

## Influences et expression plastique

**Alban Denuit**, du plus loin que je me souviens, dès la Licence 3 puis ensuite dans les deux années de Master, s'est toujours intéressé à l'objet quotidien, utilitaire et prosaïque, qu'il le fabrique de ses mains, comme pour l'étagère de couleurs, ou qu'il le reconditionne en le mettant sous vitrine, comme ce fut le cas en master 1. Il avait cette fois-là jeté son dévolu sur l'une des chaises rescapées en plastique jaune signées Philippe Starck. Elles faisaient partie de la dotation en mobilier de la toute récente **Maison des Arts** (1994-1995) – « la maison verte » – sur le Campus de Bordeaux 3, signée **Massimiliano Fuksas**, alors l'un des trente meilleurs architectes du monde.

A y bien réfléchi aujourd'hui, je pense qu'un tel environnement architectural, et que la présence d'un mobilier de design dans les salles de pratique a probablement eu, consciemment ou pas un impact sur le regard d'Alban.

D'autant plus que Fuksas, lors de la cérémonie d'inauguration de la MDA, avait déclaré haut et fort, à qui lui reprochait des malfaçons, qu'il n'avait pas voulu faire un établissement scolaire, mais une **œuvre**.

Cet édifice est à mettre en relation avec les sculptures de l'Américain minimaliste **Carl Andre**, longuement étudié par Alban et dont les pièces consistent en des volumes simples, primaires, tel le parallélépipède rectangle, de pierre, bois ou (se reporter aux pages présentant le musée imaginaire d'Alban).



### Fiche technique :

Architecte : Massimiliano Fuksas

Maître d'ouvrage : Conseil Régional d'Aquitaine,

DDE Gironde /Date : 1994-1995

Lieu : Pessac, Campus Universitaire

### Concept :

La Maison des Arts est une « boîte » verte au milieu des constructions disparates et hétéroclites du Domaine Universitaire de Bordeaux III. Ce bâtiment apparaît comme un geste isolé mais surprenant : une barre de cuivre oxydé longue de 88 mètres incisée d'une saignée de lumière horizontale et de deux failles verticales, ce qui a pour effet d'alléger cette puissante construction. Au sommet, un parallélépipède en claustras de bois abrite les studios de *Radio Campus*. A l'intérieur, des ateliers de sculptures, une salle de spectacle de 350 places ou encore des salles d'audiovisuels prennent place dans un décor où les sols sont vivement colorés, et où les murs ont gardé leur habit originel en béton brut de décoffrage. La Maison des Arts est très appréciée ou violemment critiquée, mais ne laisse assurément personne indifférent. Elle est rapidement devenue un point de repère clé sur le Campus Universitaire. Selon Massimiliano Fuksas, il s'agit d' « un container enveloppé dans une peau sensible ».

L'architecte signe ici une œuvre à son image : provocatrice, radicale, et qui révèle de multiples secrets.

## UN ART DE LA MISE EN ŒUVRE

Les matériaux modestes subissent une métamorphose, moyennant des gestes simples et répétitifs que l'on conjugue en général au quotidien : **rouloter et visser, appliquer et presser, colorier et peser, laisser sécher et démouler, etc.** De tels **gestes** et les **objets** qui les inspirent infiltrent l'art grâce au génie de l'artiste : en les **détournant leur usage ordinaire** au profit d'une poétique plastique qui stimule nos **imaginaires**.

Ainsi naissent des normes hybrides aussi irrationnelles qu'excentriques. Chacune peut revendiquer un **processus de création** exclusif. Elles intriguent le spectateur, l'entraînent dans une aventure visuelle qui prend l'allure d'une expérience, à la recherche du « comment c'est fait », « du pourquoi », « du ça me fait penser à », etc.

### La notion de « musée imaginaire »

Nous devons à André Malraux l'expression de « **musée imaginaire** » (1947). Homme de culture et d'art exceptionnel, il note alors que notre relation avec l'art « n'a cessé de s'intellectualiser » et fait référence à la photographie de reproduction des œuvres d'art, grâce à laquelle « nous disposons de plus d'œuvres significatives, pour suppléer aux défaillances de notre mémoire, que n'en pourrait contenir le plus grand musée ». Selon lui, « un Musée imaginaire s'est ouvert, qui va pousser à l'extrême l'incomplète confrontation imposée par les vrais musées : répondant à l'appel de ceux-ci, les **arts plastiques ont inventé leur imprimerie** ».

## Musée imaginaire de la thèse d'Alban Denuit

### Références contemporaines

Les références artistiques principales d'Alban, majoritairement sculpturales, sont à chercher du côté des artistes qui ont pensé leurs œuvres, soit en prise avec le renouvellement ou les métamorphoses du cadre de vie social et économique amenées par le progrès et les révolutions – c'est l'exemple du Constructivisme russe, et des sculptures de **Tatline** –, soit en prise avec les innovations techniques à même de servir des desseins artistiques, c'est le cas, notamment des artistes minimalistes américains :

#### **DANS LE CHAMP DE LA SCULPTURE, LE CAS DU MINIMALISME**

Si nous pensons à l'élément standard dans le champ de la sculpture, moderne ou contemporaine, la première série d'œuvres qui vient naturellement à l'esprit est celle des Ready-mades de Marcel Duchamp qu'il entreprit à partir de 1913 (Fig. 53). Je le rappelle, les Ready-mades se sont uniquement constitués d'objets usinés, donc produits en série, choisis et extraits de leur contexte quotidien par l'artiste, afin d'être présentés comme œuvres. Si je mentionne cette célèbre série, c'est qu'il s'agit de la première véritable intégration dans le champ des Beaux-Arts du standard. Bien entendu, nous pourrions également voir dans certains collages cubistes ou dadaïstes, une appropriation par l'artiste d'éléments produits par la machine. Toutefois, le Ready-made affirma avec exemplarité, du fait d'une transformation quasi nulle de l'objet, un intérêt nouveau de l'art pour les éléments provenant de l'industrie. Bien entendu, nous connaissons les bouleversements soulevés par ces œuvres. L'artiste n'était, par exemple, plus contraint au faire manuel. Son geste pouvait se situer en amont, c'est-à-dire dans la conceptualisation même de la réalisation. Les Ready-mades soulevèrent également des problématiques artistiques pouvant être extérieures à l'œuvre en tant qu'objet. **Duchamp**, en se basant sur un principe de décontextualisation d'un simple élément du quotidien, soulignait que le sens artistique de l'œuvre n'était pas uniquement contenu dans sa matérialité mais aussi dans les modalités de son exposition. Cependant, en précisant ces quelques points bien connus, nous pouvons également nous rendre compte que les intentions qui ont animé la réalisation des Ready-mades n'ont pas eu trait à une interrogation, de la part de l'artiste, quant aux dimensions des objets qu'il s'appropriait. Ces œuvres ne soulevaient pas de réelles réflexions sur le calibrage industriel des éléments du quotidien.



Figure 53 – Marcel Duchamp, Trébuchet, Ready-made aidé: portemanteau en bois et métal, 13x19x100cm, 1917-1964

## Le Minimalisme

De manière générale, le terme «minimalisme», ou «art minimal», se réfère à un groupe d'artistes et, plus particulièrement, à un style d'œuvres apparues à New York et à Los Angeles dans les années 1960 et 1970. Toutefois, l'appellation fut d'abord proposée par le philosophe anglais Richard Wollheim (1923-2003), afin de qualifier une tendance à laquelle souscrivaient certaines réalisations artistiques, telles que les Ready-mades, ou divers tableaux à l'image de ceux du peintre américain Ad Reinhardt (1913-1967). Par extension, le terme «minimalisme» fut repris pour caractériser un style développé par les pratiques sculpturales de jeunes artistes américains comme Carl Andre (1935-), Dan Flavin (1933-1996), Donald Judd (1928-1994), Sol Lewitt (1928-2007), Robert Morris (1931-). On a également associé à cette dénomination un ensemble de démarches picturales qui apparaissaient comme minimales au vu des moyens qu'elles déployaient. Ainsi, les tableaux des années 1960 de Frank Stella (1936-), de Joe Baer (1929-), de Brice Marden (1938-), de Robert Mangold (1937-) ou de Robert Ryman (1930-), prirent part à ce qui allait devenir l'Art minimal. Néanmoins, dans son sens le plus restreint, le terme reste attaché avant tout aux pratiques relevant de la sculpture ou de l'installation et dont les représentants les plus fameux furent Donald Judd, Dan Flavin, Sol Lewitt, Carl Andre ou Robert Morris (Fig. 55). Les œuvres de ces artistes se rejoignaient alors sur divers points, comme l'utilisation de formes géométriques simples, à échelle humaine, présentées d'une façon élémentaire et n'ayant généralement aucune valeur allusive ou symbolique. De plus, ces derniers se sont également caractérisés par un recours à des techniques de production industrielle, ou à des ouvriers spécialisés, pour la réalisation de leurs œuvres.

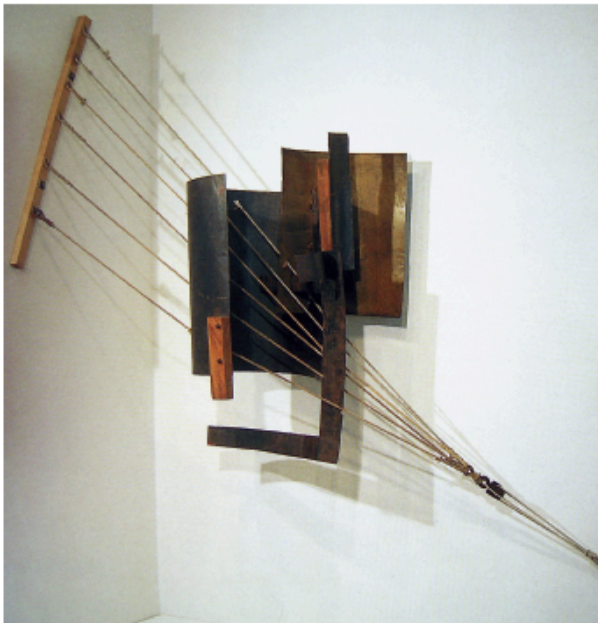


Figure 57 – Vladimir Tatline, Contrere Relief d'angle, fer, cuivre, bois et câbles, 71x118cm, 1914

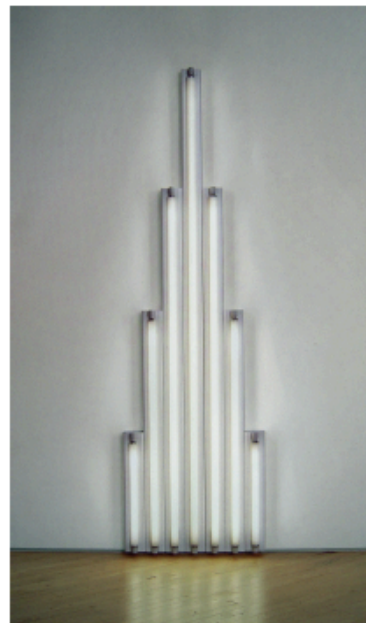


Figure 58 – Dan Flavin, Monument I for V. Tatline, tubes fluorescents blanc froid, hauteur 244cm

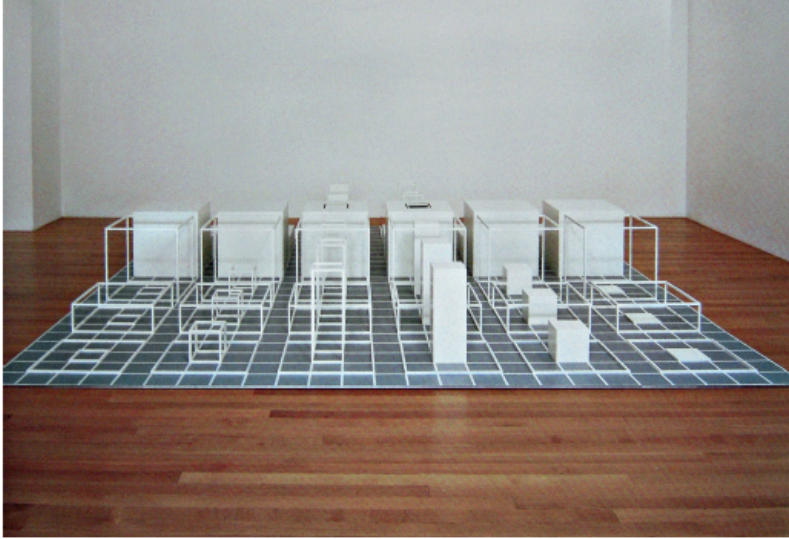


Figure 59 – Sol Lewitt, *SerialProject#1 (ABCD)*, émail cuit sur aluminium, 50,8x414x414cm, 1966

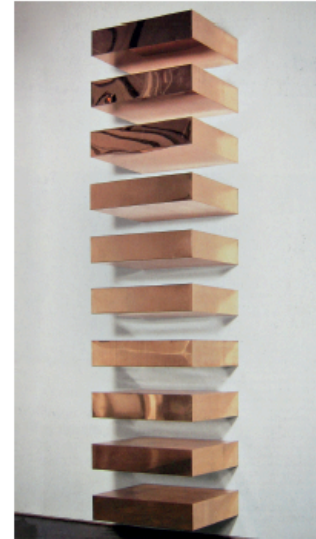


Figure 60 – Donal Judd, *Untitled*, cuivre, 1parties, 23x78,7x101,6cm chacun, 1969

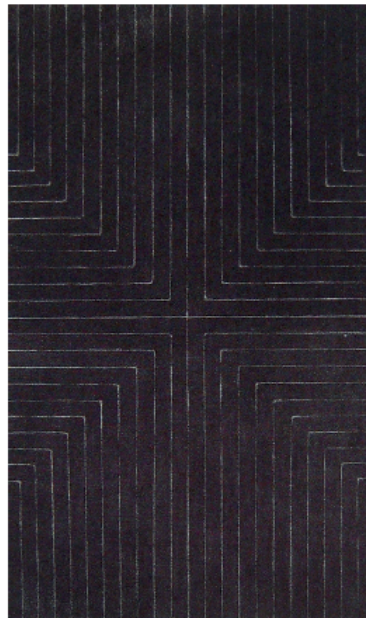
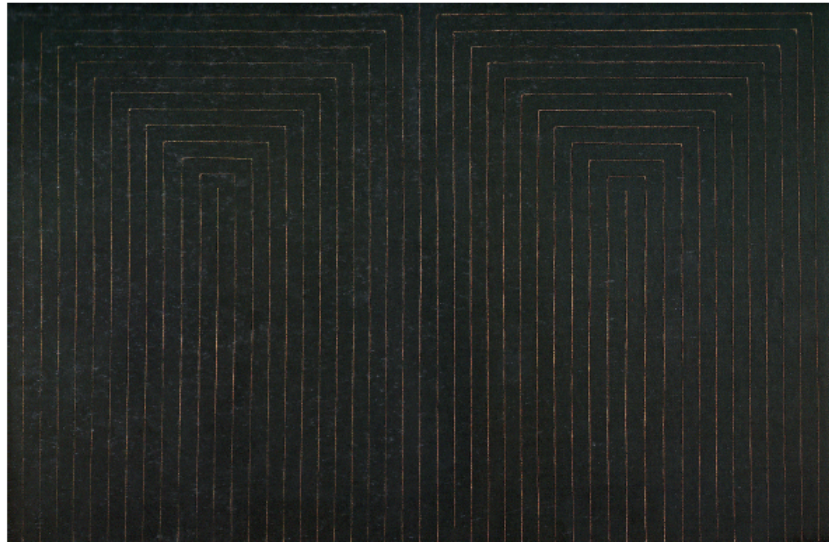


Figure 61 – Frank Stella, *Die Fahne Hoch I*, peinture à l'émail sur toile, 185x309cm, 1959



Figure 62 – Frank Stella, *Tuxedo Junction*, peinture à l'émail sur toile, 185,1x309,9cm, 1960

Figure 63 – Frank Stella,  
*The Marriage of Reason and Squalor*,  
peinture à l'émail sur toile,  
230,5x337,2cm, 1959



### **Frank Stella et les Black Paintings**

La série des Black Paintings fut entreprise par Stella entre les années 1958 et 1960. Il produisit alors 23 tableaux de formats conséquents, peints uniquement avec de la peinture émail noire et présentant une méthode de réalisation similaire. Chaque peinture est composée de bandes noires, de largeur identique, qui remplissent uniformément la surface du tableau. Celles-ci dessinent un schéma graphique ordonné, déterminé par l'artiste en amont de la réalisation. Pour être plus précis, les motifs dessinés par les Stripe Paintings, autre appellation générique donnée à la série, obéissent toutes à une division symétrique soulignant la structure du châssis sur lequel la toile est tendue. Ainsi, cette série se caractérise par deux familles de divisions : en deux ou quatre parties égales à partir du centre du tableau. Les motifs que dessinent alors les bandes noires découlent directement de ce schéma préétabli. Toutefois, deux catégories de lignes sont observables. Certains tableaux ont des bandes parallèles aux divisions, d'autres les ont obliques à ces dernières (Fig. 61) (Fig. 62).

## Carl Andre et les *Equivalents*

Les premières œuvres d'Andre, qu'il est commun d'associer à l'art minimal, sont les Ladders, ou Échelles, réalisées en 1959 (Fig. 66). Chacune est constituée d'une poutre en bois dont l'une des faces présente une succession d'évidements similaires, réalisés régulièrement. De par leur apparence et la technique employée, ces sculptures trahissaient encore la très présente influence qu'exerçait sur l'artiste, à la fin des années 1950, Constantin Brancusi et ses *Colonnes sans fin* (Fig. 67). Néanmoins, ces œuvres présentaient l'un des aspects essentiels et fondamentaux du minimalisme : la sérialité de l'élément comme forme spécifique. L'autre influence fut, nous venons de le voir, celle de Frank Stella. De ce dernier, Andre s'appropriâ l'idée d'une structure générée par un même module. Son œuvre prit alors un virage dans le sens qu'elle s'orienta vers l'emploi d'éléments matériels produits à grande échelle par l'industrie. Ces matériaux, du fait de leur similarité et de leur quantité, offraient un potentiel modulaire à la formation de structures. Andre délaissa alors les pratiques traditionnelles associées à la sculpture, comme la taille, pour s'orienter davantage vers un art centré sur l'assemblage de modules.



Figure 67 – Constantin Brancusi,  
Vue d'atelier, épreuve aux sels  
d'argent, 1930/1933



Figure 68 – Carl Andre, Cedar Piece,  
bois de cèdre, 92,5x92,5x174cm, 1959-1974



Figure 69 – Carl Andre, Well, bois,  
121,9x121,9x213,4cm, 1964-1970

L'œuvre sur laquelle nous allons maintenant nous attarder s'inscrit bien entendu dans la démarche qui vient d'être décrite. Celle-ci s'intitule Sand-Lime Instar et date de 1995 (Fig. 70). Toutefois, il est à mentionner que cette dernière est également la réactualisation d'une oeuvre plus ancienne, nommée *Equivalents* (Fig. 71), qu'Andre réalisa, en 1966, pour sa deuxième exposition personnelle à la galerie Tibor de Nagy à New York. L'installation se composait alors de huit rectangles au sol, faits de briques standard blanches, de dimensions 7x9,5x20cm, simplement posées les unes contre les autres. Chaque forme se composait du même nombre de briques, soit 120 unités, étagées sur deux niveaux de 60 unités. En se limitant ainsi seulement à 2 étages de briques, Andre remettait alors en question l'une des caractéristiques essentielles de la sculpture, le volume, qu'il réduisit à son expression minimale et à une pure horizontalité. De plus, bien que



constitué du même nombre de briques, chaque rectangle faisait l'objet d'une combinaison particulière. Avec cette œuvre, Andre s'attaqua ainsi, véritablement et pour la première fois, à la question de l'occupation de l'espace en répartissant ses îlots d'« éléments » sur la totalité de la surface de la galerie.

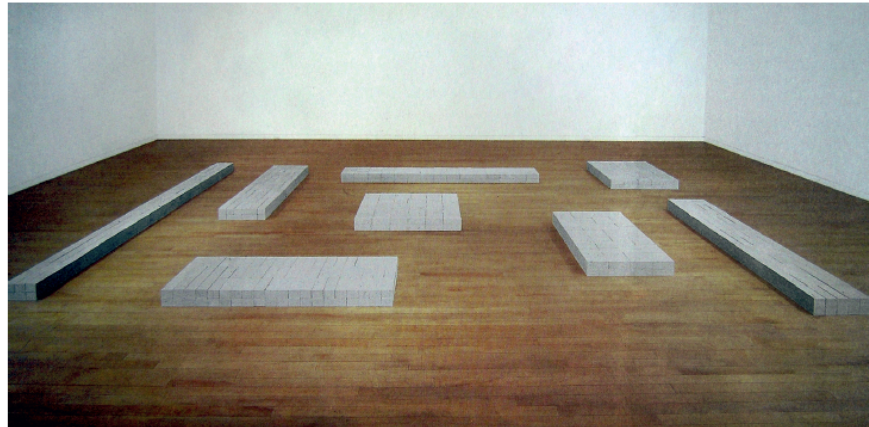


Figure 70 – Carl Andre,  
*Sand-Lime Instar*,  
briques réfractaires, 8 rectangles de  
120 briques blanches chacun, 1995

Le titre *Equivalents*, donné à cette pièce, fut d'abord une référence, de la part de l'artiste, à la célèbre série de photographies de nuages, du même nom, qu'Alfred Stieglitz (1864-1946) réalisa entre 1920 et 1930. Néanmoins, cet intitulé se voulait être, avant tout, une indication de l'égalité du nombre de « particules » entre chaque volume. Le fait que ce principe d'équivalence soit mentionné dans l'intitulé démontre l'intérêt primordial qu'il jouait dans la pièce. C'est d'ailleurs par ce rapport d'équivalence que cette œuvre s'appréhende à travers le langage sculptural que nous étudions. Comme nous l'avons noté, l'artiste se basa d'abord, dans cette série, sur un « élément » se référant à une brique standard prise comme module. L'assemblage s'est ensuite élaboré à partir d'une mesure précise. Les configurations d'Andre n'ont, en effet, rien d'aléatoire. En conséquence, les recours à un module de base (la brique) et à la mesure (principe de 120 unités équivalentes) constituent les règles qui ont régi les réalisations *Equivalents* ou *Sand-Lime Instar*. L'application de telles prescriptions a notamment permis à Andre d'établir ses différents volumes selon un rapport partagé. Cependant, il est à noter que les égalités, mises en place par l'artiste, ne se réduisent pas uniquement à la seule et même quantité de briques. Carl Andre n'appréhende pas un « élément » uniquement pour son volume. Il le considère toujours à travers sa plus grande matérialité. Ainsi, l'usage de briques standard l'a également amené à établir d'autres rapports entre les volumes disposés. Ces derniers sont ainsi huit rectangles équivalents en briques, en surface, en volume et en poids. La fonction même d'une proportion est, comme cela a été relevé antérieurement, d'établir des rapports de mesure égaux entre des grandeurs inégales. Ce phénomène caractérise pleinement les *Equivalents*. Nous observons donc, dans cet ensemble, les bases mêmes du langage sculptural que nous avons pu établir comme commun au système des canons artistiques et à celui de la normalisation des standards. Andre a élaboré, dans ces deux œuvres, un ensemble de règles ayant trait au choix d'un module et au recours à une mesure précise. Par cela même, il a pu établir des rapports de proportion entre différents volumes qui, dès lors, ont relevé d'une même logique. L'ensemble constituant *Equivalents* ou *Sand Lime-Instar*, donne ainsi une impression d'unité. Les volumes paraissent se rythmer les uns aux autres ou être organiquement liés bien que, concrètement, positionnés de manière séparée. Bien entendu, les rapports de proportion en jeu participent de cette sensation. Du fait de leurs diverses équivalences, ces îlots constituent une même structure ; ils sont interdépendants les uns des autres. C'est pour cette raison

que nous pouvons qualifier l'ensemble de composition « sym-métrique ». Ainsi, forment-ils un tout et amènent-ils naturellement les vides qui les séparent à faire partie de l'œuvre.

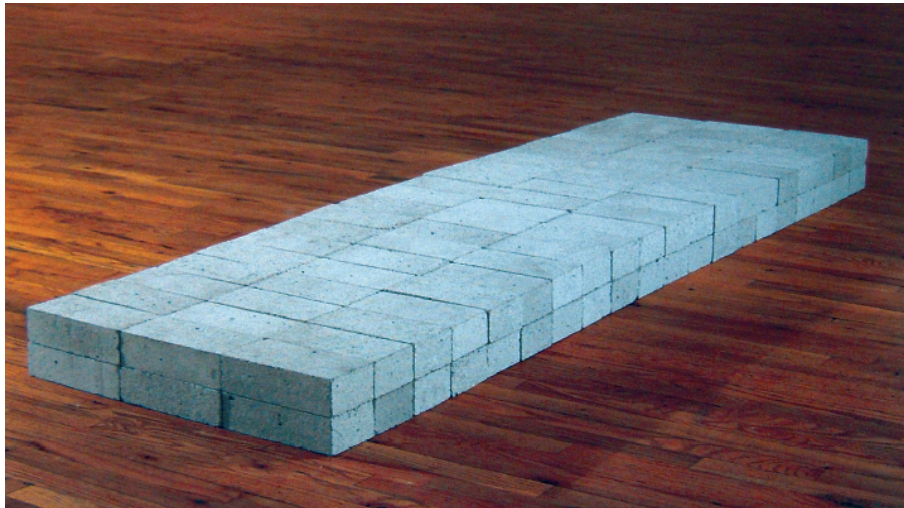


Figure 71 – Carl Andre, Equivalent I, briques réfractaires, 12,7x68,6x228,6cm, 1966

L'étude qui vient d'être menée démontre qu'en cherchant à objectiver leurs réalisations dans le but de favoriser l'appréhension de leur réalité formelle et matérielle, les principaux représentants du Minimalisme développèrent des systèmes plastiques présentant de multiples analogies avec ceux des canons artistiques du passé. Toutefois, l'autre aspect ayant également émergé de cette analyse, et qui a d'autant plus retenu notre attention, fut que certains d'entre eux élaborèrent de tels systèmes en tirant profit de l'univers industriel et de ses capacités de production. Donald Judd exploita, comme nous l'avons mentionné, la possibilité de produire en plusieurs exemplaires un même volume afin de magnifier les spécificités formelles d'une série élémentaire. Frank Stella utilisa, quant à lui, les analogies dimensionnelles qu'entretenaient divers éléments usinés dans la perspective d'affirmer l'unité matérielle et structurelle du tableau. Pour finir, Carl Andre considéra les standards les plus divers comme de véritables modules pour les possibilités qu'ils offraient à l'artiste de manipuler des éléments identiques en grande quantité. Nous pourrions ainsi formuler, au vu de ces exemples, que les minimalistes ont exploité un potentiel formel qui leur était suggéré par l'industrie. Cette posture participe, de ce fait, à la réflexion que nous menons quant au rapport entre le système des normes techniques et celui des canons artistiques.