p.1.
[504] Louis Marin, Extrait de « *Les Traverses de la Vanité* », in *Les Vanités dans la peinture au XVII*[e] *siècle, Méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption,* sous la direction d'Alain Tapié, éd. Paris-Musées/ Réunion des Musées Nationaux, Paris, p.21.

marbres, les pierres, les bronzes, dans le but de conserver les œuvres le plus longtemps possible. Michel Blazy remet en question le statut de l'œuvre, en utilisant les matières périssables prélevées dans le quotidien, pour montrer l'évolution de l'œuvre. La plasticienne a accentué l'état éphémère de son travail, afin de poser la question du temps sur l'œuvre. Le travail plastique témoigne du temps qui passe.

Dans la littérature, William Shakespeare a été emporté par le temps, son œuvre perdure après son décès, Hamlet, Roméo et Juliette… L'auteur a disparu mais l'œuvre s'est installée dans l'éternité des créations humaines. Ainsi, les personnages que l'art a produits ont une durée indéfinie et ils sont des modèles dans lesquels les hommes pourront de tout temps se reconnaître. L'art à sa manière touche à l'éternité. Créer, c'est en ce sens trouver une immortalité auprès des hommes, c'est s'installer dans leur mémoire. Prenons l'exemple de l'ouvrage d'Oscar Wilde *Le Portrait de Dorian Gray*, Sibyl Vane (la femme aimée par Dorian Gray), est une actrice de théâtre, qui joue plusieurs rôles : Desdémone[505], Ophélie[506], Juliette, etc. Pour Dorian Gray, Sibyl incarnait toutes les héroïnes romanesques. Le jour où elle mourut, elle jouait le rôle de Juliette, le dernier avant de se suicider. Cette jeune fille n'a jamais réellement vécu et elle n'est jamais réellement morte pour Dorian Gray, du moins, elle a toujours été un rêve, une apparition qui vivait à travers le théâtre de Shakespeare. Elle était, de toutes ces héroïnes de théâtre, la moins réelle. Oscar Wilde montre au lecteur que le personnage (l'acteur) est mortel mais que la pièce de théâtre reste. Sa mort solitaire, dans une loge sordide, ne doit être pour lui qu'un épisode étrange et lugubre de quelque tragédie antique.

L'œuvre d'art plonge dans la mobilité du temps, cependant, existe-t-elle réellement ? Selon Christine Buci-Glucksmann dans *Esthétique de l'éphémère* : « *Tous les témoignages des plus anciennes civilisations, Sumer, l'Égypte ou la Chine, montrent que l'art se caractérise par sa capacité à transcender le temps, par une a-temporalité le plus souvent symbolique. Aussi, le créateur est mortel, l'art implique une sorte d'autoposition de soi qui sauve l'histoire d'un peuple comme la mémoire de l'humanité*[507]». Pour elle, l'œuvre d'art semble l'éternité. Elle insiste : « *La nature est morte et le tableau est une vanité, présentant les motifs d'un devenir vain, fleurs, bijoux, objets de parure ou de science, têtes de mort*[508] ». En partant du fait que l'art semble

[505] Héroïne d'Othello de Shakespeare.
[506] Nom de la fiancée d'Hamlet qui, devenue folle, se noie, dans Hamlet de Shakespeare.
[507] Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Galilée, Paris, 2003, p.12.
[508] *Ibid*, p.36.

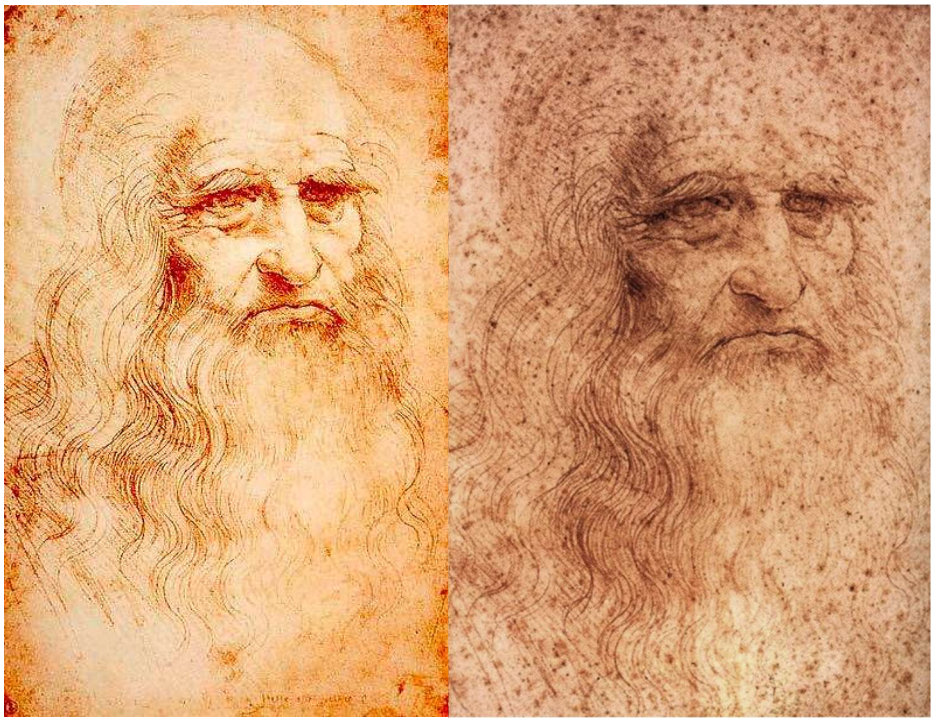
éternel (pour l'art pictural), comme dans l'ouvrage d'Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, alors seul l'art échappe à la mort. Le personnage de Dorian Gray est jaloux de son portrait (peinture de toute beauté de la jeunesse qui ne se transforme pas, ne meurt pas). Oscar Wilde explique qu' : « *Il n'emprunte pas seulement à l'art son immortalité. Il en fait aussi un complet substitut de réalité*[509]. » À la fin du roman, Dorian retrouve l'hideuse dégradation de son corps, de son âme, tandis que le portrait récupère son initiale splendeur et conserve, lui, « *tout le merveilleux éclat de la belle jeunesse*[510] » de son modèle.

L'œuvre d'art n'est pas éternité, elle est temporelle, se transforme avec le temps, selon la qualité des matériaux, elle reste fragile. La mort est aussi au chevet des œuvres condamnées au moment de leur création, en raison des défauts techniques d'origine. Pour la réalisation, l'artiste a besoin d'un support en bois ou d'une toile, préparée pour recevoir la couche picturale, c'est-à-dire le tableau lui-même qui malgré tous les soins qui lui seront donnés, finira par s'altérer avec le temps. Que deviendra l'œuvre d'art ? D'autres artistes rencontrent-t-ils le même problème que la plasticienne ? Les ruines participent à la thématique de la fragmentation du monde même dans le domaine de l'art. Par le choix du caractère instable et atypique des matières constitutives, les œuvres d'art contemporaines sont particulièrement sensibles aux agents de dégradation externes : à l'humidité (textile, feutres, papiers, photographies), à la chaleur ainsi qu'à la température (cires, graisses, photographies), à la lumière (résines synthétiques, pigments, papiers, cuirs teints, plumes), aux attaques biologiques, aux insectes, aux moisissures, aux bactéries (matériaux organiques, plus particulièrement les textiles, le bois) et aux facteurs de dégradation extrêmes (risques climatiques, biologiques, physiques et humains).

Prenons l'exemple du dessin *Autoportrait présumé*[511] de Léonard de Vinci, maître de la Renaissance. Depuis plusieurs années, la feuille de papier est lentement endommagée par des champignons, des taches brunâtres et orangées faisant lentement leur apparition et menaçant d'endommager le dessin. Ce dernier est l'un des nombreux exemples qui montrent que le champignon envahit même l'œuvre d'art, et qu'il est un choix intéressant en tant que symbole de la vanité. Sur la photo de gauche, l'image

[509] Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorain Gray*, Pocket, 1998, p.14.
[510] *Ibid*, p.14.
[511] Page 258.

d'origine, sur celle de droite l'image plus récente de l'œuvre, où les taches sont clairement visibles.



Léonard de Vinci, *Autoportrait présumé*, vers 1512.
Dessin à la sanguine sur papier, 33,3 x21,4 cm., Bibliothèque Royale de Turin, Turin.

Toute œuvre qui traverse le temps se dégrade avec lui, certains matériaux sont fragiles et peu solides, d'autres plus durables, les couleurs sont fugaces, s'altèrent avec la lumière. C'est la raison pour laquelle il est souvent interdit de prendre des photos avec flash au musée. Les tableaux sur fond de bitume noircissent en vieillissant, parce qu'il se diffuse dans les autres pigments colorés, comme pour *Le Radeau de La Méduse*[512] de Théodore Géricault exposé au Louvre qui est en danger. Le bitume fait « cloquer » la peinture. Ce tableau, au premier abord, est plutôt sombre. Le bitume, contenu dans la couche de fond posée à l'origine, ne sèche pas. Par réaction chimique, il s'infiltre dans les couches supérieures de la peinture, entraînant des craquelures de la couche extérieure et, en pénétrant dans le liant, altère le comportement des pigments de couleur en les assombrissant. Ajoutée en plus, une patine peut donner à un édifice une blondeur dorée et une douceur plus heureuse que la crudité du neuf. Outre ces modifications matérielles, l'œuvre résiste aussi plus ou moins aux changements historiques de goût

[512] Page 259.

ou des connaissances. Certains grands succès ne sont que feux de paille ; d'autres œuvres restent toujours aussi appréciées à travers les siècles. La différence est notable quand il s'agit de distinguer un *vieux* meuble qui a souffert du temps, d'un meuble *ancien* qui en a bénéficié. Sophie Germond a donné son avis lorsque nous nous sommes entretenues : « *c'est la matière qui est fragile. Jusqu'au XIXe siècle, les artistes n'ont pas expérimenté autant de techniques qu'au XXe siècle, peut-être que Géricault n'a pas fait ça dans la règle de l'art et expérimenté quelque chose au niveau de la technique, tu vois bien que les œuvres qui se conservent le mieux datent du XVe et XVIe siècle. Du coup, s'il a utilisé le bitume, c'était pour créer de nouvelles couleurs, de nouvelles profondeurs donc ce n'était pas forcément des matériaux fait pour durer dans le temps* [513]». Cette idée fait réfléchir la plasticienne sur sa pratique. Ces matériaux sont choisis pour leur effet visuel mais la plasticienne n'a pas réfléchi à leur durée de vie.

.

Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1881-1891.
Peinture à l'huile, toile sur bois, 491x 716 cm. Musée du Louvre, Paris.

[513] Entretien avec Sophie Germond, le 18 septembre 2014.

Que se passe-t-il quand le temps agit sur ce travail ? La matière se transforme. Ces travaux surprennent par leur fragilité ; les simulacres de champignons collés sur les objets ne tiennent pas longtemps et leur couleur peut devenir jaune en vieillissant. Avec la technique de la pâte à sel, ils ne supportent pas l'humidité, et les moulages de champignons peuvent tomber et se casser. Mais quoi qu'il arrive, cette pratique artistique laisse le résultat comme dans le processus initié par Marcel Duchamp, tel que *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*[514]*,* cette œuvre appelle également *Le Grand Verre,* et qui a été exposée en 1926 au Musée de Brooklyn avant qu'il ne soit accidentellement brisé. Après une réparation par l'artiste lui-même, cette œuvre, dorénavant, fait partie de la collection permanente du Musée d'art de Philadelphie. Il y a là une acceptation de la loi du temps puisque tout va disparaître un jour.

Ce que l'œuvre d'art peut faire, c'est effectivement montrer et faire sentir l'existence de ces deux mondes, celui de l'apparition et en même temps celui de la disparition, condition même de toute existence. Giuseppe Penone a dit : « *J'ai souhaité que l'éphémère s'éternise*[515] », toujours miné par sa propre fragilité ou disparition, et mettant en valeur les lignes et strates du temps dans son « *devenir arbre* », ses empreintes et ses vagues ondulantes dans le marbre ou le bois, ne semblent pas échapper au paradoxe initial de l'éphémère en art. L'œuvre d'art serait donc mortelle. Selon John Dewey dans *L'Art comme expérience :* « *Pour ce qui est des matériaux physiques qui entrent dans la création d'une œuvre d'art, chacun sait qu'ils doivent subir une transformation*[516] ». L'œuvre d'art est éphémère malgré l'intention de l'artiste. Elle pourra être conservée dans des conditions optimales, soignée mais elle peut être détruite par l'environnement : le temps, la guerre, les catastrophes naturelles, l'accident, etc. Plus elle sera célèbre, mieux elle sera soignée car souvent appelée à voyager ou à être montrée en exposition. Les variations hygrométriques ont une influence sur la résistance des matériaux. La vie des tableaux est prolongée dans les musées, les châteaux, les collections privées, partout où l'œuvre reste en place et vit dans les mêmes conditions climatiques.

En utilisant des matériaux précaires, l'artiste est conscient de l'existence éphémère de son œuvre. La mort est abordée ici au sens figuré, où l'art est comparé à un être vivant. La mort de l'art est, soit un moment où l'art cesse d'exister, soit la cause

[514] Page.261.
[515] Cité dans *Esthétique de l'éphémère*, Christine Buci-Glucksmann, Galilée, p.12.
[516] John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, p.141.

de sa disparition. Finalement, l'œuvre d'art est à la fois hors du temps et soumise au temps.

Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*, 1915-1923.
Huile, vernis, feuille de plomb, fil de plomb et poussière entre deux panneaux de verre
277,5 × 175,9 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

De la fragilité de l'œuvre à la reproductibilité

La vanité est le caractère de ce qui est vain, vide, sans solidité et sans durée. De nos jours, les artistes la représentent souvent à l'aide de matériaux périssables, fragiles, au vieillissement inéluctable. Selon Marie-Claude Lambotte dans *Les Vanités dans l'art contemporain* : « *La représentation de la Vanité appartient à la problématique de l'art en général* [517]». Il s'agit de la représentation de la fuite du temps à travers une manifestation durable de l'œuvre. Lambotte cite *Walter Benjamin : « la connaissance du caractère éphémère des choses, et le souci de les rendre éternelles, pour les sauver, est l'un des motifs les plus forts de l'allégorie*[518]. » La détérioration de l'œuvre témoigne du passage du temps. Sa dégradation ainsi que son changement physico-chimique est inhérent à sa nature et peut entraîner la disparition du matériau constitutif de l'œuvre. Celle-ci montre ainsi son état éphémère. Cette étude tente de démontrer les effets du temps qui passe sur certains objets périssables, en faisant un rapport entre les travaux des autres artistes contemporains qui jouent souvent avec la fragilité des œuvres et ces travaux plastiques. La question suivante se pose : lors de la création, l'artiste est-il conscient de la durée de l'œuvre ou de la matière ?

Les matières utilisées dans l'œuvre influencent la durée de l'œuvre d'art. Dans l'art contemporain, il y a beaucoup d'artistes qui utilisent des matières pauvres, éphémères, périssables condamnées à disparaître rapidement. Ces artistes sont conscients de la fragilité des œuvres comme les artistes du Nouveau Réalisme, Povera, Land art. Que font les artistes quand leurs œuvres se transforment dans le temps, se déstructurent physiquement ? Si l'œuvre est éphémère, par quel moyen est-t-il possible de la recréer ? Quand l'œuvre est reproductible, sa valeur reste-elle toujours authentique ?

Une œuvre d'art unique basée sur la reproduction. Selon Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité* : « *l'œuvre d'art a toujours été fondamentalement reproductible. Ce que des hommes avaient fait pouvait toujours être*

[517] Marie-Claude Lambotte, Extrait des « *Vanités dans l'art contemporain : une introduction »,* in *Les Vanités dans l'art contemporain,* sous la direction d' Anne-Marie Charbonneaux, Flammarion, Paris, 2010, p.11.
[518] Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, Flammarion, Paris, 1985, p.241. Cité par Marie-Claude Lambotte, Extrait des « *Vanités dans l'art contemporain : une introduction »,* in *Les Vanités dans l'art contemporain,* sous la direction d' Anne-Marie Charbonneaux, Flammarion, Paris, 2010, p.11.

reproduit par d'autres[519]. » L'observation peut être faite en visitant le musée du Louvre lorsque quelqu'un est en train de reproduire une œuvre. Dans l'art classique les Grecs utilisent la fonte et la gravure comme procédés de reproduction technique mais les moyens utilisés par les artistes contemporains sont différents.

La représentation du temps qui passe par des matériaux périssables crée le problème de la dualité de l'œuvre. Dans cette recherche, par l'état éphémère des simulacres de champignons en pâte à sel, la plasticienne n'arrête pas de réparer et de reproduire sans cesse. Il s'agit de la reproductibilité. Reproductibilité signifie : *« faculté d'être reproduit ; caractère de ce qui peut être reproduit* [520]». Selon Benjamin dans le même ouvrage : *« Il est possible de résumer ce qui ressort ici par la notion d'aura, et de dire : ce qui dépérit à l'époque de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art, c'est son "aura*[521]*". Le processus est symptomatique : sa signification excède le domaine de l'art. La technique de reproduction, comme on l'appelle en général, détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les reproductions, elle remplace son apparition unique par des copies produites en masse. Et en permettant à la reproduction d'entrer en contact avec le récepteur dans la situation qui lui est propre, elle actualise l'objet reproduit. Ces deux processus conduisent à un violent ébranlement de la chose transmise- une déstabilisation de la traduction, le revers de la crise et du renouvellement de l'humanité en cours. Ils se montrent en étroite corrélation avec les mouvements de masse de notre temps*[522] ». La reproductibilité est beaucoup pratiquée par les artistes contemporains, elle fait partie de l'intention de l'artiste parce que l'œuvre d'origine n'est plus là. Elle est visible dans les travaux de Janna Sterbak, Michel Blazy, etc. L'art de nos jours ne se limite pas à la reproduction d'un produit de masse mais à l'action de reproduire par la décision de l'artiste.

Comment dérouler le processus reproductible? Dans cette pratique artistique, certains de ces travaux plastiques sont reproductibles. Il existe deux catégories d'œuvres éphémères qui peuvent nécessiter un processus de reproduction : l'un est le

---

[519] Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Payot & Rivages, Paris, 2013, p. 41.
[520] Dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2008* sous la direction de Rey-Debove Josette et Rey Alain, Paris, nouvelle édition millésime, 2008, p. 2208.
[521] Walter Benjamin évoque pour la première fois le concept d'aura en 1931dans sa fameuse, Petite histoire de la photographie ; Voir Rainer Rochlitz, Le Désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin, Paris, Gallimard, 1992, p. 174-194 (N.d.T). Cité dans la note de bas de page Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), Payot & Rivages, Paris, 2013, p. 50.
[522] Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), Payot & Rivages, Paris, 2013, p. 49-50.

travail plastique trop fragile qui s'abîme et l'autre la disparition de l'œuvre éphémère comme dans l'œuvre comestible. Dans le premier cas, le travail se transforme dans le temps dans sa structure physique qui dépend de la durée du matériel. *Baguette*[523], et *Interprétation du réel no.5*[524] sont de bons exemples pour expliquer ce propos. Ces deux travaux plastiques sont envahis par les coléoptères, les travaux d'origines ne sont plus là. Grâce à la reproductibilité, ces travaux peuvent perdurer. Dans le deuxième cas, la disparition du travail fait partie de l'intention de la plasticienne de transmettre le message de la vanité. Le travail doit être reproduit à chaque nouvelle exposition. Les *Champignons comestibles* et *Gelée de graines de basilic* sont des œuvres participatives que le spectateur peut prendre. Il peut déguster le travail plastique, partie intégrante de l'œuvre éphémère. Dans l'art comestible, la reproductibilité est aussi un rapport physique. Il s'agit d'une expérience réelle de l'épuisement, de la disparition et de la perte. Elle est transformée par la perception du public : en prenant le gâteau, le spectateur accélère la disparition et la dégradation de la sculpture, de l'être. La disparition de la forme crée le vide, le non-être.

La reproduction du travail plastique dans ce travail peut être comparée à la robe de viande de Jana Sterbak, *Robe de chair pour albinos anorexique*[525] : l'artiste décide de refaire l'œuvre à chaque nouvelle exposition car elle fait partie de l'œuvre éphémère. Sophie Germond aborde son expérience lors de la création de cette robe au Centre Georges Pompidou : « *La dernière conçue a été gardée deux ans pour l'exposition. Elle est au Centre Pompidou. À la Maison Rouge, seulement quelques mois, parce que finalement Jana Sterbak ne voulait pas la garder pour l'exposition en Allemagne. Elle ne souhaite pas les conserver d'une exposition à l'autre, elle ne cesse de les refaire faire même lorsqu'il s'agit d'exposition itinérante. Quant à l'exposition en Allemagne, je ne sais pas si elle l'a tout de même gardée puisqu'elle ne nous a pas demandé de la refaire*. […] *L'œuvre est éphémère donc elle se doit de disparaître. Ce qui intéresse, c'est le changement de couleur, le changement de matière dans le temps. Au bout de deux ans, la robe était rongée par le sel. Elle avait l'air bien mais quand on la touchait elle avait l'air friable. Ça ressemble un peu à la viande des grisons à la fin* [526]».

L'œuvre d'art est unique, mais par la reproductibilité, la valeur de l'art va-elle changer ? La valeur authentique de l'œuvre, quand elle est reproductible, reste toujours

[523] Page.176.
[524] Page. 69.
[525] Page. 18.
[526] Entretien avec Sophie Germond, le 18 septembre 2014.

la même. C'est toujours l'artiste qui décide de la reproduire. A propos de l'évolution de l'œuvre, Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité* explique que « *Des analyses de type chimique ou physique, qui ne sauraient s'appliquer à la reproduction, suffisent à retrouver la trace de ses diverses transformations ; la trace des rapports de propriété, elle, est l'objet d'un processus de transmission, dont la reconstitution doit être entamée à partir du site d'origine*[527]*. »* Dans cette recherche, la photo est utilisée pour garder la trace de l'original. La technique de la photographie est souvent utilisée dans l'art contemporain. Les artistes l'intègrent de plus en plus à leur pratique. A quoi sert la photographie dans cette pratique artistique ?

Il s'agit de transférer la réalité en photographie pour garder une trace, une mémoire. Son utilisation sert à enregistrer le résultat de l'expérimentation ainsi qu'à mémoriser l'évolution du travail plastique dans le temps, de montrer l'état « avant » et « après » et conserver le souvenir de certains travaux pour pouvoir les reproduire plus tard. Elle est comme une archive, une trace des œuvres éphémères (comestibles ou non) tels que *Champignons comestibles*[528]*, Gelée de graines de basilic*[529], *Baguette*[530] qui ont disparu physiquement. Elle enregistre l'action de la lumière dans *Champignon Transparence*[531], le moulage transparent installé dans le parc de Sceaux. Elle convainc l'hypothèse de créer l'illusion dans la nature. Elle est comme le témoin de l'instant qui fuit, du passage « entre deux », de quelque chose qui a existé.

Le choix des matériaux de l'artiste diffère à dans chaque époque. Le but dans la création d'une œuvre d'art contemporaine n'est pas le même qu'à l'époque classique où l'œuvre d'art est créée pour être conservée longtemps. Dans l'art d'autrefois, la restauration s'appuyait sur la technique de l'œuvre, la touche de peinture, etc. La variation de la technique de l'œuvre d'art contemporaine change la manière de travailler du restaurateur. L'art de nos jours, par l'utilisation de l'objet réel, oblige la restauration à trouver l'objet identique. En tant qu'artistes contemporains qui créent leurs œuvres avec des matières périssables, tels que Janna Sterbak, Michel Blazy, Giovanni Anselmo, Mircea Cantor, ils sont conscients de l'état éphémère de leurs créations. Pour certains travaux, la disparition de l'œuvre fait partie de l'intention de l'artiste afin de poser une question sur son statut. A cause de l'état temporaire de celle-ci, l'artiste ne cesse de

[527] Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), Paris, Payot & Rivages, 2013, p. 46.
[528] Page 212.
[529] Page 215.
[530] Page 176.
[531] Page 115.

reproduire/refaire pour chaque exposition, comme la robe de Jana Sterbak. Dans cette recherche, l'œuvre comestible faire partie de l'œuvre éphémère que la plasticienne doit recréer à chaque fois lors d'une nouvelle exposition.

Conclusion

Cette recherche met l'accent sur une évolution des vanités au sein d'une pratique plasticienne. C'est le fruit de la transversalité de la nature morte de la peinture du XVIIe siècle à la période contemporaine, un aller-retour, entre deux époques, marqué par le passage du temps.

Concernant la démarche méthodologique, plusieurs remarques se sont imposées : l'expérimentation a été utilisée comme moyen pour matérialiser le temps qui passe, le caractère éphémère de la vie. Cette pratique artistique a permis à la plasticienne de créer des liens et d'« *être en relation* » avec son environnement quotidien. Ces liens ont créé l'« entre deux » qui se situe entre l'imagination et le monde extérieur, entre la substance matérielle et immatérielle, entre l'art et le non-art (objet du quotidien), entre la forme et l'espace. L'expérimentation a généré un aller- retour permettant d'observer ce qui est en état de « devenir » (l'objet devient matière, transformation dans le temps).

Afin de répondre à la question sur l'expérimentation de la vanité dans une pratique plasticienne, trois notions furent envisagées : le temps qui passe, l'illusion et le vide, traduits au travers des matières symboliques et périssables telles que le champignon et les objets quotidiens. Si le crâne et les squelettes rappellent la mortalité tout au long de l'histoire de l'art, dans cette thèse, c'est le champignon qui a symbolisé la vanité, il pousse et se nourrit de l'objet en fin de vie créant le cycle de vie dans la nature. Il renvoie à l'homme par son caractère périssable se développant dans le temps. Sa variation a conduit la plasticienne au transfert du réel en imaginaire et a créé l'illusion.

Le travail plastique est considéré donc comme l'objet du temps. Le temps n'a pas d'existence en soi, cette étude a été envisagée afin de le rendre visible et perceptible à travers des objets périssables, des matières évolutives, modifiées, et le corps. L'éphémère a rongé tout horizon théologique, il s'est saisi du médium lui-même, dans un déplacement interne aux surfaces. Ces médiums et leur écoulement rendent sensibles le passé, le présent et l'avenir. Lorsque le travail plastique a permuté dans l'espace réel, le temps est intervenu sur la matière lui permettant ainsi d'évoluer. A contrario, la peinture du XVIIe siècle, où les objets qui apparaissent comme modèle pour le peintre restent dans le temps fictif, et n'évoluent pas.

En reprenant les hypothèses développées, la matière se transforme comme un témoignage du temps qui passe. Cela a été vérifié par l'utilisation d'oranges, de champignons, de graines de basilic. L'objet organique se modifie sans arrêt malgré le changement de statut : *Orange (Nature morte « vivre ou mourir? »)*[532], *Poivron*[533], *Tombeau du Champignon*[534]. Même en emprisonnant les champignons dans la résine, les empêcher de pourrir est impossible. Les traces du temps sont visibles sur la matière, notamment à la surface du moulage du poivron. Le dessèchement du ciment visible dans *Basilic Astral*[535] et *Simulacre de moisissure à l'infini*[536] laissa entrevoir ses rides. Le corps humain a été considéré comme matière évolutive. Cela a été vérifié par la peau (simulacre de peau vieillie) et le système digestif (par la transformation de la nourriture dans notre corps en créant l'œuvre comestible).

Le quotidien a offert les matières pour l'élaboration d'œuvres véhiculant le message des vanités, la matérialisation du quotidien. L'utilisation du « ready-made », de l'objet quotidien est considérée comme « la réinvention de la réalité ». Le mal du pays a conduit la plasticienne à la mélancolie et à choisir pour ses travaux des objets périssables, sans valeur mais représentatifs de la vie de tous les jours. Tout au long de cette quête, les objets évolutifs, comestibles, changeants qui sont considérés comme des déchets, des détritus, ont exprimé les notions de vanité. De la même manière que dans la vanité classique, les figures ou les objets rappellent la condition mortelle de tout individu comme les horloges, sabliers, poussière et fleurs. Si la peinture de genre fait naître l'objet d'un tableau, le point essentiel est, dans cette pratique, de faire de l'objet une sculpture. Une rencontre a été créée entre le « faire » (le simulacre) et le « non-faire », afin de le transfigurer en « substances esthétiques », mais aussi amener l'ordinaire vers l'« extra-ordinaire ». Alors le statut de l'objet a changé, l'objet du quotidien, associé aux simulacres de champignons, a transformé l'objet symbolique afin de le diffuser dans l'espace.

Les objets du quotidien, les médiums artistiques, ont été choisis afin de porter le message de vanité à travers l'éphémère, et représenter la fuite du temps. Cela a été vérifié par l'utilisation de denrées périssables, d'objets d'usage accompagnant ces simulacres. Cependant, une seule hypothèse n'a pas été validée : l'utilisation du

[532] Page 180.
[533] Page 57.
[534] Pages 55-56.
[535] Pages 101-102.
[536] Page 103.

simulacre qui remplace la forme organique instable. Le champignon a servi de symbole, le simulacre défiant le temps en prolongeant la vie de l'objet. Cela n'a pas pu être validé car le simulacre de champignon en pâte à sel peut prolonger la vie des formes un certain temps mais ne dure pas. En effet, les sculptures fabriquées en pâte à sel sont elles-mêmes périssables. Le simulacre de champignon a donné la forme d'informe, c'est le contraire de la forme organique, qui passe de la forme à l'informe. Les simulacres de champignons en pâte à sel ont créé l'illusion chez le spectateur, grâce à leur couleur blanche.

La construction rhizomatique de cette recherche relie la variation de médiums utilisés : la peinture, la sculpture et l'installation. La peinture et le travail en deux dimensions ont ouvert chaque nouvelle démarche. Quant à la sculpture et l'installation, elles sont liées par l'espace réel et le temps. Toutes ces techniques ont cohabité, établissant ainsi des liens entre elles. La variation des processus de travail plastique prend son origine dans plusieurs embranchements où tout élément peut affecter ou influencer tout autre. Ils se sont développés sous la forme d'une *« évolution parallèle »* tous reliés par le terme de vanité. Les matières, les formes, les modes de représentations, les principes de connexion, ne cessent de se renvoyer les uns aux autres. L'organisation des éléments ne suit pas une ligne de subordination hiérarchique. La transparence, créée par la résine, a pris la forme de l'objet organique afin de susciter l'ambiguïté entre « vrai/ faux », « visible/ invisible », « intérieur/extérieur ». L'utilisation de la photographie a servi à enregistrer le résultat de l'expérimentation ainsi qu'à mémoriser l'évolution du travail plastique dans le temps, et conserver le souvenir de certains travaux. Les médiums utilisés servent à révéler le « *Memento mori* » par la contemplation inquiète du nombre de champignons accumulés qui apparaissent parfois comme des menaces.

Le vide a été l'occasion de faire l'expérience de l'être, l'espace et de rendre visible la forme. Il est là pour sculpter et donner corps à la matière. L'accumulation de simulacres sur la surface réelle a permis d'atteindre l'infini en remplissant l'espace donné pour créer le vide métaphysique. Pour des raisons matérielles, la représentation du travail comme le « tableau-piège » pour fixer le temps est impossible à cause du poids des simulacres accumulés. Ces créations ont fait le lien entre le champ réel et le champ symbolique de l'art, façonnées à partir de diverses matières, afin de transmettre le message de la vanité.

À travers les trois perceptions utilisées dans cette quête : le visuel, le gustatif et le tactile, le spectateur se sent plus concerné par le gustatif rendu sensible par l'œuvre comestible, car il s'agit du « moi », de son propre corps. Le système de digestion représente le message du temps qui passe par la transformation de la nourriture pour la rendre assimilable. L'œuvre comestible a créé l'enjeu entre le goût et le dégoût au public, visible dans *Gelée de graines de basilic*[537]. Ce travail a invité le spectateur par le goût sucré mais en même temps il joue sur la forme de simulacre de moisissure qui n'est pas très appétissant.

La disparition du travail plastique dans le temps confirme le « *Vanitas Vanitatum et omnia Vanitas* » car même l'œuvre d'art est éphémère. Et cet éphémère a été rendu concret en devenant une œuvre comestible. Le spectateur apparaît comme témoin et acteur de cette disparition. En avalant cette œuvre comestible, il participe à la disparition totale de celle-ci, petit à petit. Cette progression est à la fois une expérience sur le temps et sa définition. En dépassant la vision de l'œuvre éternelle pour en faire une œuvre délicieusement comestible, la question est posée sur la valeur de l'œuvre d'art.

Par l'état éphémère de la création, la plasticienne a utilisé la méthode de la reproductibilité, ce qui lui a permis de recréer le même travail quand l'original n'est plus là. Deux catégories d'œuvres éphémères ont nécessité un processus de reproduction : l'un concerne la fragilité du travail qui s'abîmait et l'autre appréhendait la disparition de l'œuvre éphémère comme dans l'œuvre comestible. Grâce à la reproductibilité, ces travaux peuvent encore être représentés. Dans le deuxième cas, la disparition du travail fait partie de l'intention de la plasticienne pour transmettre le message de la vanité. Il doit être reproduit à chaque nouvelle exposition.

Cette étude considère le temps comme un processus nécessaire de la vie. Le passé, le présent et l'avenir sont des valeurs. Le temps glisse, fluide et transparent, dans toutes les impermanences de l'être. La vanité rappelle à l'homme sa finitude, la fugacité du temps que vient confirmer la mort. Elle rend visible la lutte entre la vie et la mort, l'infini et le fini, la permanence et la corruption. La vie et la mort se succèdent sans interruption, sans épargner rien ni personne. La mort, motif principle de la vanité, n'est pas seulement une déchéance mais aussi un passage indisponsable vers la régénération. Il ne faut pas regarder la mort comme une fin. Sa frontière n'est pas qu'une fin en soi, mais au contraire une ouverture à un avenir au-delà de notre pouvoir, de notre

[537] Page 215.

emprise. Ce travail incite à regarder le monde des deux côtés : la vie et la mort. Plutôt que de les considérer comme opposés, il faut les maintenir ensemble et les apprivoiser. Cette longue période de réflexion qui a débouché sur des réalisations plastiques a été l'occasion, en un apprentissage au jour le jour, de transcrire ma philosophie personnelle, en une compréhension individuelle de la vanité et de l'opposition entre la vie et la mort.

Durant ces années, l'attention s'est portée sur les vanités en essayant de transcrire la méditation sur la vie et la mort dans l'art classique en réflexion sur notre époque en utilisant des symboles et des objets de tous les jours, qui ont permis, grâce à l'expérimentation, de faire évoluer ce travail vers des œuvres en trois dimensions et de les rendre sensibles en les diffusant dans l'espace réel.

Cette attitude n'est pas la seule possible. Ce travail aurait pu tenter de développer - toujours avec la méthode de l'expérimentation - un autre choix : celui de travailler avec l'immatériel, d'incorporer les ombres et les fumées également présentes dans les peintures de vanités. Une question se pose : comment l'ombre et les fumées peuvent-elles porter le message de vanité ? Ni solides, ni permanentes, situées entre le visible et l'invisible, ces deux éléments reflètent aussi le temps qui passe. Tel pourrait être le sujet des travaux futurs de la plasticienne.

INDEX DES NOTIONS

Accumulation,13, 39, 40, 45, 46, 47, 49, 74, 75, 80, 82, 127, 129,151,164,187, 190, 192, 221, 222, 226, 228, 229, 230, 249, 269.

Champignon, 10, 12, 13, 20, 27, 28, 29, 31, 32, 34, 35, 40, 42, 45, 46, 49, 52, 53, 59, 60, 61, 63, 65, 66, 71,72, 73, 74, 75, 80, 82, 83, 88, 90, 92, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 104, 105, 112,113, 114, 117, 118, 119, 125, 128, 131, 132, 135,136, 137, 151, 159, 160, 163, 164, 166, 171,172, 174, 188, 189, 190,191,192,193, 194, 198, 199, 200, 201, 206, 209, 210, 213,214, 220,221, 222, 223, 226, 229, 230, 231, 235, 236, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 255, 257, 260, 263, 267, 268, 269.

Crâne, 8, 10, 13, 14, 17, 47, 77, 90, 100, 146,158,159,161,184, 196, 199, 206, 228, 247, 254, 267.

Décomposition, 25, 27, 28, 52, 70, 71, 73, 89, 94, 104, 111, 112, 119,149, 170,172, 179, 182,198, 199, 200, 201, 221, 222, 226, 231, 253, 254

Dégradation, 25, 34, 71, 90, 92, 104, 113, 149, 150, 159,179, 198, 199, 200, 202, 257, 262, 264.

Disparition, 35, 42, 43, 95, 102, 151, 170, 175, 210, 211, 231, 233, 260, 261, 262, 264, 265, 270.

Durée, 9, 34, 35, 38, 41,42, 73, 74, 92, 94, 104, 105, 119,133, 151, 152, 170, 179, 186, 206, 210, 211, 226, 227, 229, 230, 244, 256, 259, 262, 264.

Environnement, 28, 35, 36, 37, 63, 64, 74, 97, 103, 104, 116, 125, 128, 152, 153, 157, 159, 160, 163, 169, 170, 186, 195, 196, 198, 219, 222, 235, 241, 246, 248, 260, 267.

Éphémère, 28, 37, 95, 111, 122, 207, 231, 260, 267, 270,

Espace, 10, 15, 20, 37, 40, 45, 46, 49, 52, 53, 60, 63, 64, 65, 66, 70,72, 73, 76, 79, 82, 97, 100, 102, 105, 106, 116, 117, 119, 123, 124, 125, 127,128, 129,131,133,134, 135,136, 139, 146,147, 151,157,159, 178, 183, 216, 219, 220, 222, 227, 229, 230, 235, 236, 239, 241, 243, 245, 246, 248, 249, 250, 267, 268, 269, 271

Être, 8, 12, 13, 14, 17, 19, 20, 46, 53, 70, 72,73, 86, 89, 94, 95, 97, 102, 105, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 148, 169, 170, 189, 196, 200, 201, 229, 260, 264, 269, 270.

Évolution, 9, 11,17, 25, 42, 60, 73, 88, 89, 102, 104, 106, 113, 171, 183, 192, 221, 231, 256, 265, 267, 269.

Existence, 13, 36, 38, 51, 53, 62, 72, 73, 82, 86, 88, 89, 90, 93,94, 95, 97, 105, 149, 159,160, 164, 170, 171, 182, 207, 211, 213, 226, 230, 239, 242, 244, 246, 253, 260, 267.

Expérience, 9,10,19, 24, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 53, 60, 62, 63, 64, 73, 75, 97, 100, 113,123, 124, 131, 133, 134,135,136, 148,159, 160, 165, 166, 167,169,173, 175, 182, 183, 195, 206, 207, 210, 229, 231, 232, 238, 239, 240, 243, 244, 245, 246, 254, 264, 269, 270.

Expérimentation, 9,10,19, 25, 40, 41, 42, 51, 52, 59, 72, 104, 105, 106, 134, 135, 151, 160, 171, 174, 236, 265, 267, 269, 271.

Forme, 8, 9, 10, 17, 20, 23, 25, 27, 28, 29, 32, 34, 35, 40, 42, 45, 46, 47, 57, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81,82, 87, 88, 89, 92, 94, 97, 98, 100,104, 105, 106, 111, 113, 114, 118, 124, 125, 131, 133, 134, 136, 139, 146, 149, 152, 154, 160, 163, 164, 168, 169, 171, 172, 174, 175, 181, 191, 192, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 206, 209, 211, 214, 217, 221, 222, 224, 226, 228, 229, 231, 235, 240 , 241, 244, 252, 253, 264, 267, 269, 27.

Forme organique, 10, 13, 34, 52, 70, 71, 72, 73, 87, 90, 94, 105,113, 126, 226, 269.

Fragilité, 9, 14, 17, 24, 37, 49, 52, 53, 74,82, 86, 89, 90, 95, 96, 114,158, 170, 217, 218, 246, 262, 270.

Hallucination,34, 65, 220, 221.

Illusion,12, 13, 14, 32, 35, 41, 49, 61, 62, 63, 65, 66, 73, 74, 75, 88, 124,125, 131, 136, 139, 158,170, 220, 221, 223, 224, 226, 229, 236, 245, 265, 267, 269,

Imaginaire, 10, 13, 34, 61, 62, 64, 73, 82, 89, 90, 121, 167,189, 267,

Infini, 10, 39, 45, 89, 95, 125, 127, 135,183, 230, 248, 269, 270,

Instabilité, 8, 9, 53, 70, 71, 113, 139.

Matière organique, 19, 27, 34, 52,60, 71, 73, 92, 95, 126, 149, 170, 197, 198, 200, 201, 257.

Matérialiser, 37, 267.

Métamorphose, 8, 10, 62, 70, 95, 96, 97, 98, 211, 231.

Métaphore, 10, 13, 74, 197, 200.

Moisissure, 24, 25, 28, 34, 37, 49, 66, 76, 79, 105, 106, 111, 159, 171, 172, 181, 202, 206, 214, 222, 223, 226, 229, 253, 254, 257, 270.

Mort, 8, 10, 13, 14, 15, 17, 27, 34, 37, 40, 42, 43, 46, 47, 49,71, 76, 77, 79, 80, 82, 86, 88, 89, 90, 94, 95, 100, 102, 111, 117, 118, 122, 125,127, 141,154,158, 160, 161,171,172, 174, 182, 184, 185, 187, 193, 197, 198, 199, 200, 201, 211, 213, 217, 228, 229, 232, 234, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 256, 257, 260, 270, 271.

Nature morte, 8, 10, 11, 12, 14,15, 45, 46, 63, 72, 75 , 89, 113, 114, 141,142, 144,146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153,161, 166, 172, 179, 197, 200, 214, 216, 217, 221, 232, 233, 243, 247, 267.

Néant, 10, 86, 122, 123, 124, 125, 198.

Objet, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14,15, 17,19, 20, 25, 35, 36, 37, 40, 41, 45, 46, 47, 49, 52, 60, 63, 64, 65, 66, 70,72, 73, 74, 75, 88, 89, 90, 94, 95, 97, 100, 105,113,114, 117, 118,119,123, 125, 127, 128, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 141, 142, 146, 147, 148,149, 150, 151,153, 154, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165,166, 167, 168,169,170, 171,172, 174, 179, 182, 183, 186, 187, 189, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 201, 207, 210, 211, 213, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 230, 233, 235, 236, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 252, 253, 254, 255, 260, 262, 263, 265, 267, 268, 271.

Passage, 9, 10, 14, 17, 25, 34, 37,41, 42, 52, 64, 71, 75,77, 86, 88, 89, 90, 92, 94, 95,105, 106,107,121,122, 126, 149,150,157, 158, 164, 170, 189, 198, 201, 206, 210, 211, 217, 221, 227, 229, 262, 265, 267, 270.

Passé, 38, 39, 87, 93, 94,103,105,106,121,122,157,160, 248, 267, 270.

Périssable, 8, 9, 11.

Pourriture, 17,154,198, 222, 254.

Précarité, 14, 47, 89.

Quotidien, 8,146, 157, 159, 164, 165, 167, 222, 248, 256, 268.

Réel, 9, 10, 13, 17, 19, 32, 34, 61, 62, 63, 65, 66, 70, 73, 74, 75,121, 124, 133, 134,136, 146,169, 170, 189, 220, 222, 267.

Répétition, 25,37, 39, 40, 41, 45, 46, 74, 79,127, 151, 160, 164, 183, 217, 223, 240, 241

Rhizome, 59, 60, 61.

Simulacre, 9, 10, 13, 20, 24, 29, 34, 35, 39, 40, 45, 46, 47, 49, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 82, 83, 92, 94, 96, 97, 100, 113,117,119,127, 131, 132,133, 136, 137, 149, 150, 151, 161, 163, 172, 174, 189, 190, 191, 192, 195, 207, 209, 241, 250, 255, 268, 269.

Souvenir, 38, 43, 105, 106, 113,167, 265, 269.

Symbole, 10, 11, 13, 14, 15,19, 20, 27, 28, 31, 32, 34, 47, 63, 72, 73, 74, 76,79, 80, 82, 100, 104, 112, 118, 131, 146, 148, 149, 153, 154, 158, 159, 167, 171, 174, 178, 179, 183, 186, 188, 189, 192, 193, 195, 198, 199, 206, 209, 228, 235, 243, 244, 246, 250, 253, 268, 269, 271.

Temps, 8, 9,10,11, 12, 13, 14, 15, 17, 19, 23, 25, 34, 35, 37, 38, 41, 42, 52, 64, 65, 66, 70, 71, 73, 76, 82, 83, 86, 88, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 102, 103, 104, 105, 106, 111, 113, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 124, 125, 128, 134, 136, 139, 141, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 157, 158, 164, 170, 171, 173, 175, 179, 181, 186, 189, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 210, 218, 221, 224, 226, 227, 229, 230, 231, 239, 240, 241, 243, 244, 254, 255, 256, 257, 258 , 259, 260, 262, 264, 265, 267, 268, 269, 270.

Temps qui passe, 8, 9, 11, 27, 37, 42, 61, 71, 90, 94, 95,102, 105, 114, 124, 151, 158, 159, 163,171, 179, 181, 182, 186, 197, 198, 199, 202, 206, 229, 230, 239, 256, 260, 262, 263, 267, 268, 270, 271.

Trace, 9, 34, 35, 37, 39, 42, 95, 98, 105, 106,107, 111, 113, 116, 149, 170, 181, 186, 226, 257, 265, 268.

Vanité, 8, 9,10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 19, 27, 40, 45, 46, 47, 53, 65, 70, 72, 74, 76, 77, 81, 82, 86, 89, 90, 94, 95, 100, 114, 117, 122, 123, 124, 128, 131, 134, 141,142, 144, 146, 149, 150, 151, 152, 154, 158, 159, 161, 166, 170, 171, 172, 174, 182, 183, 184,185,186,191, 193, 195, 199, 201, 206, 210, 213,217, 218, 219, 220, 221, 226, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 242, 244, 245, 246, 248, 250, 254, 256, 257, 262, 264, 267, 268, 269, 270, 271.

Vanité classique,17, 82, 90, 122, 139, 158, 171, 206, 247, 254 , 268.

Vanité contemporaine,17, 122, 125.

Vie, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 20, 27, 28, 34, 35, 36, 40, 42, 46, 49, 52, 53, 71,74, 77, 80, 81, 82, 86, 88, 89, 90, 92, 94, 96, 97, 98, 100, 102, 112, 114, 121, 122, 127, 141, 146, 151, 152, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 163, 164, 165, 171, 172, 174, 175, 178, 182, 184, 186, 187, 189, 192, 196, 198, 199, 201, 206, 211, 216, 217, 218, 222, 229, 231, 234, 236, 245, 246, 247, 248, 249, 253, 259, 260, 267, 268, 269, 270, 271.

Vie quotidienne, 28, 79, 89, 117, 139, 141,146, 153, 157, 160, 165,166, 167, 182,186, 253, 267.

Vide, 10,12, 20, 46, 52, 53, 57, 65, 66, 72,87, 98, 104, 105,107, 122,123, 124,125, 126, 128, 129,136,139, 216, 217, 228, 229, 262, 264, 267, 269.

INDEX DES NOMS PROPRES

Adam, 13, 234.

ALBERGANTI Alain, 35, 134, 135.

ALPERS Svetlane, 152.

AERTSEM Pieter, 45.

ANSELMO Giovanni, 265.

ANZIEU Didier, 235.

ARCIMBOLDO Guiseppe, 224.

Arman, 45, 160, 187.

BAUDRILLARD Jean, 34, 72, 73, 74, 75, 171.

BAUGIN Lubin, 8, 14, 46, 114, 159, 166, 196, 216, 219, 230, 235.

BEERT Osias, 149, 166.

BENJAMIN Walter, 216, 262, 265.

BERGSON Henri, 93.

BERGSTRÖM Ingvar,13.

BERTHET Dominique, 51.

BEUYS Joseph, 242.

BIGOT Tromhime, 196, 201.

BLAZY Michel, 9, 17, 25, 32, 34, 37, 57, 111, 170,172, 174, 179, 231, 256, 263, 265.

BOLTANSKI Christian, 248.

BONNECROY Sébastien, 14.

BORCH Gérard ter, 165.

BOSCH Jérôme, 32, 249, 253.

BOTTICELLI Sandro,193.

BOURDIEU Pierre, 165.

BRAQUE Georges, 146.

BREUGHEL Jan Ier(dit Breughel de Velours), 139.

BRILLAT-SAVARIN Jean Anthelme, 152, 206, 220

BUCI-GLUCKSMANN Christine, 94, 95, 121, 122, 158, 186, 229, 256.

CANTON MIRCEA, 265.

CARLUCCIO Antonio, 27.

CARROLL Lewis, 34

CASSIGNET, Jean-Baptiste, 198, 248.

CHAMPAIGNE Philippe de, 8,14, 90, 114, 166, 196, 230, 247, 248.

CHASTEL André, 13

CHILDS Lucinda, 38, 240, 241.

COORTE Adriaen, 194.

CLAES Pieter, 153.

CLAESZ Pieter, 45, 230.

CLAESZ HEDA Willem, 45,153.

D'ARIMATHIE Joseph, 217.

DANTO Arthur, 166, 167.

DE' BARBARI Jacopo, 144.

DE HOOCH Pieter 165.

DELAY Nelly, 76, 88, 196.

D'ÉLÉE Parménide 123.

DELLA ROBBIA Girolamo, 245.

DELEUZE Gilles, 40,59, 60, 65, 74.

DELMOTTE Benjamin, 246, 247, 248, 251.

DELVOYE Wim, 207.

DE MÉDICIS Catherine, 245.

DE PEREDA Antonio, 196.

DE VISSCHER Cornelis, 142.

DE VINCI Léonard, 173, 257.

DEWEY John, 9,19, 36, 38, 62, 64, 97, 166, 171, 238, 240, 242, 244, 260.

DI GIOVANNI CASSAI Tommaso dit Masaccio, 248.

DI LODOVICO BUONARROTI Michelangelo dit Michel Ange, 254.

DUCHAMP Marcel, 163, 168, 260.

DUJARDIN Karel, 196.

DU JONCQUOY Michel, 196.

DŰRER Albrecht, 158, 159.

Ève, 234.

FOCILLON Henri, 127, 255.

FORMIS Barbara,164, 165.

FLEGEL Georg, 178, 216.

FREUD Sigmund, 62.

FOUCART Jacques, 221.

FRANCASTEL Pierre,62,241.

FRECHURET Maurice,178.

FRIED Michael, 134.

FROMENTIN Eugène, 152.

GAUTTARI Félix, 59, 60.

GÉRICAULT Théodore, 258, 259.

GERMOND Sophie, 173, 259.

GILLES Nicolas, 192.

GOLTZIUS Hendrik, 81, 83.

GONZALEZ-TORRES Félix, 213.

GOODMAN Nelson, 167.

GORMLEY Antony, 129.

GRENIER Catherine, 240.

GUPTA Subodh, 45, 47, 247.

HALS Frans, 165.

HENRY Michel, 239, 241.

Hergé,34,

HIRST Damien, 161.

Henri III (roi), 345.

HERSANT Yves, 122, 157.

HOPPER Edward, 158.

HÖLLER Carsten,32, 131.

Horac, 231.

HUANG Zhang, 100.

HUGO Victor, 252.

HUSSERL Edmund, 239.

JANKELEVITCH Vladimir, 197.

Jésus-Christ, 187, 217, 254.

JEUNE François, 20

Juda, 173.

JULLIEN François,93, 94.

KANDINSKY Vassily, 76.

KLEE Paul, 121.

KLEIN Yves,142.

KUSAMA Yayoi, 191, 222, 223.

LAMBOTTE Marie- Claude, 247, 262.

LAVOISIER Antoine 111.

LE SAGE DE SAXE Frédéric III (Prince), 144.

MALAGUZZI Silvia, 174.

MARIN Louis, 8, 201, 255.

MARTINELLI Giovanni 232.

MERISI Michelangelo dit Caravage, 232.

METSU Gabriel, 165.

MERLEAU-PONTY Maurice, 239.

MIES Maria, 151.

MONET Claude, 128.

MONNOYER Jean Baptiste, 144.

MOREELSE Paul, 196.

MURAKAMI Takashi, 32

NIETZSCHE Friedrich, 231, 253.

NOBLE Tim, 161.

NORMAN Bryson, 148.

O'LEARY Joseph S., 86,124.

OPALKA Roman, 42, 229.

PASCAL Blaise, 141, 249, 255.

PENONE Giuseppe, 25, 95, 97, 98, 200, 201, 260.

PICASSO Pablo, 146.

PLAESZ Pieter, 45.

Platon, 252.

POLLOCK Jackson, 45.

PONGE Francis, 166, 174, 179.

POT Philippe, 245.

RÉGNIER Nicolas, 196.

RENARD DE SAINT-ANDRÉ Simon, 14

REYNOLDS Joshua, 152.

RONDEAU Corinne, 36, 214.

ROUSSET Jean, 70.

RUBENS Pierre Paul, 39.

Saint AUGUSTIN, 92, 93.

Saint JÉRÔME, 159, 196.

Saint MARIE- MADELEINE,196.

SARTRE Jean Paul, 124.

SCHNEIDER Norbert, 151.

SCHELLING Friedrich Wilhelm Joseph, 248.

SÉRUSIER Paul, 158.

SHAKESPEARE William, 256.

SHIOTA Chiharu, 249.

SHIVA Vandana, 151.

STRINATI Claudio, 253.

SOURIAU Étienne, 35, 61, 89, 123, 148, 159, 221.

SPOERRI Daniel, 10, 117,119, 160, 233.

STERBAK Janna,17, 173, 202, 235, 263, 264, 265.

STERLING Charles, 148.

STOSKOPFF Sébastien, 14.

TAPIÉ Alain, 12, 94, 139, 243.

TCHOUANG -TSEU, 45

Tertullian, 153.

THEYS Koen,17, 248.

TSAI Charwei,30, 125.

UFAN Lee,39, 102, 116, 124, 127, 128, 163, 228, 239.

VALÉRY Paul, 200.

VAN DER WEYDEN Rogier, 249.

VAN DIJCK Floris, 192.

VAN GOGH Vincent,189, 240.

VAN MIERIS Willem, 82, 83, 230.

VAN ROESTRATEN Pieter, 114.

VAN SCHOOTEN Floris, 192, 230.

VAN SCHOTEN Floris, 154.

Vénus-Aphrodite, 193.

VERMEER Johannes, 165.

VERMEYEN Jan Cornelisz, 159.

WARHOL Andy, 182, 183, 184.

WEBSTER Sue, 161.

WILDE Oscar, 39, 197, 234, 243, 256, 257.

WOLFFORT Artus, 196.

TABLE DES ŒUVRES PERSONNELLES

Expérimentation 1, Sculpture de pâte à sel sur toile, 13 x 18 cm., 2008, p.21.

Expérimentation 2, Sculpture de pâte à sel sur toile, 20 x 20 cm., 2008, p.22.

Expérimentation 3, Graines de basilic et ciment sur toile, 24 x 30 cm., 2008, p.23.

Expérimentation de simulacre de moisissure (comestible), Gelée de graines de basilic, taille Ø 21 cm., 2014, p.24.

Série d'aliments périssables, Sculpture, produits de consommation et forme en pâte à sel, dimensions variables, 2009 à l'infini, p.31.

La profusion infinie, Sculptures de pâte à sel sur produit de consommation, 43 x 45cm., 2010, p. 50.

Le Tombeau du champignon, Installation murale, dimensions variables (chaque échantillon 2 x 10 X 2 cm.), 2009(détail), p.54

Le Tombeau du champignon, Installation murale, dimensions variables (chaque échantillon 2 x 10 X 2 cm.), 2009, p.55.

Le Poivron, Sculpture en résine, 9 x 9 x 13 cm., 2009, p.56.

Interprétation du réel n°1, Sculptures de pâte à sel dans un bol, Ø14 cm., 2009, p.67.

Interprétation du réel n°2, Sculptures de pâte à sel dans un bol, Ø14 cm., 2009, p.67.

Interprétation du réel n°3, Sculptures de pâte à sel dans une assiette, 32 x 32 x 20 cm., 2009, p.68.

Interprétation du réel no.4, Sculptures de pâte à sel dans les coquilles, 12.5 x 13 x 25 cm., 2010, p.69.

Interprétation du réel no.5, Sculptures de pâte à sel dans le bol cassé, 21.5 x 25 x 26 cm., 2013, p .69.

Interprétation du réel no.6, Sculptures de pâte à sel sur la passoire plate, 38 x 20 x 13 cm., 2015, p.69.

Homo Bulla, Simulacres de champignons sur une boule, Ø 30 cm., 2016, p.84.

La mélancolie, Huile, ciment, café sur toile, 38 x 46cm., 2004., p.93.

Basilic astral (Simulacre de moisissure), Graines de basilic et ciment sur toile, 81 x 100 cm. 2009, p.108.

Basilic astral (Simulacre de moisissure) (le détail), Graines de basilic et ciment sur toile, 81 x 100 cm., 2009, p.109.

Simulacre de moisissure à l'infini, Graines de basilic et ciment sur toile,124 x 240 cm., 2013, p.110.
Champignon transparent, Sculpture en résine, 13 x 7 x 11 cm. 2010, p.115.

Les champignons des champignons, Sculpture de pâte à sel sur toile, 81 x 100 cm., 2008, p.120.

Champignon à l'infini, Sculpture de pâte à sel dans l'espace, dimensions variables, 2014-2017, p.130.

Champignon transparent, installation précaire dans le Parc de Sceaux, p.138.

Série d'aliments périssables N°6 (détail), Produits de consommation et formes en pâte à sel, 24 x 13 x 13 cm, 2009 à l'infini, p.155.

Baguette, Sculpture de pâte à sel sur la baguette, 6 x 7.5 x 25 cm., 2010, p.176.

Orange (Nature morte « vivre ou mourir? »), Oranges et simulacres de moisissures. Tailles variables. 2010, p.180

Portez-moi, Sculpture de pâte à sel sur les chaussures, 25 x 10 x 10 cm., 2010, p.190.

Analogie de la peau no.1 (l'expérimentation à l'huile de lin), Huile sur toile, 40 x 40 cm., 2009, p. 203.

Analogie de la peau no.2 (l'expérimentation à l'huile de lin), Huile sur toile, 50 x 50 cm., 2009, p. 204.

Analogie de la peau no.3 (l'expérimentation à l'huile de lin), Huile sur toile, Ø 40cm., 2010, p. 205.

Champignons comestibles, Gâteaux en forme de champignons, tailles variables. Exposition collective, La galerie de Crous, Paris, 2010, p. 212.

Gelée de graines de basilic, Simulacre de moisissure comestible, taille variable, 2014, p. 215.

Asseyez-vous, Simulacre de champignon sur une chaise, 34 x 37 x 82.5 cm. 2016, p. 237.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Lubin BAUGIN, *La Nature Morte à l'Échiquier ou Les Cinq Sens*, Huile sur panneau,

55 x 73 cm., Musée du Louvre, Paris, vers 1630, p.16.

Janna STERBAK, *Robe de chair pour albinos anorexique,* Viande de bœuf crue sur mannequin, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris,1987, p.18.

Michel BLAZY, *Mont Blanc*, Farine de riz cuite, eau, dimensions variables. Courtesy Art : Concept, Paris, 2000, p.26.

Variétés de champignons dans la nature, p.30.

Jérôme BOSCH*, Le jardin des délices* (détail), Huile sur bois, 220 x 390 cm., Musée du Prado, Madrid (Espagne) 1503-1504, p.33.

Roman OPALKA, *Opalka 1965/1-infini (autoportrait)*, Photographies en noir et blanc sur papier, chaque image 24 x 30.50 cm., galerie La Jolla, Californie, États-Unis, entre 1965-2005, p.44.

.
Subodh GUPTA, *Very Hungry God*, Structure en acier inoxydable et ustensiles en aluminium, 360x 280x 330cm. exposé dans l'église Saint-Bernard, Paris 18 ème, 2006, p.48.

Michel BLAZY, *Nouvelles Amibes domestiques 6*, Plâtre à modeler, coton, colle à papier peint, colorant alimentaire, eau, 127 x 82 cm., Courtesy Art : Concept, Paris, 2017. p.58

Une canette recouverte de coquillages trouvée au bord de la mer en Thaïlande, p.64.

Exemple de Dharmachakra, un symbole de cycle de la vie. Temple Praputthabat, Khon Kaen, Thailande, p.78.

Memonto Mori, Mosaïque polychrome, base calcaire et marbres colorés, 47 x 41cm., Musée Archéologique National, Naples, Milieu du I^{e} siècle après J.-C., p.79.

Hendrik GOLTZIUS, *QVIS EVADET ?* , Gravure, 21.2 x 15.3 cm., Metropolitan Museum of Art, New York, 1594, p.81.

Willem VAN MIERIS, *Les Bulles de savon*, Huile sur bois, 32 x 27cm., Musée du Louvre, Paris, 1710-1720, p.85.

Philippe de CHAMPAIGNE, *Vanité*, Huile sur toile, 28, 8 x 37, 5 cm., Musée de Tessé, Le Mans, France, 1646, p.91.

Giuseppe PENONE, *L'arbre des voyelles*, Bronze patiné, sculpture monumentale, Jardin des Tuileries, Paris, 1999, p.96.

Giuseppe PENONE, *Souffle 6*, Terre cuite, 158 x 75 x 79 cm., Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris,1978, p.99.

Zhang HUANG, *Sudden Awakening*, Cendre et acier,70 x 78 x 100 cm., Fondation Louis Vuitton, Paris, 2006, p.101.

Michel BLAZY, *Bar à oranges,* Peaux oranges pressées, dimensions variables, Au Plateau, France. 2012, p.112.

Daniel SPOERRI, *Marché aux puces (hommage à Giacometti)*, Objets divers, tissu sur panneau de bois, 172 x 222 x 130 cm., Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1961, p.118.

Charwei TSAI, *Mushroom Manta*, Installation *in situ*, champignons calligraphiés, dimensions variables, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 2008, p.126.

Antony GORMLEY, *Champ pour les îles britanniques*, Installation, Hayward Gallery, Londres, 1996, p.131.

Carsten HÖLLER, *Upside Down Mushroom Room*, Installation, Fondation Prada à Milan, 2000, p.132.

Jan I BREUGHEL et Pierre Paul RUBENS, *La Vanité des choses humaines*, Huile sur toile, 65 x 107cm., Galerie Sabauda, Turin, XVIIe siècle, p.140.

Cornelis de VISSCHER, *Portraits d'une veuve âgée de quarante ans et d'un enfant*, L'huile sur toile, 136 x 108 cm. Musée du Louvre, 1576, p.143.

Jacopo de' BARBARI, *Nature morte avec perdrix, gants de fer et flèches d'arbalète*, Huile sur bois, 49 x 42 cm, Alte Pinakothek, Munich, 1504, p.145.

Pablo PICASSO, *Crâne, oursins et lampe sur une table*, Huile sur contreplaqué, 81 x 100 cm., Musée national Picasso, Paris, 1946, p.147.

Osias BEERT, *Corbeille de fleurs*, Huile sur bois, 53 x 75cm., Musée du Louvre, Paris, vers 1610-1620, p.150.

Floris van SCHOOTEN, *Nature morte au jambon*, Huile sur bois, 63x83cm., Musée du Louvre, Paris,1612-1655, p.156.

Damien HIRST, *For the love of God (« pour l'amour de Dieu »),* Crâne et dents humaines, diamants, 17.1 x 12.7 x 19 cm., la galerie White Cube, Londres, 2007, p.162.

Marcel DUCHAMP, *Fontaine*, Urinoir en faïence blanche, 63 x 48 x 35cm., Musée national d'art moderne- Centre Georges Pompidou, 1917, p.169.

Michel BLAZY, *Ténébrion meunier*, Coléoptères ténébrion meunier, pain, saladier en verre et farine complète, Dimensions variables, Courtesy Art : Concept, Paris, 2009, p.177.

Georg FLEGEL, *Nature morte au flacon de vin, à la miche de pain et aux petits poissons*, Huile sur Bois, 19 x 15 cm, Musée du Louvre, Paris, 1637, p.178.

À gauche les graines de basilics sèches et à droite après immersion dans l'eau, p.181.

Andy WARHOL, *Campbell's Soup Cans*, Acrylique et liquide peint en sérigraphie sur toile, 514 x 410cm.(50,8x40,6 cm. chacune), Museum of Modern Art, New York, 1962, p. 184.

Andy WARHOL, *Skulls*, Peinture acrylique et sérigraphie sur six toiles, chaque une 38,30 x 48,30 cm. Galerie nationale d'Écosse, Édimbourg (Royaume- Uni), 1976, p.185.

Arman, *Poubelle des Halles*, Déchets des halles dans une boîte, 63.5 x 43 x 12.5 cm., Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1961, p.188.

Yayoi KUSAMA, *Gold Shoes,* Assemblage, 23 x 25 cm., Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou, Paris, 1999, p.191.

Adriaen COORTE, *Cinq coquillages sur une tablette de pierre*, Huile sur papier collé sur bois, 15 x 22 cm. Musée du Louvre, Paris, 1696, p.194.

Wim DELVOYE, *Cloaca Quattro*, Techniques mixtes, 210 x 210 x 340 cm., Courtesy Galerie Emmanuel Perrotin, Paris& Miami, 2004-2005, p. 208.

Félix GONZALEZ-TORRES, *Untitled (Portrait of rose in L.A.),* Bonbons enveloppés dans de la cellophane de plusieurs couleurs, taille variable. Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York. 1991, p. 213.

Lubin BAUGIN, *Le Dessert de gaufrettes*, Peinture à l'huile sur bois, 41 x 52 cm., Musée du Louvre, Paris, vers 1630-1635, p. 218.

Yayoi KUSAMA, *Répétitive Vision*, Miroir, mannequins, décalque, Maison de la Culture du Japon à Paris, 1996, p. 223.

Giuseppe ARCIMBOLDO, *Le printemps*, Huile sur toile, 76x64 cm., musée du Louvre, Paris, 1573, p. 225.

Roman OPALKA, *1965/ 1 à infini* (détail 3324388-3339185). L'huile sur toile, 196 x 135 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, à partir de 1965, p. 227.

Giovanni MARTINELLI, *Memento mori : la mort vient à table*, Huile sur toile 114,2 x 158 cm., Galerie G. Sarti, Paris, vers 1635, p. 233.

Chiharu SHIOTA, *Memory of the Ocean* (Mémoire de l'Océan), Installation de fils entremêlés, Bon marché, Paris, 2017, p. 251.

Léonard de VINCI, *Autoportrait présumé*, Dessin à la sanguine sur papier, 33,3 x21,4 cm., Bibliothèque Royale de Turin, Turin, vers 1512, p. 258.

Théodore GÉRICAULT, *Le Radeau de la Méduse*, Peinture à l'huile, toile sur bois, 491x 716 cm. Musée du Louvre, Paris, 1881-1891, p. 259.

Marcel DUCHAMP, *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*, Huile, vernis, feuille de plomb, fil de plomb et poussière entre deux panneaux de verre 277,5 × 175,9 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphie,1915-1923, p. 261.

BIBIOGRAPHIE

Ouvrages généraux et essais

ALBERGANTI Alain, *De l'art de l'installation*, L'Harmattan, Paris, 2013.

ALPERS Svetlana, *L'art de dépeindre*, Gallimard, 1990.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), trad. par Frédéric Joly, Payot & Rivages, Paris, 2013.

BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976.

BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Gallimard, 1968.

BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris, 1981.

BERNARD Michel, *Le corps*, éd. du Seuil, 1995.

BERTHET Dominique (sous la direction de), *L'imprévisible dans l'art*, L'Harmattan, Paris, 2012.

BRILLAT-SAVARIN Jean Anthelme, *Physiologie du goût*, Champs Flammarion, Paris, 1982.

BUCI-GLUCKSMANN Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Galilée, Paris, 2003.

CARLUCCIO Antonio, *Champignons*, Gründ, Paris, 2004.

CASSIGNET Jean-Baptiste, *Le mespris de la vie et consolation contre la mort*, éd. de 1594, 1594.

CHARBONNEAUX Anne-Marie (sous la direction de), *Les Vanités dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris, 2010.

DAGOGNET François, *Eloge de l'objet*, Librairie Philosophique J. VRIN, 1989.

DANTO Arthur, *La transfiguration du banal* (1981), trad. par Claude Hary- Schaeffer, éd. du Seuil, Paris, 1989.

DELAY Nelly, *Le jeu de l'éternel et de l'éphémère*, Philippe Picquier (pour l'édition de poche), 2016.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, P.U.F, 1997.

DELEUZE Gilles, *Le bergsonisme*, P.U.F, Paris, 1996.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, éd. de Minuit, Paris, 1980.

DELMOTTE Benjamin, *Esthétique de l'angoisse*, P.U.F, Paris, 2010.

DE PASCALE Enrico, *La Mort et la Résurrection*, Hazan, Paris, 2009.

DEWEY John, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010.

D'HIPPONE Augustin, *Confessions*, Garnier-Flamarion, 1964.

FOCILLON Henri, *Vie des formes*, P.U.F, Paris, 1943.

FORMIS Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, P.U.F, Paris, 2010.

FRANCASTEL Pierre, *La figure et le lieu,* Gallimard, Paris, 1967.

FREUD Sigmund, *L''intérêt de la psychanalyse*, Retz, 1988.

HERSANT Yves, *Mélancolies de l'antiquités au XX*e *siècle,* Robert Laffont, Paris, 2005.

Augustin d'Hippone (trad. J. Trabucco), *Confessions*, XX, XXII, p. 26. Je cite.

JANKÉLÉVITCH Vladimir*, La mort*, Flammarion, 1977.

JULLIEN François, *Du temps*, Grasset & Fasquelle, 2001.

KANDINSKY Wassily, *Point et ligne sur plan*, Gallimard, 1991.

La Bible Ancien et Nouveau Testament, Librairie Générale Française, Paris, 1996.

MALAGUZZI Silvia, *Boire et manger*, Hazan, Paris, 2006.

MERLEAU- PONTY Maurice, *La phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.

MIES Maria et SHIVA Vandana, *Écoféminisme*, L'Harmattan, 1999.

O'LEARY Joseph S., *Philosophie occidentale et concepts bouddhistes*, P.U.F, Paris, 2011.

PENONE Giuseppe, *Respirer l'ombre*, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, Paris, 1999.

QUIN Élisabeth, *Le livre des vanités*, éd. du Regard, Paris, 2008.

RONDEAU, Corinne, *Lucinda Childs*, Centre national de la danse à Pantin, 2013.

ROUSSET Jean, *La littérature de l'âge baroque en France*, José Corti,1989.

SARTRE Jean Paul, *L'être et le néant* (1963), Gallimard, Paris,1980.

SCHNEIDER Norbert, *Les natures mortes*, Taschen, Berlin, 1990.

SHUSTERMAN Ronald (sous la direction de), *Des histoires du temps*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003.

SOURIAU Étienne (publié sous la direction d' Anne Souriau), *Vocabulaire d'esthétique*, P.U.F, Paris, 1990.

STERLING Charles, *La nature morte*, Macula, Paris, 1985.

STERLING Charles, *La Nature Morte de l'antiquité à nos jours*, Des Musées Nationaux, 1952.

TAPIÉ Alain (sous la direction de), *Les vanités dans la peinture au XVIIe siècle, méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption, Catalogue d'exposition, 27 juillet – 15 octobre 1990, Musée des Beaux -Arts de la ville de* Caen, éd. Albin Michel/ RMN/ Paris Musée, 1990.

TODOROV Tzvetan, *Éloge du quotidien*, Adam Biro, Paris, 1998.

UFAN Lee, *Un art de la rencontre*, Actes Sud, 2002.

UMBERTO Eco, *Histoire de la laideur*, Flammarion, 2007.

WIJAYARATNA Môhan, *Sermons du bouddha*, éd. du Seuil, 2006.

Catalogues d'expositions, biographies d'artistes et revues

Arman, éd. du Jeu de Paume, Paris, 1998.

Art et hasard, revue du CEREAP de l'Université des Antilles, n°22, janvier 2017.

C'est la vie ! Vanités – De Pompéï à Damien Hirst (exposition au musée Maillol, du 3 février au 28 juin 2010), Skira Flammarion, Paris, 2010.

GRENIER Catherine, *Giuseppe Penone* (exposition au Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou du 21 avril au 23 août 2004), Centre Georges Pompidou, 2004.

Hors d'œuvre : ordre et désordres de la nourriture (exposition du CAPC de Bordeaux du Octobre 2004 au Février 2005), Fage éditions, 2004.

Restaurant Spoerri, Paris, éd. de Jeu de Paume/ Réunion des musées nationaux, 2002.

Romans et poésies

PONGE Francis, *Le parti pris des choses*, Gallimard, 1942.

WILDE Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, Pocket, 1998.

Films

Frederick Wiseman, *National Gallery*, 2014.

Dictionnaires et encyclopédies

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont S.A., Paris, 1982.

Dictionnaire historique de la langue française, A. Rey dir., Le Robert, Paris, 1998, t. III.

Dictionnaire du corps, sous la direction de Michela Marzaron, , P.U.F, Paris, 2007.

Encyclopédie Théma Larousse, *Science de la vie* (volume 5), Larousse, 1991.

Le nouveau Littré, Garnier, 2004

Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2008 sous la direction de Rey-Debove Josette et Rey Alain, nouvelle édition millésime, Paris, 2008.

ANNEXES

Annexe 1 :

Table de Matières

Introduction **8**

PREMIÈRE PARTIE : VANITÉ EXPÉRIMENTALE 12

Chapitre 1 Le caractère transversal de la vanité **12**

La démarche expérimentale 19

Le champignon « symbole de vanité » 27

La symbolique du champignon et sa traduction dans le champ artistique 32

Rencontre avec le monde sensible 35

La répétition comme acte de création 37

La série comme action évolutive 41

Accumuler : formes et espace 45

L'imprévisible dans le processus de création 51

Construction : la recherche rhizomatique 59

Chapitre 2 Interprétation du réel **61**

Transférer le réel en imaginaire 61

Métamorphoser la réalité 70

Transférer le réel par des formes circulaires 76

Homo Bulla 81

Observations sur la vanité et le concept bouddhiste 86

Chapitre 3 Rendre visible le temps 90

Matérialiser le temps 90

Donner forme à l'informe : le simulacre en pâte à sel 97

Influence cyclique 102

Champignons prisonniers de la résine : tenter d'arrêter le temps 104

Les traces du temps à travers sa fugacité 105

Moulages de poivrons et champignons 113

Fixer le temps tel un « tableau piège » 116

L'entre deux : interprétation sur le passage du temps 121

Chapitre 4 Rendre visible la forme dans l'espace 123

Vanité et notion de vide 123

L'œuvre transférée dans l'espace : le chemin vers l'infini 127

DEUXIÈME PARTIE : L'INTERPRÉTATION SYMBOLIQUE DES OBJETS REPRÉSENTÉS DANS LES VANITÉS 141

Chapitre 1 La nature morte et sa représentation 141

Nature morte comme système de fiction 148

Nature morte comme moyen de dénoncer la société d'abondance 151

Chapitre 2 La transformation de l'objet ordinaire 157

Matérialiser le quotidien 157

Créer une rencontre entre le « moi » et la « matière », le « faire » et le « non-faire » 163

Rendre l'ordinaire extraordinaire 164

La transformation de l'objet quotidien en objet esthétique 169

L'objet comestible se transforme 171

La farine et le sel 172

Le pain 174

L'orange 179

La graine de Basilic 181

Les produis manufacturés et la date expiré 182

L'objet du quotidien : résurrection, comment faire vivre l'objet en fin de vie ? 186

Les chaussures 189

L'ustensile : l'assiette, la passoire plate et le bol cassé 192

La coquille et coquillages 193

Chapitre 3 Le corps révélateur du temps qui passe 196

Le corps en tant qu'être fragile 196

Analogie du corps et du végétal (le champignon en particulier) 200

Traduction plastique du processus de vieillissement 201

Le processus de digestion 206

L'œuvre devenue consommable : simulacres de champignons comestibles 209

TROISIÈME PARTIE : EXPÉRIMENTER LES PERCEPTIONS ET L'ÉTAT DE L'OŒUVRE EN « DEVENIR » 219

Chapitre1 Interprétation sur la perception et la réception 219

Le visuel 220

Créer une illusion d'optique 220

Créer une illusion d'optique par les simulacres de champignons 222

Créer une illusion d'optique par la distance du regard 224

Cheminement vers le blanc 228

Le gustatif 231

Le tactile 235

Chapitre 2 Le lien entre l'artiste et le spectateur 238

Le rôle d'émetteur et de récepteur dans la pratique artistique 238

Le spectateur face au travail plastique : interaction dans la scène réelle 243

« *Memento mori* » comme expérience esthétique 245

Rendre esthétique la laideur 252

Chapitre 3 L'œuvre transférée dans le temps 255

Subir le temps : l'œuvre et son devenir 255

De la fragilité de l'œuvre à la reproductibilité 262

Conclusion 267

Annexe 2 :

Expositions personnelles

2012

Bastille Design Center, « Éphémères », Du 7novembre au 10 novembre 2012-Paris

Exposition collective

2012

Galerie Michel Journiac, « Passage du temps »,Du 12 au 21 Juin 2012-Paris

Exposition collective

2010

Galerie Crous Beaux-Arts, « Aujourd'hui la couleur », Du 11 mai au 21 mai au 21 mai 2010- Paris

Exposition collective

L'exposition *Aujourd'hui la couleur* a réuni les travaux de doctorants de l'université de Paris 1 et interrogé la place de la couleur et sa réception dans les pratiques plastiques actuelles.

2008

Galerie Crous Beaux-Arts, Université de Paris 1- Panthéon-Sorbonne, « Rhizome et autres chemins » -Du 17 juin au 28 juin 2008-Paris

Exposition collective

Deux espaces ont accueilli l'exposition Rhizome et autres chemins, tissant ainsi des connexions et des liens entre deux lieux, pour un art de la rencontre.