

Carmaux

(TARN)

Lycée Aucouturier



Patrick RAYNAUD

La Verrerie

1988

Dossier conçu par Isabelle Sengès
Drac Midi-Pyrénées
juin 2013
Cliché de Couverture : 20118101156NUCA
Roland Chabbert © Inventaire général, Région Midi-Pyrénées

L'ŒUVRE

Notice de l'œuvre

- **titre** : *La verrerie*

- date de réalisation : 1988

- technique, matériaux : aluminium, verre feuilleté, 786 bouteilles de verre

- dimensions : 310 x 90 x 90 cm (dimension d'un module) / 310 x 90 x 230 cm (230 est la dimension du bassin dans lequel l'œuvre est installée)

- genre, discipline : sculpture

- localisation, emplacement : sur le parvis d'accueil du lycée, face à l'entrée. Le point central de l'installation, très précis, a été obtenu à partir de deux axes perpendiculaires aux deux façades, et tracés, l'un à partir du centre du porche d'entrée, l'autre à partir du centre de la fenêtre à côté de l'autre porche.

- description : la sculpture est composée de deux parallélépipèdes à sections carrées en verre feuilleté et armatures métalliques, garnis chacun de neuf étagères en verre supportant des bouteilles en verre blanc, d'usage domestique. Un des parallélépipèdes présente les bouteilles, en forme de pyramide inversée, tandis que l'autre montre une pyramide montante et une autre descendante, se rejoignant par une bouteille unique au niveau de la cinquième étagère. La sculpture, posée dans une légère excavation du sol (avec béton et caillebotis métallique) au contraire d'un socle, permet l'illusion d'une émergence souterraine. Un éclairage halogène situé au-dessous de chaque structure, stimule à la nuit tombée, l'effet de transparence.¹

*ou 10 si l'on compte l'étagère du bas au niveau du sol.

Sur la demande de l'artiste, l'œuvre comprend également une réalisation graphique et l'impression d'un document explicatif.

Analyse de l'œuvre du 1%

Cette installation, située près des entrées principales, a valeur de signal extérieur, mais fait également signe quant à la mémoire du lieu.

Si « la verrerie » désigne à la fois l'art de la fabrication du verre ainsi que le lieu où se fabrique le verre, ici la sculpture fait signe dans la mémoire qu'elle cristallise de l'ancienne activité verrière, à l'emplacement même du lycée. Et si l'alignement des bouteilles bien rangées sur leurs étagères, peut évoquer encore l'industrie du verre, l'artiste a joué avec ces codes, afin de nous donner à voir deux formes allusives de ce temps révolu, comme un sablier d'un côté, une pyramide inversée de l'autre. Il y a du jeu², visuel, avec une légère pointe de dérision, à l'endroit ou à l'envers, tel un château de cartes transparentes, ou un château de verre, et l'artiste nous conte une petite histoire à travers deux formes qui se jouent de l'espace. Il y a de la légèreté, entre transparence et translucidité, et quel que soit le point de vue, le paysage se perçoit à travers les surfaces vitrées, sensibles aux intempéries qui transforment la surface de verre en un jeu miroitant de reflets. Alors que la lumière dessine parfois, une ligne ondulée de bouteille en bouteille, contrastant avec la ligne droite des étagères. Et si le regard curieux du spectateur ose s'approcher et s'amuser à regarder par en dessous alors c'est le monde à l'envers, et l'ensemble des bouteilles paraît comme suspendu, tenant par le goulot, comme en lévitation. La superposition des étagères, avec leur nombre de bouteilles au carré - dont les chiffres tantôt pairs tantôt impairs forme graduellement une partition dans l'espace, de haut en bas d'un côté : 9/7/5/3/1/2/4/6/8/10 d'un côté et dont le centre se situerait entre le 1 et le 2, et de haut en bas de l'autre : 10/9/8/7/6/5/4/3/2/1 - se

1 Pascale Mansour, Drac M-P

2 La forme pyramidale des bouteilles vides n'est pas sans rappeler le jeu du « chamboule-tout », jeu d'adresse souvent pratiqué lors des foires et fêtes populaires. Ce jeu consiste à viser avec une balle un empilement de boîtes qui doivent tomber du support sur lequel elles reposent.

déploie dans la verticalité des parallélépipèdes qui, enfouis dans le sol paraissent surgir, tels des vestiges archéologiques.

« Patrick Raynaud travaille sur deux registres de réflexion. Réflexion à partir de l'**identité du site** et comme nourriture enrichissant la problématique de son travail en cours. Le lycée Aucouturier est construit à l'emplacement d'une **verrerie**, ancien pôle d'activité, avec la mine, du bassin carmausin. L'emploi du verre par l'artiste pose le **questionnement de la transparence** et le **captage de la lumière**, mais s'interroge aussi sur l'**apparente précarité et le déséquilibre** à travers l'emploi du verre et les **formes pyramidales** que le plasticien manipule. Patrick Raynaud, dans sa proposition nous montre une **dramaturgie** déjà explorée dans son travail : **l'éphémère et la durée**. Il emprisonne dans une cage de verre les **vestiges du passé** de Carmaux et les donne à voir avec la précaution d'un **objet muséal**. Les bouteilles, exposées **comme un sablier**, rappellent, à la fois **le temps qui s'écoule**, la fin d'un **savoir-faire** lié à une **éternité** et un **renouvellement**. »³

Si l'œuvre présente ici, contient en elle ce pouvoir de suspendre le temps, d'en indiquer la fragilité et la possible brisure, elle n'en est pas moins, ancrée dans le sol, solide et présente tout en étant ouverte au regard qui la traverse. Entre contenant et contenu, entre vide et plein, entre légèreté et gravité, entre épaisseur et transparence, « la verrerie » se joue du verre comme d'un rêve, anagramme visuel et immatériel.

« Sous son apparente simplicité un réseau dru de **signes** est installé: **le souvenir** (la verrerie) **le temps** (le sablier) **la fragilité** (le verre) **le déséquilibre** (la pyramide inversée) **le jeu** (le jeu de massacre), tout un **poème sur la précarité des choses, des apparences, des œuvres d'art**, remis en question par la solidité effective de l'ensemble (acier inoxydable, verre blindé). »

L'ARTISTE

Éléments biographiques

Patrick Raynaud, auteur d'installations et artiste multimédia français, est né en 1946 à Carcassonne (Aude). Il vit et travaille à Paris.

Après des études de lettres modernes à l'université de Toulouse, il suit un cursus à l'Idhec (Institut des hautes études cinématographiques, actuelle Fémis). Patrick Raynaud travaille comme graphiste, puis comme monteur, monteur-son, puis chef monteur pour le cinéma. Il prend part notamment aux films Trafic de Jacques Tati et Un flic de Jean-Pierre Melville. Par la suite, il réalise des courts et moyens métrages dont un sur Robert Delaunay, puis assure le montage de films publicitaires jusqu'en 1977.

Professeur à l'École des beaux-arts de Lyon (1983-1989), où il crée un atelier multimédia

Directeur d'études du cycle post-diplôme de l'École régionale des Beaux-Arts de Nantes (1994-1996).

Professeur (photographie) à l'École nationale des beaux-arts de Dijon (1996-1997) et Président de l'Association nationale des directeurs d'écoles d'art (1996-1997)

Directeur de l'École régionale des beaux-arts de Nantes (1997-1999).

Directeur de l'École nationale supérieure d'arts de Cergy (1999-2002).

Directeur de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (ENSAD) à Paris (2002-2008).

Professeur de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris (Programme de recherche, 2008-2011).

Depuis 2006, président du Centre d'art contemporain d'Ivry, Le Crédac.
Chevalier de l'ordre du mérite.

Tout au long de sa carrière, il a également réalisé des ouvrages illustrés, des objets, des catalogues, des créations plastiques dans l'espace urbain, des costumes...

Son œuvre se trouve dans de nombreuses collections dont:

Frac – les Abattoirs (Toulouse), Frac – Franche-Comté (Besançon), Frac - Pays de la Loire (Carquefou), Frac – Languedoc-Roussillon (Montpellier), Frac – Champagne-Ardenne (Reims)

Des commandes lui ont déjà été passées sur certains sites à l'étranger comme: Delphes en Grèce (Institut Européen), Bursa en Turquie (Université), Neuchâtel et Tel Aviv ("Les Fouilles") qui insistent par exemple, sur la vanité des choses de ce monde (le "Memento Mori" reconnaissable à travers toute l'histoire de l'art, et notamment la peinture du 17^{ème} siècle - Les "Vanités").

Patrick Raynaud a réalisé de nombreuses expositions personnelles et collectives en France et à l'étranger (Allemagne, Pays-Bas, Canada, Autriche...) et a répondu par ailleurs, à une vingtaine de commandes publiques (« *Voyelles* », Forum des Halles, Paris - « *Lost Monument* » Hambourg, Gare Centrale - Tel Haï, Israël - « *Giratoire* », Villeurbanne, ...).

Parmi ses expositions :

1976: ARC, Paris

1977: Première exposition personnelle à la galerie Harry Jancovici à Paris.

1980: Première exposition collective à l'ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

1982: Fondation Gulbenkian, Lisbonne.

1983: « *Souvenir de Montpellier* », Patrick Raynaud sculptures, Musée Fabre Montpellier.

1986: « *Pictura Loquens (25 ans d'art en France)* », Villa Arson, Nice

1988: « *Rollerbox la sculpture en transit* », Hôtel de ville, Villeurbanne

1991: Passages - Centre d'art contemporain, Troyes

« *Pyramide de Voyage* », Institut Français, Stuttgart

1992: Parvis 1, Tarbes

1994-1999: Patricia Dorfamn, Paris

1999: musée de Haifa en Israël / Festival Garonne, Toulouse (02 - 18 juillet)

2003: « *Sur plusieurs tableaux II* », Château de Taurines, Centrès

2005: « *Je ne peux pas l'encadrer* » : Hôtel de Rochemade, Albi

2007: « *On dirait le sud* », Centre social Empalot, Toulouse

2008: « *L'image par transparence* », L'imagerie, Lannion

2009: « *Ingres et les modernes* », Musée Ingres, Montauban (03 juillet - 04 octobre)

2010: « *Ca te regarde* », Centre culturel Alban Minville, Toulouse (21 janvier - 07 mars)
« *12/12: L'art et ses fantômes* », Musée Denys-Puech, Rodez (26 mars - 19 septembre)

2011: « *Néo-Cugnaux II, Découvreurs-Inventeurs* », Espace Paul Éluard, Cugnaux (11 janvier - 19 mars)

**Son œuvre, sa démarche, ses questionnements, citations,
Resituer l'œuvre du 1% dans le contexte général de l'œuvre de
l'artiste**

L'univers créatif de Patrick Raynaud se singularise par son détachement des modes et son indépendance. Enrichies de ses expériences diversifiées, ses installations s'appuient sur de **multiples modes d'expression** comme la sculpture, la peinture mais aussi le théâtre, le cinéma ou l'architecture.

À partir de 1975-1976, il aborde le volume en pratiquant le découpage et l'articulation, sur carton ou bois peint, de personnages, d'objets démesurés et de **meubles qui acquièrent une présence ironique, "comme en instance de rangement** et de départ". Il réalise ensuite des photographies de ses personnages placés dans des décors parodiant les thèmes classiques de la peinture religieuse et d'histoire. Approfondissant le principe des états transitoires, Raynaud propose des œuvres « *in-situ / déménageables* » : chaque installation intègre ses propres caisses d'emballage, et de grandes photographies (d'objets, de vêtements, d'œuvres d'art classiques) installées dans des caissons lumineux qui sont aussi des flight-cars à roulettes. Son utilisation des classiques consiste également à en proposer des reproductions en cartes postales alignées sur un présentoir, au format de l'œuvre originale qui se trouve ainsi reconstituée. Dans de nombreuses commandes publiques en France et à l'étranger, particulièrement en Allemagne, Raynaud se montre également **soucieux – tout autant que de l'environnement social et culturel – de proposer des œuvres à l'apparence faussement fragile ou instable (colonne de bouteilles superposées) comme pour échapper au piège du trop grand sérieux.** ⁴

Certaines de ses pièces *in-situ* ⁵, procèdent d'une **réflexion liée au temps** . Depuis 1985, P. Raynaud travaille essentiellement sur les **notions d'emballage et de conservation, de stockage et de déplacement, à la fois des objets d'art, des objets quotidiens, mais aussi des idées** .

Si nous relient l'œuvre réalisée pour le lycée Aucouturier à l'ensemble de son œuvre, nous pouvons faire ressortir certaines préoccupations de l'artiste, que nous retrouvons à la fois d'un point de vue formel, mais aussi visuel et symbolique – la symbolique d'une approche et d'une démarche.

Ainsi apparaissent :

- les notions de conservation (bouteilles à l'abri des cages de verre), de stockage (les bouteilles bien ordonnancées sur leurs étagères)
- l'idée qu'un objet du quotidien – ici, la bouteille – devient matériau (de la sculpture) et objet artistique
- l'intégration à l'environnement social et culturel (référence à la verrerie carmausienne)
 - « J'ai toujours eu plus tendance à travailler sur **l'historique du lieu** que sur la «géographie». Disons que je m'inscris un peu entre les deux mais l'historique me paraît plus intéressant. »
- la notion de jeu dans la disposition des bouteilles à la manière d'un château de cartes et à double sens « d'objet dérisoire », simple, humble....

P. Raynaud a souvent usé de la dérision dans ses installations, et si celle-ci renvoie parfois au jeu, activité où l'art considéré comme une chose trop grave, se trouve allégé par le recours à l'ironie qui introduit une certaine distance. Face à la pesanteur de la tradition, cette manière d'envisager l'objet tente de lui enlever de son épaisseur (des choses) sous forme d'ironie poétique, mettant en avant la légèreté et l'immatériel.

« L'art n'est pas seulement ce qu'en font les artistes, il est aussi et surtout ce que les hommes lui reconnaissent de représentativité par rapport à eux-mêmes. Sans doute, au temps des pharaons, le modeste sculpteur ou le ciseleur de telle petite

4 Dictionnaire de l'art moderne et contemporain, Éditions Hazan, Paris 1993, Gérard Durozoi (directeur scientifique de l'ouvrage)

5 Voir définition dans le chapitre « Références à l'histoire de l'art »

cuillère était-il socialement infiniment moins considéré que tel puissant ministre ou riche négociant. » P. Raynaud

L'œuvre comme indice de lieux :

Entre les variations de sens dépendantes du lieu, du temps et des personnes, ce sont les premières qui sont le plus remarquablement utilisées. Une œuvre est toujours montrée dans un espace, les installations ayant été parmi les premières à avoir mis en relation le contenu de l'œuvre avec un espace. Le concept « *d'in situ* déménageable », développé par Patrick Raynaud dans les années 1980 mène plus loin encore cette démarche commune à de nombreux artistes contemporains: le lieu de présentation de l'œuvre fait varier la manière dont le spectateur la considère. Véritable métaphore de la variation de la signification selon le contexte, l'expression de Patrick Raynaud vise à montrer deux aspects de son travail : l'œuvre est à la fois inscrite pour un lieu et elle peut être réutilisée ailleurs sans perdre sa fonction « d'être liée à un lieu ». La pièce n'est pas donc produite pour un seul lieu mais pour réagir aux lieux dans lesquels elle est exposée (...)

Certaines œuvres, dès leur conception, offrent la possibilité de s'adresser à des publics spécifiques : c'est pour Patrick Raynaud le cas de la commande publique qui concerne avant tout les habitants qui sont en relation quotidienne avec l'œuvre. Elle offre l'occasion de produire des pièces qui prennent en compte l'histoire, les manières de vivre, les représentations propres aux habitants des lieux dans lesquels elle est installée. Le contexte de production et d'exposition de l'œuvre conduit donc l'artiste à travailler sur des sous-entendus liés à ces lieux, que seuls les habitants sont en mesure de lire, car eux seuls en partagent la connaissance.⁶

« Je travaille depuis quelque temps une notion que j'appelle l'*in situ* déménageable : ce sont des travaux qui sont généralement **faits spécialement en fonction d'un lieu**, mais qui peuvent être présentés ailleurs. Cette présentation ultérieure est tout à fait indiquée dans le premier travail : une des composantes de ces pièces, celle de Montréal comme celle d'Axe Néo-7 (1986), toutes deux faites sur les lieux, et la caisse d'emballage qui est susceptible de rembarquer le matériel et de permettre de le déménager dans un autre endroit... On pouvait penser devant certaines formes *d'in situ* aux **grands décorateurs de la Renaissance**. Le statut de l'artiste s'est trouvé pendant assez longtemps (et se trouve encore souvent) semblable à celui des grands artistes pérégrinateurs qui passaient de l'Italie en France et en Hollande à l'appel des princes. C'est un peu cette dimension de l'*in situ* qui entraîne le voyage. Si je présente dans la pièce de Montréal une partie de mes bagages, c'est parce que, dans ces conditions, mes bagages deviennent pratiquement mon atelier. Je présente **la valise comme lieu du travail et comme objet du travail**.(...)

Johanne Lamoureux : Les boîtes d' Optica offrent au moins une double référence : à première vue, elles font **référence à une certaine archéologie de l'*in situ* (la mise en place des boîtes du minimal, celles de Judd notamment)**, mais elles renvoient aussi, dans leur «contenu» nécessaire à vos propres pérégrinations d'artistes, à la **Boîte en Valise de Duchamp**.

P.R. : Je crois que les artistes occidentaux ne peuvent pas échapper à Duchamp. **Duchamp est toujours présent dans mon travail**. La **référence à Judd** est un peu nouvelle : **la sculpture minimaliste** n'est citée dans mon travail que depuis assez peu de temps, **depuis que j'utilise la caisse**. Ça m'amuse pour les caisses de Montréal de retrouver des qualités de contre-plaqué qui rappelaient celles du

6 Ceva Marie-Luz. « *L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ?* » In: Culture & Musées.N°3, 2004, pp.69-96.

Site:http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus_1766_2923_2004_num_3_1_1188

contre-plaqué des premières boîtes de Judd. Le contre-plaqué en Europe n'est pas pareil.

J. L. : Il y a quand même une déviation par rapport aux caisses de Judd. Au moment où ces œuvres-là faisaient l'actualité, on avait l'extraordinaire bonne volonté de croire qu'elles étaient des formes neutres, surtout pas des contenants.

P.R. : Voilà. **Elles sont devenues des contenants.** Il est assez important pour moi d'avoir dans mon travail **plusieurs niveaux d'approche...**⁷

Notes, références bibliographiques, sites internet, etc

De nombreux catalogues d'expositions collectives, monographies et publications lui sont consacrés:

- « *Itinéraires du Versant Sud - Espagne, France, Italie : Figures* », Jean-Marc Ferrari ; Lagarde (F.).- Fonds régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 1983-1985. - Région Midi-Pyrénées et Ministère de la Culture, 1985, n° isbn 2-905961-00-7 - Reprod. en coul.
- « *Chefs-d'oeuvre et Hors-d'oeuvre, des idées qui font des recettes* »: collection du Frac Midi-Pyrénées 1985 / André Daguin, Brigitte Rambaud, Patrice Bloch, Laurent Pesenti. - Toulouse : Frac Midi-Pyrénées, 1985, n° isbn 2-90591-00-7 - Reprod. n/b
- « *On dirait le Sud* », exposition jusqu'au 26 mars 2007 in La Lettre de l'Inspection Académique de la Haute-Garonne, n°14 mars 2007(sur le site web de l'I.A.) - Reprod. en coul.
- « *Bright light* », galerie Brigitte March, (Stuttgart,Allemagne), auteur Prof. Dr. Manfred Schneckenburger und René Lacombe, édit. Schloss Presteneck ,Stein am Kocher, March Stuttgart, 1993
- Patrick Raynaud : « *Le bal des célibataires, même* » / Hegyi Lorand ; Sans Jérôme. - Vienne : Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1993. (catalogue d'exposition monographique)
- Raynaud (Patrick) : sculptures : Lingen, Galerie im Theater, 28 septembre-7 octobre 1991- Ill. coul. p.15
- Patrick Raynaud : « *La tentation de l'immobile* ». Commandes publiques 1984 - 1991 / - Paris : Patrick Raynaud ADAGP, 1991. (catalogue de commande publique)
- « Patrick Raynaud : Sculpture » / Charre Alain ; Jeune Marie-Claude ; Raynaud Patrick. Clarke, Jean-Marie. Trad.. - Paris : Jacques Damase éditeur, 1989.
- Patrick Raynaud : « *La sculpture en transit* » / Raynaud Patrick ; Moulin Hélène ; Mozziconacci Jean-François. - Montbéliard / Valence / Carcassonne : Centre d'art contemporain de Montbéliard/ Musée de Valence/ Musée des beaux-arts de Carcassonne, 1988, Drac Pays de Loire
- Patrick Raynaud : « *Comédies et Mystères* » / Lemaire Gérard-Georges ; Nouhaud Jean-Pierre ; Restany Pierre ; Bonito Oliva Achille ; Loisy Jean de ; Strasser Catherine. - Paris : Jacques Damase éditeur/ Centre national des arts plastiques, 1985. - Monographies d'artistes contemporains. - (Monographies d'artistes contemporains).
- « *Patrick Raynaud, Souvenir de Montpellier* » / Patrick Raynaud. - Montpellier : Musée Fabre, 1983, auteurs Xavier Dejean, Jean de Loisy,- 48 p. : ill ; 14 cm. Liste des oeuvres exposées p. 48, Bibliographie p. 45, Biographie p. 41, Edition : Montpellier, France, [s.n.]
- « *Les Années 90* », Cantz éditeur, RFA - "Karavanserei" Stadt Galerie de Saarbrücken, etc.

⁷ Extrait de « Patrick Raynaud, L'in situ déménagement: changement d'adresse », Johanne Lamoureux (voir le site: <http://id.erudit.org/iderudit/36247ac>)

Œuvres de P. Raynaud à mettre en relation avec l'œuvre du lycée :

- Catalogue de l'exposition « Rollerbox la sculpture en transit », Hôtel de ville Villeurbanne 1988:
- « La Tour de la princesse X... ou l'art du voyage », Anvers 1987 (dédié à **Brancusi**): empilement de **caisses d'emballage formant une pyramide**. Cette pièce procède du **principe d'emboitage gigogne**, et c'est le déploiement de toutes ces caisses **en forme de tour** ou d'arc de triomphe, **qui constitue la sculpture elle-même**.
- « Bus-stop tower », Nice 1987: **empilement de cantines de plus en plus petites** avec un ensemble de pots et cruches disposés sur la partie haute.
- « Provisoirement sans titre », Amsterdam 1987
- Catalogue de l'exposition « la stratégie des apparences », galerie Langer Fain, Paris, 1991: « Dernières valises », 9 flights-cases de plexiglass et aluminium, 52 x 81 x 22 cm (chaque)
- Catalogue « La tentation de l'immobile », commandes publiques 1984-1991, album réalisé à l'occasion de la mise en place de la sculpture « La verrerie »:

Empilements/pyramides/colonnes

- « Pièce pour jardin », 1987, bois, bâches de camouflage de l'armée belge, vases, cordes, 550 cm x 320 cm x 80 cm, Tielt (Belgique)
- « An object, thrown out of country into an other », 1987, béton peint façon camouflage par l'armée israélienne, 400 x 650 x 100 cm, Tel-Haï (Israël)
- « Pyramide de voyage », 1991, caisses d'emballage, briques, 350 x 450 x 90 cm Stuttgart
- « Attention École! », 1987-89, panneaux signalétique, acier galvanisé. Colonne: 800 x 40 x 40 cm, Pyramides: 350 x 350 x 2000 cm, lycée de Breuil-le-vert
- « Pyramide de la gare », 1989, containers peints, 1200 x 2000 x 300 cm, sculpture pour le sommet européen de Strasbourg, Strasbourg
- « Pyramide de l'aéroport », 1989, containers peints, 1200 x 2000 x 2000 cm, sculpture pour le sommet européen de Stasbourg, Strasbourg
- « Pyramide-miroir », 1989, acier corten et miroir, 450 x 750 x 150 cm, sculpture pour le Forum Ludwig d'Aix-la-Chapelle, Aix-la-Chapelle
- « 2 sky-flight-cases », 1991, métal peint et halogènes, 900 x 150 x 400 cm, Lingen (Allemagne): deux gigantesques caisses pour les voyages en avion ouvertes sur le ciel.
- Catalogue « La sculpture en transit » (cf Page 16)

Les objets dans l'œuvre de P. Raynaud:

- Livret « Le corps du délit »: voir le chapitre « la catharsis cachée », les objets rituels culturels de Lóránd Hegyi (école régionale des Beaux-Arts de Nantes, 1994): « dans ses objets et installations, (...) Patrick Raynaud traite des processus complexes de la formation de valeurs au sein d'une infrastructure culturelle. D'un côté, il décompose les objets d'art (...), de l'autre, il **essaie de transformer, par une intervention radicale, des objets banals d'usage courant en objets d'art précieux ou rituels** (voire tabous).

Essais:

- « L'art contemporain exposé au rejet : Études de cas » / Heinich Nathalie. Michaud, Yves. Préf.. - Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, 1998. - Rayon Art. - (Rayon Art): Christo; Buren_Daniel ; Pagès Bernard ; Raynaud Patrick ; Pinoncelli Pierre ; Ping Huang Yong

Filmographie:

- 1987 « Middleburg 87 » et « Amsterdam 87 », réalisation R. Schlang
- 1985: « La chute des anges (du haut des tours) », réalisation P. Raynaud
« Soyons sérieux », réalisation M. Nova, commentaire M. Nuridsany
- 1984: « Patrick Raynaud 84 », réalisation P. Lobstein

- 1983: « *Souvenir de Montpellier* », réalisation P. Lobstein
- 1980: « *Derniers jours* », réalisation P. Raynaud, commentaire J. Palette

Revue:

- Nantes : École régionale des beaux-arts, 1999. - (In. La Nouvelle Interlope : 2)

Nombreux articles, dont:

- « P. R. à Lisbonne », Art Press, juillet-août 82 / sept. 83 / juin 84
- « P. R. », Beaux-Arts, sept. 83
- Le Matin, Axe Sud, Libération, Spirales, Canal, Colloquio, Décoration Internationale, Flash Art, Télérama, Arte Factum, ...

Références à l'histoire de l'art

Même si les multiples ressources à partir desquelles Patrick Raynaud puise les « matériaux » constitutifs, font de lui un artiste n'appartenant à aucun courant, nous relierons cependant l'œuvre du lycée à certaines tendances de l'histoire de l'art moderne et contemporaine.

Au XXe siècle, la sculpture figurative s'est éloignée radicalement de la tradition . L'influence des mouvements comme le Minimal Art, Fluxus, l'art performance ou l'art conceptuel a conduit à une approche différente de la sculpture, qui amènera une grande diversité d'attitudes, de matériaux, de médias ainsi que d'espaces d'intervention. Les limites entre les genres artistiques s'estompent et il n'est pas inhabituel pour des objets sculpturaux de devenir par exemple, l'objet d'une séquence d'actions.

« C'est à **Duchamp** que revient le geste radical transformant, par la seule déclaration de l'artiste, l'objet quotidien manufacturé en œuvre d'art. Les premiers ready-made datent de 1913. Depuis, l'objet sort du cadre de la peinture et envahit le monde réel se présentant en tant que tel dans la scène de l'art. Il se prêtera aux détournements et aux assemblages les plus surprenants des **surréalistes**, aux "accumulations", "compressions" et différents "pièges" des **Nouveaux réalistes**, aux mises en scène de la **nouvelle sculpture objective** contemporaine, en passant par l'adhésion enthousiaste et critique à la fois du **Pop art** américain qui a fait d'une société de consommation et de ses objets le sujet principal de son art. L'objet interpelle l'art au XXe siècle, son statut et ses limites, qu'il repousse de plus en plus loin. »⁸

Métaphore du verre

"Depuis la fin du XIX^{ème} siècle, où l'art est progressivement passé d'une représentation du réel à une réflexion sur le réel, puis sur la vision et enfin sur lui-même, il n'est pas étonnant que l'intérêt de l'artiste pour **le verre comme métaphore de l'art** l'ait assez souvent amené à introduire le verre lui-même comme élément constitutif de l'œuvre, réalisant ainsi et tout ensemble la mise à distance du réel et de l'œuvre elle-même.

Le rôle du verre dans les différentes avant-gardes du xx^{ème} siècle est sans doute rien moins qu'anecdotique et l'on aimerait en voir traquer le sens, des avant-gardes russes et de Duchamp jusqu'à l'art conceptuel et à l'*arte povera*, sens qui n'est peut-être autre que celui de la **recherche d'un au-delà de l'art.**"⁹

Mots-clés

8 Margherita Leoni-Figini, Centre Pompidou

9 Françoise Guichon, chapitre "verre et photographie", revue Traverses 46, p. 86

DADAÏSME – READY-MADE – INSTALLATION – NOUVEAU-RÉALISME – MINIMAL ART- *In Situ*

Dadaïsme

Mouvement artistique international né à Zurich en 1916, autour d'un groupe de poètes, plasticiens, musiciens et hommes de théâtre. L'esprit Dada, inextricablement lié au contexte historique où il apparaît, vise à renverser la conception traditionnelle de l'art au moyen de la provocation et de la dérision en une attitude subversive. Après avoir fait table rase de toutes les croyances, l'artiste dada découvre le principe de la liberté absolue en art et au-delà de la révolte et de la protestation, **Dada repense à neuf la peinture, la poésie, la photographie, le cinéma**. Il est à l'origine de l'art moderne et contemporain qui inscrit le non-art dans l'art, invitant à revoir les catégories esthétiques et le sens du beau.

Si le propre de l'action dadaïste est d'**élever la réalité du monde « banal » au niveau de matériau artistique**, et ceci dans tous les domaines de l'art, **donnant à l'objet un statut artistique**, cette **revalorisation du matériau**, cette démocratisation de l'art, ont contribué à l'**abolition des genres**.

Même si la durée de Dada ne se limite qu'à quelques années, le mouvement a marqué en profondeur l'art et la pensée du 20ème siècle. Il donnera lieu à une filiation allant du Néo-dadaïsme de Jasper Johns et de Robert Rauschenberg, avant-coureurs du Pop art, au mouvement Fluxus et au Nouveau Réalisme.

Ready-made:

Terme choisi par Marcel Duchamp pour désigner un objet d'usage banal, produit industriellement et qui devient, du fait de sa sélection par l'artiste une œuvre d'art. De 1917 date son ready-made le plus connu, le célèbre urinoir retourné et rebaptisé « *Fontaine* ».

Installation :

Forme d'expression artistique apparue dans la deuxième moitié du XX siècle et qui désigne une œuvre conçue pour un lieu donné, ou adaptée à un lieu.

L'installation est généralement un agencement de matériaux, d'objets ou d'éléments indépendants les uns des autres, mais constituant un tout, dans un espace donné. Elle désigne à la fois l'intervention dans un espace réel, intérieur ou extérieur, ainsi que la prise en compte de cet espace et de ses caractéristiques (architecturales, formelles, spatiales ou historiques) dans sa mise en œuvre même.

Le phénomène de l'installation est issu de plusieurs facteurs dont l'éclatement des catégories artistiques et la quête d'espaces - remettant en cause l'aspect frontal mis en place dans la perception traditionnelle de l'œuvre - ainsi qu'à l'hétérogénéité des matériaux assemblés. Le dispositif d'installation questionne à la fois le statut du spectateur - en sollicitant ce dernier de manière plus active - ainsi que l'espace dans lequel l'installation prend place.

Nouveau-réalisme :

À la fin des années 1950, plusieurs artistes s'opposent à l'esthétique abstraite, gestuelle et matiériste qui caractérise la création française de l'époque. En rupture avec toute forme de tradition, ils tentent de redéfinir la relation de l'art au réel. Ils constituent un groupe en 1960, à l'initiative du critique d'art Pierre Restany : le Nouveau Réalisme. Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely et Jacques Villeglé en signent la déclaration constitutive : « Les Nouveaux Réalistes ont pris conscience de leur singularité collective. Nouveau Réalisme = nouvelles approches perceptives du réel. »

Les artistes renouvellent les formes et les idées par «l'appropriation du réel» qui vise non plus la représentation du monde mais sa présentation. Ils s'approprient ainsi toutes sortes d'objets banals, usés ou de matériaux récupérés qu'ils soumettent à diverses manipulations : les tableaux-pièges chez Spoerri, l'accumulation chez Arman,

l'assemblage chez Raysse, la compression chez César, l'emballage chez Christo, le décollage chez Dufrêne, Rotella, Hains et Villeglé.

Les représentants de ce rassemblement fécond d'audaces portent une réflexion critique sur la société de consommation et de communication de masse. (extraits du site : [www.mam.paris.fr/fr/collection/le-nouveau-réalisme](http://www.mam.paris.fr/fr/collection/le-nouveau-realisme))

Minimal Art (Art Minimal) ou Minimalisme

Apparu aux États-Unis en 1965, les praticiens du minimalisme, Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris, Sol LeWitt et Dan Flavin, s'intéressent d'abord et avant tout à **l'espace**, principal élément de leur art. Ils entreprennent de fabriquer des **structures d'une rigoureuse simplicité**, abandonnent la composition traditionnelle, rejettent l'ornementation et les relations hiérarchiques entre les éléments afin que les **propriétés des matériaux** soient plus aisément perceptibles. Ainsi les **formes sont simplifiées à l'extrême**, ramenées à leur **structure élémentaires**, trait, point, cercle, carré et rectangle.

Peintres à l'origine, dans bien des cas, **ces artistes se sont donc interrogés sur la nature de la peinture** avant d'aborder la question plus générale de l'objet d'art. Qu'est-ce qui fait d'un objet une œuvre d'art ? Quelles sont les caractéristiques propres de la sculpture ? Pareilles questions les inciteront à réfléchir sur le volume, la masse, le poids et le rôle de l'espace. Soucieux de mieux saisir la nature de l'expérience comme celle du savoir, ces jeunes artistes idéalistes deviennent eux-mêmes des critiques; ils écrivent sur leur propre pratique artistique et sur celle de leurs pairs. Leurs positions théoriques, nourries de phénoménologie, de psychologie comportementale, de métaphysique et de philosophies orientales, feront à l'occasion l'objet d'articles signés. Comme le souligne Robert Morris, une forme simple ne signifie pas nécessairement une expérience simple. En fait, cette simplicité des formes est l'aboutissement d'une pensée complexe.

Le *Minimalisme* est aussi à l'origine d'une part importante de **la sculpture contemporaine** et de l'*Art conceptuel* – lequel prolonge le souci d'économie de moyens jusqu'à privilégier l'idée sur la réalisation.

In situ: expression d'origine latine qui signifie littéralement « *en situation* » ou « *dans son milieu naturel* ». L'œuvre *in situ* est réalisée dans le lieu d'exposition ou en fonction du lieu qui lui est destiné, et sur lequel elle réagit, de façon à en révéler le caractère singulier. Elle suppose une réflexion sur les rapports qui peuvent exister entre ce lieu et les éléments mis en œuvre ainsi qu'une réflexion sur les relations et interactions qu'elle entretient avec l'environnement dans lequel elle s'inscrit. Les œuvres *in situ* sont souvent accompagnées de dessins, textes, photographies ou vidéo qui témoignent de la démarche poursuivie et représentent une mémoire des œuvres réalisées. Depuis les années soixante, les artistes de l'Art Minimal, du Land Art, de l'Art Conceptuel, l'Arte Povera, les artistes multimédias... ont particulièrement développé la création *in situ*.

Échos à d'autres œuvres du champ artistique

– Influences, liens ponctuels avec certains artistes ou certaines œuvres

➤ arts plastiques

Le motif de la bouteille dans le cubisme, en peinture, sculpture et assemblage

● **Picasso Pablo (dit), Ruiz Picasso Pablo (1881, Malaga - 1973, Mougins)**: dans sa période du cubisme analytique (1908-1912), inspiré de Cézanne, Picasso va désintégrer les formes pour les réduire à leur construction d'arêtes, avec une **récurrence du thème de la bouteille**, de la guitare, de la pipe et du journal. Dans les années du cubisme synthétique (1912-1919), la référence à la réalité va apparaître plus directement dans la peinture, sous forme de papiers collés ou d'objets réels, ainsi que dans la sculpture (voir « *Le verre d'absinthe* », 1914, MNAM, Paris).

● **Henri Laurens (1885, Paris - 1954, Paris)**: il hérite des premières recherches en volume de Braque et surtout de Picasso. Il reprend des thèmes et des matériaux qu'ils ont inventés, comme le **traitement de la transparence et des reflets du verre par des matériaux opaques** (voir la série des *Verres d'absinthe* de Picasso de 1914). Comme Picasso aussi, il travaille sur les effets

d'intersections des plans qui matérialisent des **lignes directrices, ici celles de la bouteille et de ses reflets.**

Mais à la différence de Picasso, les matériaux auxquels il recourt, bois et tôle, sont choisis pour créer des **variations tactiles.** Et surtout, il insiste sur la **polychromie** qui, selon lui, **procure à la sculpture sa propre lumière.**

Enfin, il ne travaille pas avec des matériaux trouvés au hasard ou des objets de rebus. Sa pratique du volume, qui rompt avec la spontanéité des premières sculptures cubistes, propose **un art d'assemblage** plus construit qui ouvre la voie à d'autres mouvements, par exemple le *Constructivisme* de Gabo et Pevsner.¹⁰

« *Bouteille et verre* », 1917, bois et toiles peints, 61,5 x 31,5 x 19,5cm, MNAM, Paris

Voir aussi la représentation de ce motif en peinture dans la collection du MNAM – centre Georges-Pompidou, Paris: P. Picasso, G. Braque, H. Laurens...

- **Jacques Busse, Vincennes, 1922 – 2004:** « *Nature morte aux verreries* », 1954, huile sur contre-plaqué, 32,7 cm x 40,7 cm

- **Henri Giorgio Morandi (1890 - 1964) :**

Dans les années 1920, Morandi semble s'éloigner des courants picturaux d'avant-garde, pour ne peindre plus que les éléments de son intérieur physique et mental. L'œuvre de Cézanne représente son influence majeure : il lui emprunte la monumentalité des formes et les zones denses de couleur. L'artiste développe une approche intime de l'art qui, guidé par une sensibilité formelle d'un grand raffinement, donne à ses paysages et à ses natures mortes une subtile délicatesse de ton et de dessin, suscitant chez le spectateur un mode contemplatif, réminiscence de l'œuvre de Piero della Francesca et de divers artistes de la Renaissance italienne.

"*Nature morte aux bouteilles*", huile sur toile, 192 x 164 mm, 1957

Œuvre à rapprocher, par exemple avec celle de P. Raynaud « *Sitting room tower* », (plateaux de bois, poteries de faïence), Amsterdam 1987.

Comme toutes les pièces de l'exposition d'Amsterdam, le centre des préoccupations plastiques se situe **du côté de l'aménagement intérieur de l'objet utilitaire ou décoratif.** Cet assemblage de poteries de plateaux bien réels expérimente pour la première fois **l'empilement, considéré comme une façon la plus élémentaire « d'ériger une sculpture »**, ou une tour, ou tout autre construction humaine. Mais ici la **fragilité des matériaux** employés ainsi que **l'impression d'équilibre** instable renforcée par la présence du « stand-by », viennent immédiatement remettre en cause l'efficacité même de la construction.

Cages de verre

- **Francis Bacon (1909 - 1992):**

"*Tête VI (Head VI)*", 1949, Arts Council of Great Britain, Londres

http://collection.centrepompidou.fr/Navigart/images/art_info1044

Le statut de l'objet

- **Marcel Duchamp (1887-1968):** en 1914, avec le fameux *Porte-bouteilles*, acheté au Bazar de l'Hôtel de ville, Duchamp élabore le concept de **ready-made : "objet usuel promu à la dignité d'œuvre d'art par le simple**

10 Vanessa Morisset © Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, août 2006

choix de l'artiste" (*Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, André Breton, 1938).

La main de l'artiste n'intervient plus dans l'œuvre. Tout savoir-faire ainsi que tout plaisir esthétique lié à la perception de l'œuvre s'annulent. La trace du créateur a disparu et se réduit au seul choix et à la nomination de l'objet. Le titre qui, d'abord, nomme le plus platement l'objet, *Porte-bouteilles*, prendra de plus en plus d'importance : l'objet sera rebaptisé, plus tard, *Séchoir à bouteilles* ou *Hérisson*.

Le choix de cet objet n'était pourtant pas anodin, les verres et les bouteilles avaient envahi la peinture cubiste de laquelle Duchamp voulait sortir comme d'une « camisole de force », disait-il. Aux **bouteilles et aux verres se démultipliant en mille facettes transparentes du Cubisme analytique** succède **l'objet réel**, opaque et en fer, qui les accueille, piquant comme un hérisson.¹¹

« *La boîte-en-valise* », achevée en 1941 : à travers elle, sa démarche réveille d'intemporelles interrogations sur l'art et ce qui le caractérise. Grâce à la richesse des objets qu'elle contient, cette édition devient une **œuvre à part entière**, une œuvre dont la particularité consiste à réunir une multiplicité de pièces qui sont **en même temps des reproductions et des originaux**. Duchamp propose en somme un **petit musée portatif** qui rappelle la circularité de l'une des définitions donnée, par lui, à l'art : c'est le musée qui fait l'art, mais l'art qui fait le musée. Une fois de plus, il réalise une œuvre d'un intérêt infini en regard des théories esthétiques.

- **Donald Judd (1928, Springs États-Unis – 1994, New-York)**: représentant majeur de la sculpture minimaliste américaine, sa sculpture se définit par des volumes aux formes réduites (fondés sur la simplicité modulaire et la standardisation des formes), aux matériaux primaires (variant épaisseur, réfraction, couleur, texture transparence/opacité), construits de façon industrielle, et à caractère anti-personnel.

Donald Judd à partir de 1965 commence à réaliser ce type d'œuvres, qu'il appelle de manière générique **Stack** (pile). Elles suivent la publication de son texte « **Specific objects** » (De quelques objets spécifiques), dont elles sont comme la conséquence.

Il formule en 1965, dans son texte **Specific Objects**, cette idée de la manière qui suit: « Les trois dimensions sont l'espace réel. Cela élimine le problème de l'illusionnisme et de l'espace littéral, de l'espace qui entoure ou est contenu dans les signes et les couleurs - ce qui veut dire qu'on est débarrassé de l'un des vestiges les plus marquants, et les plus critiquables, légués par l'art européen ».

Ainsi, l'alliance entre objet et espace est assurée, et de par leur neutralité, le propos est définitivement éloigné de la tradition occidentale.

Ces œuvres sont constituées d'une succession d'éléments alignés verticalement, accrochés au mur en porte-à-faux. Le nombre d'éléments varie en fonction de la hauteur de plafond, mais doit en principe être un nombre pair pour qu'aucun d'entre eux ne joue le rôle de centre et n'introduise une organisation hiérarchique au sein de l'œuvre.

De même, le premier élément du bas ne doit pas être posé au sol, pour ne pas assimiler la pile à une colonne. Entre les éléments, les intervalles d'espace doivent avoir la même hauteur que les parties pleines, car ces espaces font eux-mêmes partie de la pièce. Il en va de la signification de l'œuvre. Une *Stack* a pour fonction d'**englober l'espace qui l'environne**, de le saisir en un tout.

11 Margherita Leoni-Figini © Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, octobre 2005

Les nombreuses *Stacks* conçues par Judd se distinguent entre elles par leurs matériaux et par leurs couleurs. Il existe des versions avec des parties transparentes, d'autres dorées.

L'œuvre de P. Raynaud « *Provisoirement sans titre* », (bois, cibachrome, tubes fluorescents, plexiglas), présentée à Amsterdam en 1987, fait référence aux caisses murales de D. Judd, « malencontreusement » devenues étagères et permettant de décliner les divers degrés de réalité de l'objet: présence réelle, photographie, ombre chinoise, disparition (caisses fermées).

- **Carl André, né en 1935 à Quincy, (États-Unis)**, il vit et travaille à New-York. Il est un des protagonistes du "Minimal Art".
À la fin de l'année 1959, il construit dans l'atelier de Hollis Frampton **sa première série de sculptures « *Pyramids* »** dont il réalise en seconde version en 1964, qu'il appelle « *Cedar Piece* ». Cette œuvre marque l'entrée du travail de Carl André sur la scène de la sculpture contemporaine. Dès 1965, il axe sa réflexion sur la notion de sculpture détachée de toute référence à l'architecture. Il participe en 1966 à la manifestation fondatrice du 'Minimal Art', avec « *Primary Structure* » il est le seul à concevoir une œuvre spécifiquement pour l'espace qu'elle occupe et qui rompt radicalement avec la verticalité. Accordant une importance primordiale à l'horizontalité, il réalise en 1967, pour la première fois dans l'histoire de l'art, une sculpture plane composée de plaques de métal, carrées, juxtaposées, posées sur le sol. Pour Carl André, la sculpture idéale serait une route.
Il installe quatre concepts majeurs dans l'ensemble de son œuvre; la platitude, la sculpture comme lieu, la composition modulaire, l'emploi de matériaux bruts.

La notion de répétition / la série / l'objet

- **Andy Warhol (1928, Forest City – 1987 New-York)**: peintre, appartenant au Pop Art américain. Les artistes du Pop Art utilisent les **objets liés à la société de consommation** questionnant la culture de masse, en utilisant les codes de la publicité et de la culture populaire, souvent sur le mode de l'ironie. Admirateur de Marcel Duchamp et de ses Ready-Made, son travail est fondé sur le pouvoir de l'image qu'il utilise au moyen de **répétition sérielle** par le biais de sérigraphie. Ainsi, l'utilisation des procédés mécaniques de reproduction (photo, sérigraphie) à la **facture plate et objective**, a permis la démultiplication et la répétition des images, tout en se rapprochant ainsi, de la **production en série industrielle**.
Il réalise en 1960 ses premiers travaux d'après bande dessinée et sa série de bouteilles de Coca-Cola:
« *Green Coca-Cola Bottles* », 1962, huile et sérigraphie sur toile, 209,6 x 144,8 cm, Whitney Museum of American Art, New-York.
Andy Warhol donne l'impression de chercher ici à **reproduire, le plus fidèlement possible, un objet : la bouteille en verre de Coca-Cola**. C'est un tableau qui représente une **réalité froide, anonyme, monotone du fait de la répétition**. Le sujet n'est pas unique ; il est **démultiplié et perd de sa singularité** et de son originalité. On pourrait donc croire, au premier abord, que l'artiste disparaît derrière une représentation quasi industrielle d'un objet. Il n'est plus artiste mais technicien, artisan.
L'objet choisi devient paradoxalement une icône. L'œuvre fait réfléchir le spectateur sur sa consommation et la société qui l'entoure. Dans son apparente neutralité, elle peut donc apparaître soit comme une critique, soit comme une glorification de la société de consommation.

Bouteilles de papier
Vitrines/bouteilles

- **Paul Dionyssopoulos (Pavlos, dit)**, né en 1930 à Filiatra, dans le sud du Péloponnèse, il arrive à Paris en 1958, proche du mouvement des Nouveaux Réalistes et de Pierre Restany. Pavlos abandonne la peinture et commence à couper magazines et affiches à la machine, créant avec les bandes fines de papier obtenues (affiches massicotés) des objets de toutes sortes.
« *Nature morte: Bar n°2* », non daté, macules d'affiches découpées, 70,5 x 60,5 x 44,5 cm, galerie Alexandre Iolas, Paris: **vitrine en plexiglas** à l'intérieur de laquelle sont disposés différents **objets en papier représentant des bouteilles** de différentes formes.

L'objet

- **Daniel Spoerri (1930, Galati)**: artiste suisse d'origine roumaine. À partir de 1959, il invente ses premiers **tableaux-pièges** en collant sur des planches des **objets quotidiens**. Cette appropriation du réel l'amène à adhérer au groupe des Nouveaux réalistes.
« *Triple multiplicateur d'art* », 1969, technique mixte, 51 x 47 x 47 cm, Frac Nord-Pas-de-Calais

Collections/accumulations d'objets

- **Arman (1928, Nice – 2005 New-York)**: artiste français. Membre fondateur du Nouveau Réalisme, il développe une œuvre en lien direct avec son époque, utilisant **comme matière artistique des objets manufacturés**. En 1959, il commence à réaliser des « accumulations » où de nombreuses **versions d'un objet sont enserrées dans des blocs de plexiglas transparent**. Par la suite, il appliquera le principe de l'accumulation aux objets les plus divers critiquant une certaine vision de l'art (série sur les outils de la peinture) ainsi que la société de consommation. L'utilisation des premières résines polyester au début des années 1960, puis du béton au cours des années 1970, lui offre d'**emprisonner dans une gangue des objets de la vie courante**.
Le quantitatif chez Arman met en jeu un **principe de répétition** d'où surgit la perception d'une différence, si infime soit-elle. Arman avait le goût de la **collection**, amassant tout, depuis les plantes grasses sur le balcon de son appartement niçois jusqu'aux armures japonaises, sans oublier l'art africain dont il devient un éminent spécialiste. À propos de ce goût de posséder et d'amasser, **Umberto Eco** évoque le **vertige de la liste** et la poésie du catalogue. En 1960, l'exposition consistant à emplir de déchets la petite galerie d'Iris Clert fut un acte subversif, une prise de possession et une contamination du système artistique marchand.
À l'opposé, Yves Klein fait acte de purification avec l'exposition « Le Vide » (1958).
- **Tony Cragg**, artiste né en 1949 à Liverpool (Royaume-Uni). Il vit et travaille à Wuppertal (Allemagne). Tony Cragg assemble, accumule, empile, combine et juxtapose des objets, sorte « d'archéologie moderne ». « *Clear Glass Stack* », 1999, Sculpture, **empilement de pavés de verre et de bouteilles, carafes et verres**, H : 240 cm - L : 115 cm - Prof : 115 cm. L'artiste utilise ici, le verre, matériau fragile qu'il accumule en un entassement ou regroupement d'objets de même nature posés en équilibre et qui montent très haut. L'ensemble est à la fois colossal et fragile. Ces objets sont transparents, mais rassemblés ainsi ils créent une forme opaque (on ne voit pas à travers).
« *Bouteille verte* », 1980, objets de récupération (plastique, bois, métal, tissu, papier,...), 500 x 350cm, MNAM Paris

- **Jaume Plensa**, né en 1955 à Barcelone: il a introduit un esprit poétique dans la sculpture contemporaine. À partir de ses travaux utilisant des **résines qui privilégient la transparence**, son œuvre est devenue une rêverie sur la matière, une forme de méditation bachelardienne. Malgré la nouveauté plastique, malgré aussi celle des effets et des matériaux utilisés - la résine, la lumière, le mot - ses œuvres proposent un territoire de réflexion dans lequel la forme pure est souvent placée en retrait par rapport à la **capacité d'évocation de l'objet proposé**. De plus en plus, l'artiste semble s'attacher moins à la matière qu'à la sensation et l'émotion qu'elle véhicule.
- **Konrad Loder**, né en 1957 à Munich (Allemagne), plasticien sculpteur.
«Konrad Loder associe dans son œuvre les procédures complexes issues des sciences du vivant et des modèles informatiques à des modes de production élémentaires fondés sur une **économie du peu**. Ce « travail » se mène sur le mode du paradoxe et du **détournement des usages**. Ainsi se donne-t-il comme défi d'appliquer manuellement des procédures supposant une technologie sophistiquée. Ces sculptures sont réalisées avec des crochets de fer galvanisé. Elles ont la singularité d'être **à la fois volume et une structure**. Elles ont une forme donnée ; mais la nature même de leur mode de production induit leur **caractère modulaire et évolutif**. Elles portent dans leur gestation les prémices de son **illimitation**.»¹²

Notion de mobilier/vitrine/rayonnage/archivage

- **Didier Marcel**, né à Besançon en 1961, vit et travaille à Dijon.
Depuis plusieurs années, Didier Marcel interroge la sculpture et l'objet inscrits dans un rapport avec l'architecture, à travers les notions de masse, de matière, d'échelle. Il travaille à redonner un lieu à l'œuvre, à lui conférer un statut d'objet intérieur. Les tomates, empruntées au monde bien réel du calibrage, sont disposées tels des bibelots périssables, dans toute leur autonomie tandis que la maquette préservée dans l'étagère (avec des débris de l'atelier de l'artiste) propose une architecture fantasmée et se place ainsi dans un autre devenir. Par ailleurs, **la vitrine**, tout comme les supports-tomate en inox, **renvoie à une présentation de l'objet manufacturée** et néanmoins précieuse. L'artiste combine des dimensions multiples sans se départir d'un désir poétique.¹³
« *Étagère* », 2009-2011, fil de fer galvanisé, 270 x 190 x 60 cm

Vitrines

- **Damien Hirst** est né en 1965 à Bristol en Grande-Bretagne. Il vit et travaille à Londres. Depuis 1988, Damien Hirst réalise des installations où il traite du rapport entre l'art, la vie et la mort.
Pour les cabinets médicaux, il **expose dans des vitrines des objets provenant « de la vie réelle »** comme des tables, des cendriers, des mégots, des médicaments (formol), des papillons,...
« *Formes sans vie* », 1991, cabinet, mélamine, bois, acier, verre coquillages, 183 x 274,6 x 30,7 cm, Tate, Londres

Intégration de l'œuvre à l'espace environnant et du spectateur dans l'œuvre :

- **Dan Graham**, né en 1942 à Urbana, États-Unis : Depuis le milieu des années 1960, la pratique artistique de Dan Graham se caractérise par la **mobilisation de différents champs culturels**, notamment l'architecture et la culture rock. Attentif aux systèmes sociaux, tels qu'ils façonnent les comportements dans la sphère publique et privée, il engage ses performances, ses installations vidéo

12 Karim Ghaddab

13 Bernadette Morales

et/ou architecturales dans une relation de dépendance au **spectateur-participant**. Dan Graham mène par ailleurs une activité de théoricien ; un recueil de ses essais est paru en 1993 sous le titre de *Rock My Religion*, rendant compte de ses **premiers centres d'intérêts pour l'art minimal** de Dan Flavin et Donald Judd, l'art conceptuel, la vidéo, jusqu'à ses considérations sur la musique punk, l'architecture et l'espace urbain.

« L'artiste américain Dan Graham – dont un pan d'œuvre important est dédié à la réflexion sur le verre et ses architectures – a mis en relief l'absence d'extériorité qui se cache sous cette apparente mise en relation de l'intérieur et de l'extérieur par le principe de transparence. Anticipant l'essoufflement des *brandings*, logos et autres images de marque, Graham s'était intéressé, dans la foulée d'un travail vidéo, à ces nouveaux signes de reconnaissance corporatifs que sont les architectures de verre. Loin de renoncer à une image de marque propre, ces entreprises optant pour le principe de la transparence font confiance au pouvoir métonymique de la surface transparente. Rien n'est caché au client, pas de publicité mensongère, les biens de consommation sont sous ses yeux et ne lui restent plus *extérieurs*. « L'immeuble de verre, indépendant et transparent, refuse d'admettre une apparence extérieure en tant qu'élément constitutif » – écrit Graham dans *Immeubles de verre : 'vitrines' d'entreprises* – »¹⁴... »

Extrait de l'article: « *Architectures de la transparence* », **Emmanuel Alloa**¹⁵

Œuvres de verre

- **Gerhard Richter, né en 1932 à Neustadt, près de Dresde (Allemagne)**

1967 Première construction en verre

1977 Réalise des constructions de verre (CR-415-2)

2002 Réalise des *Panneaux de verre* et des *Panneaux verticaux*

« Au tournant du millénaire...La transparence, la translucidité, l'opacité et la réflexion étaient encore clairement les problématiques de l'artiste à ce moment-là, près d'une décennie après les avoir abordées pour la dernière fois. *Huit gris* en 2001 était annonceur d'un certain nombre d'œuvres l'année suivante qui amena l'utilisation du verre au centre de sa pratique. Des œuvres telles que *Panneau de verre*, *4 Panneaux verticaux* et *7 Panneaux verticaux* démontrent son intérêt à emmener des œuvres destinées à être accrochées au mur, vers une dimension plus sculpturale. »¹⁶

L'imperméabilité à l'interprétation est une des caractéristiques que partagent les monochromes gris et les travaux sur verre qui semblent être à part dans l'œuvre de Richter.

Les *4 Panneaux de verre*, 1967, par exemple, montés dans des cadres métalliques fixés sur des axes, suggèrent la possibilité d'une rotation, d'un mouvement. Les *Verres* sont imaginés comme des fenêtres donnant sur une autre réalité.

À propos de l'exposition au Centre Georges Pompidou (6 juin - 24 septembre 2012)

« ...Cette démarche se révèle dans toute son ampleur lors de la rétrospective de 2002 au Museum of Modern Art de New York où les *Verres* et les *Gris*, comme dans la salle centrale de l'actuelle exposition parisienne, occupent une place de choix. Plusieurs caractéristiques du verre opèrent ici : **le verre en**

14 Dan Graham : « Glass Buildings : Corporate 'Showcases'/ Immeubles de verre : 'vitrines' d'entreprises », in : *Ma position. Ecrits sur mes œuvres*, Villeurbanne, Nouveau Musée/Les presses du réel, 1992, pp. 144-147, p. 146.

15 Emmanuel Alloa, «Architectures de la transparence», *Revue Appareil* [En ligne], Numéros, n° 1 - 2008, mis à jour le : 21/02/2008, URL : <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=138>.

16 Préparé pour www.gerhard-richter.com par Matt Price avec l'aide de Carina Krause, 2010-11. Le texte n'aurait pas été possible sans les écrits universitaires érudits de Dietmar Elger et sans ses conseils. © 2013 Gerhard Richter – Tous droits réservés

tant que matériau transparent qui laisse la réalité s'imposer, le verre en tant que miroir qui reflète la réalité, la capte et la restitue. D'autres constructions comme *11 Scheiben [11 Panneaux de verre]*, 2004 font appel à d'autres manières de percevoir.

Ces œuvres qui ne possèdent **aucune charge narrative** proposent uniquement une **expérience visuelle**. La teinte du verre grise l'espace qui se trouve au-delà de l'installation, elle crée une distance, génère une troublante impression d'insaisissable. Les phénomènes visuels auxquels le spectateur est soumis sont multiples : reflets, miroitement, dédoublement, effets de prisme et même de flou, comme dans les photos-peintures des premières années. Ces panneaux de verre légèrement inclinés vers l'arrière élargissent le champ visuel, ils accentuent le brouillage et l'effet de profondeur, de superposition et d'instabilité tant et si bien qu'on pourrait croire (mais ce serait un anachronisme) qu'ils ont servi de modèle à la peinture *Schattenbild [Image fantôme]*, 1992, où l'on voit une structure ressemblant à une fenêtre et son reflet.¹⁷

Voir la série sur les vitres sur le site de l'artiste:

<http://www.gerhardrichter.com/art/paintings/other/category.php?catID=64>

- **Laurent Satsik**: Né en 1962 à Antony. Vit et travaille à Paris. Héritier des spéculations classiques sur la camera obscura et de la rigueur de l'art minimal, depuis plus de dix ans, le travail de Laurent Saksik se manifeste par un ensemble de dispositifs destinés à saisir, puis à révéler au spectateur le continuum spatio-lumineux dans lequel il est constamment immergé. « Insaisissable », la couleur n'est ni fixe ni stable mais modulée par la lumière et les variations atmosphériques.
- **Jean-Michel Othoniel** est né en 1964 à Saint-Étienne, il vit et travaille à Paris. C'est à partir de 1993 que Jean-Michel Othoniel **introduit le verre dans son travail et en expérimente les propriétés** ; transformations, mutations de la matière et rites de passages d'un état à un autre font écho à un autre rite fondamental dans l'œuvre de l'artiste, celui du voyage et du souvenir
« *Les Larmes de Couleurs* », 2007, collègue Arthur Rimbaud, Amiens: l'artiste a souhaité retranscrire dans cette œuvre, l'univers poétique d'Arthur Rimbaud, s'inspirant plus particulièrement du poème "*Voyelles*". Ainsi, dans une **sorte de grand aquarium transparent** en polyméthacrylate (de 2,6 m x 1,2 m) reposant sur quatre piliers (3,5 m) flottent sept symboles en verre soufflé semblables à des gouttes d'eau en suspension, chacun d'eux faisant référence à une couleur inspirée du poème. Cette installation a une hauteur de 5 m.
« J'aime donner au visiteur l'impression qu'il est seul face à l'oeuvre (...). Mes **sculptures de verre**, il faut les découvrir en se promenant » (Jean-Michel Othoniel)

Cube et socle de verre

- **Larry Bell** né en 1939, Chicago (États-Unis)
Larry Bell s'oriente très tôt vers la sculpture, créant des **cubes de verre enduit par procédé industriel**. Ses **recherches sur le volume et la lumière** l'entraînent à une utilisation du verre métallisé réfléchissant ou **traversé de lumière irisée**. Développant des techniques de plus en plus sophistiquées, il abandonne la couleur au profit de **nuances variées dans la transparence**. Certaines de ses œuvres peuvent être appréhendées comme des environnements "minimalistes" où **se dissolvent à la fois les matériaux et l'espace environnant**. Les cubes sont plus que de simples sculptures : ils modifient l'architecture existante, tout en offrant un plan d'immanence à divers

phénomènes optiques illusoires (brumes, brouillards, couleurs évanescentes).
D.B.

Vitrines, collection

Le travail de Sophie Calle est lié à la notion de narration et au rapport entre l'art et la vie.

- **Sophie Calle**, « *Rituel d'anniversaire* » (1981) 1992
« Le jour de mon anniversaire, je crains d'être oubliée. Dans le but de me délivrer de cette inquiétude, j'ai pris en 1980 la décision d'inviter tous les ans, un nombre de convives équivalent à mon nombre d'années. Je n'ai pas utilisé les **cadeaux. Je les ai conservés afin de garder à portée de main les preuves d'affection qu'ils constituaient.** En 1993, à l'âge de 40 ans, j'ai mis fin à ce rituel. »
- **Peter Fischli (né en 1942 à Zurich) et David Weiss (1946 – 2012):**
Vitrine des objets utilisés pour le film « *Le cours des choses* », 1987
« Depuis le début de leur collaboration en 1979, ces deux artistes n'ont cessé d'explorer les codes du quotidien, de les détourner, de les manipuler pour les faire entrer dans l'univers fantasmagorique du jeu, de la parodie et de l'humour, tout en leur conservant leur qualité de signes. Affectionnant les supports traditionnels de présentation (vitrine, table, socle...), les techniques d'enregistrement (film, livre, photographie...), la mise en scène, l'exploration de la matière, Fischli & Weiss introduisent des objets et des images de l'univers familier dans l'enceinte du vocabulaire artistique, questionnant, à leur manière, la tradition de l'objet dans la sculpture moderne et contemporaine depuis le fameux geste de Duchamp de 1913 – une roue de bicyclette fixée à un tabouret – suivi des travaux cubistes, surréalistes, dadaïstes, du pop art... »¹⁸
- Correspondances / Références formelles: (cf le catalogue «*La sculpture en transit*», Centre d'Art Contemporain de Montbéliard, 1988)
 - la Ziggourat (ou Ziggurat): édifice religieux mésopotamien à degrés, **constitué de plusieurs terrasses** supportant probablement un temple construit à son sommet. Le sens étymologique signifie « élever », « construire en hauteur », que l'on peut traduire par « la très haute ». Il s'agit du monument le plus spectaculaire de la civilisation mésopotamienne, dont le souvenir a continué bien après sa disparition par le récit biblique de la Tour de Babel, inspiré par la ziggurat de Babylone. Bien que rappelant par leur aspect les **édifices pyramidaux d'Égypte ou d'Amérique précolombienne**, les ziggurats s'en distinguent que ce soit par leur apparence ou leur fonction.
« reconstitution de la Ziggourat » (époque néo-babylonienne)
 - la Pagode: exemple d'une pagode située dans la province de Foukien (gravure de Kircher): d'après Kircher, les pagodes sont comparables aux pyramides.
 - la Tour de Babel: la Genèse raconte comment les hommes, pour devenir semblables à Dieu, veulent construire une tour jusqu'au ciel. (La Bible, Ancien Testament, « Genèse », 11)
« *La Tour de Babel* », gravure sur bois de M. C. Escher, 1928.

Lien formel avec l'œuvre de P. Raynaud:

« *La tour de Babel* », Amsterdam, 1987

« *La tour de la princesse X...ou l'art du voyage* », Anvers, 1987

« *Petit cimetière sous la lune* », Biennale de Venise, 1986

« *Sitting room tower* », Amsterdam, 1987

« *Bus stop tower* », Nice, 1987

➤ Photographies

Voir les photographies citées ci-dessous dans « Le verre », chapitre « verre et photographie », Françoise Guichon, Traverses 46, revue du centre de création Industrielle centre Georges-Pompidou, éditions du centre Georges Pompidou, 1989:

- **Zielke**, « *Rillenglass* », 1929, « *Glasplatten* », 1929
- **Tore Y. Johnson**, « *sans titre* », Paris, V. 1949
- **List**, « *Soif* », Grèce, 1939
- **Ivan Thovikov**, « *Miroir I* », 1977
- **Keiichi Tahara**, « *Eclats* », 1984

Voir la collection du Musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou, Paris:

- **Man Ray** (Emmanuel Radnitzky, dit), Philadelphie (États-Unis), 1890 – Paris, 1976: rayographie entonnoir et bouteilles, casiers à bouteilles, etc.
« *Chat et casiers à bouteilles* », vers 1960, Négatif gélatino-argentique sur support souple, 6 x 6 cm
- **Martine Aballéa**, New-York (États-Unis), 1950
- **Claus Goedicke**, Cologne, (République fédérale d'Allemagne), 1966
- **Jean-Pierre Bertrand**, Paris, 1937
- **Florence Henri**, New York (États-Unis), 1893 - Compiègne (Oise), 1982
« *Publicité "M"* », 1929, Tirage de 1977, Épreuve gélatino-argentique, 34,1 x 25,1 cm

➤ Objet/Design

À partir des années 1980, apparaissent des œuvres qui se situent à la frontière du design et des arts plastiques en ce qu'elles utilisent ou évoquent des objets « designés », mais de manière critique, dans un projet qui les déplace du champ de l'utilité vers celui de la contemplation et de la réflexion.

- « *La Milk Bottle Lamp* » de **Tejo Remy**, soit 12 lampes de 15 watt chacune insérées dans **12 bouteilles de lait du commerce**, fait partie des pièces les plus marquantes des débuts de Droog Design (collectif de designers de tous ordres et de tous pays) dès 1993, avec cette idée qu'en jouant sur la **récupération (d'objets, de formes, de matériaux)** et sur l'ironie, on pouvait créer un nouveau design. Sorte de recyclage des typologies, proche d'idéaux écologiques. En avril 1993, au Salon de Milan, quatorze objets de jeunes designers de la Design Academy d'Eindhoven sont exposés dans le cadre du parcours off du Salon international du meuble. Ils réunirent sous le nom de code Droog (*droog* signifiant "sec" en néerlandais) ces quatorze objets faisant de l'œil à la **sculpture**, tout en s'inscrivant sous trois pôles essentiels :

- 1) la récupération ou esthétique (low tech) ;
- 2) les formes standards utilisées de manière décalée ;
- 3) l'emploi systématique de technologies de pointe.

- **Philippe Starck**, Paris, 1949: « *Bouteille Vittel* », 1986, MNAM - Centre Georges-Pompidou

➤ Musique:

- **Musique concrète :**

Nous pouvons créer un lien avec la musique concrète par l'utilisation qu'elle fait des matériaux sonores en lien avec « le réel », même si ces derniers peuvent être transformés.

L'objet sonore

- **Pierre Schaeffer** : c'est l'aspect expérimental de cette démarche (la fameuse « démarche concrète » où la composition est fondée sur l'écoute directe du résultat, en un constant aller-retour du faire à l'entendre, à partir de **sons créés ou captés et transformés**) allié à **une manipulation de sons « bruts », déjà**

« **trouvés** », qui pousse **Pierre Schaeffer** (auteur du *Traité des objets musicaux* en 1966) à forger le terme fort évocateur de « musique concrète » en 1948.

Il tentait de « recueillir le concret sonore, d'où qu'il vienne, et d'en abstraire les valeurs musicales qu'il contenait en puissance. » Une réflexion poussée sur le phénomène de la perception musicale l'amènera à l'essentiel de ses travaux : saisir la nature et la richesse de l'élément sonore, sa substance et sa matérialité, qu'il analyse en utilisant le terme d'*objet sonore*. Ce terme est inspiré de la phénoménologie et désigne une **entité sonore détachée de son contexte**. L'objet est ainsi apprécié dans ses qualités intrinsèques, sans égard à sa signification ou à son contexte culturel.

● **Pierre Henry** : en 1975 Pierre Henry, avec la complicité de Bernard Bonnier, monte « *Futuristie* » : manifestation sonore et visuelle en hommage à Luigi Russolo et à son manifeste L'Art des bruits (nouvelle palette sonore créée à partir de la vitesse, de l'énergie et du bruit de **l'environnement sonore urbain et industriel**).

« Moi, je n'ai pas de notes. Je n'ai jamais aimé les notes. Il me faut des **qualités, des rapports, des formes**, des actions, des personnages, **des matières**, des unités, des mouvements. (...). (extrait du *Journal de mes sons*, Pierre Henry)

● **Musique sérielle**

Nouvelle théorie compositionnelle qui n'apparaît réellement qu'avec la *Klavierstück V* de l'opus 23 d'**Arnold Schoenberg** ; il s'agit ici de n'utiliser qu'une seule et unique suite de 12 sons (appelée série).

- dans sa forme originelle (*Grundgestalt*) appelée aussi forme *droite*

- en récurrence (la série est prise par la fin) appelée aussi forme *rétrograde*

- **en renversement** (tous les intervalles sont imités en **mouvement contraire**, c'est-à-dire qu'un intervalle descendant devient ascendant et vice-versa) appelée aussi **forme miroir**

- en récurrence du renversement appelée aussi forme *miroir du rétrograde*

● **Musique minimaliste**

Le minimalisme de **La Monte Young**, Riley et **Philip Glass** séduit **Steve Reich** qui préfère les sons naturels de la musique concrète.

Dans « *La Musique comme processus graduel* » écrit en 1968, il y défend l'idée fondamentale d'un processus parfaitement audible se déroulant sur une longue période de temps et qui, une fois installé et chargé, fonctionne de lui-même **à la manière d'un sablier que l'on retourne et dont on observe le sable s'écouler**. Il incarne alors la **branche musicale du minimal art** dont la pièce emblématique « *Pendulum Music* » - à mi-chemin entre sculpture sonore et performance, créée en 1968 avec le peintre William Wylie - est réalisée durant cette période au cours de laquelle Reich se montre plus intéressé par les travaux des artistes plasticiens de sa génération tels que, entre autres, Rauschenberg, Sol LeWitt et Robert Rauschenberg que par les compositeurs. *Pendulum Music* illustre cette pensée d'une façon plutôt singulièrement cagienne et minimaliste. Des micros disposés latéralement ou au-dessus de haut-parleurs effectuent un **mouvement pendulaire** et font entendre une série de feedbacks sous forme de pulsations. La pièce s'arrête d'elle-même lorsque le balancement cesse.

Bien qu'elle soit aussi fondée sur le **principe de la répétition**, la pensée musicale de Reich va pourtant s'éloigner de celle des minimalistes

Éléments formels (schémas de structure, jeux en diagrammes formels)/canon triangulaire, canon à l'envers:

● **Georges Aperghis (né en 1945)**

« À qui n'a pas le temps d'une lecture complète de ce travail, on en recommandera la table des matières, nomenclature exhaustive des figures aperghiennes à la manière d'un traité de psychiatrie classique : canon resynchronisé, murmure brodé,

chuchoté agressif, chuchoté "comme une prière", vaines agitations, dédoublement, amalgame, dénaturation, souillure, récitatifs (écartelés, amples, agités, outrés), contrefaçon (par imitation, substitution, parallélisme), **canon (resynchronisé, tronqué, triangulaire), accumulation progressive droite, accumulation progressive rétrograde, accumulation mixte, accumulation composite...** »

« ...Cette particularité extrêmement originale, mais inaudible, puisque bloquée dans la simultanéité, donne pour les dix premiers éléments sonores de la partition (*soprano*, flûte, hautbois, *mezzo*, clarinette, haute-contre, clarinette, ténor, *alto*, vibraphone) un **diagramme en forme de triangle rectangle**, dont l'hypoténuse porte l'élément 10 dans toute la dimension diagonale du schéma :

```
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
2 3 4 5 6 7 8 9 10
3 4 5 6 7 8 9 10
4 5 6 7 8 9 10
5 6 7 8 9 10
6 7 8 9 10
7 8 9 10
8 9 10
9 10
10
```

À chaque ligne, la série a fait glisser d'un cran son point de départ, en arrière dans le sens horizontal – celui de l'écoulement du temps – vers le haut dans le sens vertical – celui de la disposition polyphonique des parties.

Le jeu formel sur l'imitation ne s'arrête pas là. Dans les parties graves (violoncelle à contrebasse), on trouve de nouveaux trains d'éléments en série, mais disposés symétriquement à ceux des voix supérieures. En lisant le diagramme de bas en haut, et en parcourant ces successions d'éléments colonne par colonne, on constate que le dispositif qui s'applique ici est également celui de l'imitation tronquée. Ce jeu formel donne, comme tous les autres, un résultat paradoxal. Il repose sur un travail mené à partir de la technique du canon, laquelle traite par définition des décalages temporels.¹⁹

« *La bouteille à la mer* », cahier d'exercices pour soprano, six acteurs et 4 instrumentistes, 1976, 1h40mn

- **Le cristal Baschet**, instrument de musique mis au point en 1952 par les frères Bernard et François Baschet. Les doigts mouillés glissent sur des archets de cristal mettant en vibration des axes métalliques dont le son est collecté puis amplifié acoustiquement par des cônes en fibre de verre et une grande plaque en métal.

- **L'harmonica de verre** est un instrument de musique inventé par Benjamin Franklin en 1761. C'est une mécanisation des « verres musicaux » : il se compose de bols en cristal, en verre ou en quartz empilés sur un axe horizontal rotatif entraîné par une pédale ou, aujourd'hui, par un moteur électrique. Après s'être mouillé les doigts, on frotte le bord des verres qui émettent un son limpide.

➤ Cinéma

Verre et cinéma/le rapport au médium et au support filmique

« Entre les images de cinéma et la matière dénommée verre, il y a au moins **un trait commun: la transparence**. C'est parce que **la lumière passe au travers** de ces images, et qu'un puissant rayon de projection peut venir les cueillir pour aller déposer leurs contours et leurs couleurs sur un écran bien plus grand qu'elles, qu'on peut les voir et qu'il y a du cinéma (...) C'est bien justement à cause de sa propriété de transparence, dont elle a perdu le privilège, que la matière vitreuse fut autrefois le support des images de la **lanterne magique**, un des ancêtres authentifiés du cinéma. Dès le XVII^{ème} siècle, ...ces "**sujets de verre**" sont dessinés et peints à la main jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, avant d'être imprimés mécaniquement puis

19 Daniel Durney, Les compositions scéniques de Georges Aperghis, 1996, P.377-378

coloriés. Quand arrive la photographie, elle amène naturellement le principe des vues sur verre photographique pour lanternes vendues en magasins... »²⁰

Voir aussi le Praxinoscope de Raynaud, appareil dans lequel il employait encore le support de verre où les différentes phases du mouvement étaient "peintes sur de petits morceaux de verre réunis par un ruban de toile gommée" ("Magie lumineuse", éd. André Balland).

● **Jacques Tati**, « *Playtime* », 1964-67

« Mais **le verre** peut-être vu autrement que comme chose à détruire: il peut être aussi une **matière froide et neutre, synonyme de vide sans pensée, sans passé**, qui donne son aspect à la ville contemporaine, dans un certain imaginaire du monde moderne...

Dès 1967, Tati plaçait sa ville moderne de *Playtime* **sous le signe de la vitre et de la vitrine**, comme s'il avait voulu en faire une cité-laboratoire. Le verre (...) est chez lui d'abord **le séparateur, le trieur de sensations qui laisse passer la lumière en arrêtant le son** (...) et cette dissociation est l'occasion de gags et d'expériences sensorielles. »²¹

Transparence

● **Eisenstein**, "*La Maison de verre*" 1927-1930: script d'un film qu'Eisenstein n'a pas réalisé mais dont il a fait de nombreux dessins.

L'idée de ce film, qui se déroule dans un gratte-ciel en verre, est venue à Eisenstein à l'occasion de son séjour à Berlin, en avril 1926, pendant que Trétiakov peaufinait le projet sur la Chine. Quelques mois plus tard, dans une note datée du 13 janvier 1927, il écrit : « *Songé aujourd'hui - il faut réaliser un film « américain » avec Sinclair. La Maison de verre [...] Un gratte-ciel en verre. Regarder l'Amérique à travers une vitre. Ironiquement, comme A. France* ». De janvier à février 1927, Eisenstein rédige plusieurs états du scénario et dessine pas mal en vue de donner à son projet le ton de « *la farce, de la bouffonnerie, du grotesque et de la tragédie cauchemardesque* ». Le film avait vocation d'être une « anti-utopie » sur la solitude de l'homme dans une société capitaliste envahie par la technique.

« L'idée, telle que Sergueï Eisenstein la concevait, était la suivante : les hommes vivent, travaillent, passent la totalité de leur existence dans une maison de verre. Installés dans cet immense bâtiment, on peut voir tout ce qui nous entoure : vers le haut, le bas, les côtés, en face, dans toutes les directions, dès lors que quelque tapis, table, tableau ou quoi que ce soit d'autre ne vient gêner la visibilité.

J'ai dit qu'on pouvait voir, mais en fait, les hommes ne voient rien, en ce sens que jamais l'idée ne leur passe par la tête de regarder. La caméra peut les montrer sous tous les angles, et on imagine immédiatement toute la richesse et toute la diversité des points de vue possibles dans semblable décor. Et, soudain, survient un événement qui les oblige à ouvrir les yeux, à prendre conscience qu'ils sont à découvert. Ils en deviennent cachottiers, soupçonneux, curieux, effrayés.

Vous me direz que c'est du fantastique, que c'est même stupide. Mais Eisenstein envisageait la chose très différemment. Pour lui, il n'y avait là rien de fantastique. Il souhaitait incarner son idée dans une forme vivante résolument ordinaire. Cela devait être une histoire sérieuse, profondément terre à terre. Patiemment, il expliquait que de telles maisons existaient déjà (ou presque) dans notre civilisation contemporaine. »²²

20 Voir le chapitre « *verre et cinéma* », Michel Chion, dans « Le verre », Traverses 46, revue du centre de création Industrielle centre Georges Pompidou, éditions du centre Georges Pompidou, 1989, p.102-113

21 (réf. 18)

22 MONTAGU, Ivor, *Eisenstein dans le souvenir de ses contemporains*, Moscou, 1974, p. 234. (Crédit (C) Cinémathèque française 2010). Voir aussi article et dessins dans revue "Appareil" n°7 – 2011.

"Utopies et dystopies de la transparence. Eisenstein, *Glass House*, et le cinématisme de l'architecture de verre", Antonio Somaini

● Andreï Tarkovski, "*Le miroir*", 1975

Tarkovski avec *Le Miroir*, a composé un film à partir du matériau insaisissable du souvenir, de son souvenir. Il a utilisé **les pouvoirs reflétant de l'eau et du verre comme support de réminiscence poétique** et le reflet est l'agent conducteur de l'intériorité: vitres, vases, eaux des sources et fontaines, pluies, surfaces miroitantes...

Gilles Deleuze résume ainsi le film : "Le miroir constitue un cristal tournant à deux faces, si on le rapporte au personnage adulte invisible (sa mère, sa femme), à quatre faces aux deux couples visibles (sa mère et l'enfant qu'il a été, sa femme et l'enfant qu'il a). Et le cristal tourne sur lui-même, comme une tête chercheuse qui interroge un milieu opaque : Qu'est-ce que la Russie, qu'est-ce que la Russie...? Le germe semble se figer dans ces images trempées, lavées, lourdement translucides, avec ses faces tantôt bleuâtres et tantôt brunes, tandis que le milieu vert semble sous la pluie ne pas pouvoir dépasser l'état de cristal liquide qui garde son secret." Gilles Deleuze : *L'image-temps* (chapitre 4 : les cristaux de temps, 1985).

➤ Vidéo / Cinéma

● **Ed Emshwillern**, Lansing, (Michigan), 1925 - Los Angeles, 1987: il est une figure de l'expérimentation cinématographique, tant par les multiples directions qu'il a frayées : cinéma graphique, photographique, "expanded", électronique, informatique, que par sa participation à l'avant-garde cinématographique durant 40 ans. Il réalise au début des années 50 des films d'inspiration surréaliste utilisant principalement l'animation. Il réalise une douzaine de films expérimentaux, plusieurs en collaboration avec des chorégraphes et danseurs, dont "*Thanatopsis*", "*Relativity*", "*Carol*", "*Film with Three Dancers*".

« *Film with three Dancers* », 1970, Film cinématographique 16 mm couleur, sonore, musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou, Paris (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Hervé Véronèse

➤ Théâtre

La transparence

. Peter Brook né en 1925, metteur en scène, acteur, réalisateur et écrivain britannique.

« *La cerisaie* » d'après Tchekhov, adaptation de Jean-Claude Carrière, a été créée au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris, le 5 mars 1981. Elle a été jouée jusqu'en juin 1981, puis reprise de mars à mai 1983.

« *La Tragédie de Carmen* », d'après Mérimée et Bizet, dans une adaptation de Marius Constant pour la musique et de Jean-Claude Carrière pour le texte, a été créée le 6 novembre 1981 et jouée jusqu'à la fin avril 1982. Reprise d'octobre à décembre 1982. Tournée à travers le monde.

Parmi les termes employés le plus fréquemment pour qualifier aussi bien la mise en scène que le jeu des acteurs, on trouve (sous leur forme adjectivale ou substantivale): « transparent », « limpide », « lumineux (...) dans Spectacles-Arts (mars 1981), Pierre Marcabru vante «des acteurs clairs, transparents, limpides» (mars 1981). Par ce concert, les critiques ne font qu'emboîter le pas à Peter Brook lui-même qui affirmait: «Tchekhov voulait que le jeu des acteurs, la mise en scène soient limpides comme la vie.» (Texte-programme de la Cerisaie, C.I.C.T., Paris, 1981). Le mot «limpide» revient à propos de Carmen sous la plume de Dominique Jamet du Quotidien de Paris (19/11/81), la «transparence» sous celle de Fabienne Pascaud dans Télérama (18/11/81), etc. En fait, ce que les critiques vantent par là (consciemment ou non), c'est une sorte d'effacement total de la mise en scène, ce que Léonardini appelle « le degré zéro de

l'écriture scénique » (L'Humanité, 10-12-1977: l'expression est utilisée à propos du spectacle d'Ubu aux Bouffes). Cette invisibilité de la mise en scène est liée pour eux à sa « nudité », à son « dépouillement », c'est-à-dire à l'absence de décors, à la rareté des accessoires, à la simplicité ou à la relative pauvreté des costumes. Comme si l'existence et l'importance d'une mise en scène se lisaient proportionnellement à l'abondance et à la richesse matérielles sur le plateau.²³

« *Entre deux silences* », Peter Brook, Actes Sud, 2006 pour la traduction française, p. 17 :

(...) l'on pouvait trouver la même pureté à travers des gestes simples, les plus ordinaires, de la vie quotidienne. On peut, par exemple, prendre un verre et une bouteille, verser le contenu de la bouteille dans le verre, le remplir, et voir que ce geste et le son qui va avec peuvent devenir présent, vivant, de plus en plus transparent. Et c'est en cela que *L'Homme qui, dont le sujet est contemporain (...)* a permis aux acteurs de s'approcher de cette transparence.

➤ Danse

● **Robert Morris**, « *Site* », 1963, Performance au Surplus Dance Theater, Stage 73, New York, Danseurs : Carolee Schneemann et Robert Morris, Film 16 mm, noir et blanc, sonore, 18'30"

Robert Morris est l'artiste contemporain le plus investi dans le champ de la danse. Dès ses débuts, avec son épouse, la danseuse et chorégraphe Simone Forti, il s'intéresse de près à la danse expérimentale, participe à la naissance de la « post-modern dance » américaine, et va jusqu'à créer ses propres chorégraphies.

Après des études d'art, de philosophie et de psychologie, Robert Morris s'installe avec Simone Forti à San Francisco, où celle-ci suit les cours d'Anna Halprin, danseuse à l'origine de l'introduction des gestes quotidiens en danse (les « tasks »). Morris participe aussi à certains de ses ateliers et, parallèlement, commence à réaliser des sculptures de style minimal. En 1960, il déménage pour New York où il rencontre le groupe de la Judson Dance Theater, dominé par la personnalité d'Yvonne Rainer qui prône une esthétique du « **mouvement ordinaire** ». Leur échange se concrétise par des créations communes, Morris intervenant dans les chorégraphies de Rainer et vice-versa. Cette implication de Morris dans le milieu de la danse l'amène à **transposer**, au sein de sa pratique plastique, des **problématiques telles que l'occupation de l'espace, la pesanteur, la désacralisation de l'art**.

En 1963, il crée *Site*, une chorégraphie-performance qui interroge la peinture, son cadre et son motif. **Il fait en effet jouer à sa partenaire l'artiste Carolee Schneemann le rôle de l'Olympia de Manet, ainsi reconstituée en tableau vivant.**²⁴ (extrait du dossier pédagogique du MNAM « Danser sa vie »)

➤ Architecture

Le verre est un signe de modernité architecturale depuis le XIX^{ème} siècle.

Au XIX^{ème} le verre est associé au métal pour donner naissance à des structures et des espaces caractéristiques de l'ère industrielle et marchande. A la fin du siècle, les architectes de l'Art Nouveau vont en exploiter ses propriétés dans l'espace domestique. (voir Victor Horta).

Dans le début du XXI^{ème} siècle l'architecture contemporaine associe la noblesse d'une matière, dans ce cas le verre, à la rudesse d'autre matière, en général le béton non comme une "articulation sans heurt" mais comme un "hiatus". Le verre, -

23 Évelyne Ertel, « L'évidence brookienne, notes sur une esthétique » (voir site : www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu1065524/28411ac.pdf)

24 © Centre Pompidou, Direction des publics, novembre 2011 Texte : Vanessa Morisset

que ce soit verre transparent et verre opaque, verre minéral ou synthétique, mur-rideau, façade miroir - , tient sa place dans l'architecture contemporaine et a été associé à une certaine idéologie, selon les valeurs de transmutation, de métamorphose (de la société), transformation personnelle et spirituelle, etc

- **Le Corbusier**, "immeuble *Clarté*, dit *Maison de verre*" à Genève, 1930-1932

- **Mies van der Rohe**, "*Lake Shore Drive*", Chicago

Voir le chapitre "Le verre ou la clarté absente", Claude Massu dans "Traverses 46"

- « *Maison de verre* » (31 rue Saint-Guillaume, Paris 7^{ème}): maison d'habitation réalisée par l'architecte décorateur **Pierre Chareau** en collaboration avec l'architecte Bernard Bijvoet, entre 1928 et 1931 à la demande du docteur Dalsace. La maison s'insère dans un hôtel datant du début du 18^e siècle. L'édifice s'éclaire par une façade entièrement vitrée en dalles de verre, fabriquées par Saint-Gobain. Sa **façade en pavés de verre** (briques de verre « Nevada ») permet un éclairage nocturne par l'extérieur de la maison et produit une surface aux effets modulés, cristallins, à la fois brillants et uniformes.

Composée de trois étages, la maison de verre présente la particularité – unique à l'époque – d'être conçue comme un espace semi-ouvert sur une cour via une façade de verre, véritable interface filtrante en pavés de verre **entre l'intérieur et l'extérieur**. Soutenue par un treillis métallique, la façade de verre représente une audace inouï pour la France de l'époque, en plein Art Déco, et représente un des bijoux de l'architecture parisienne des Années Folles.

Pierre Chareau n'a jamais justifié ses choix architecturaux en invoquant l'utilisation d'un matériau novateur – le verre – mais simplement en **transcendant une idée : la lumière**. Avec une rigueur quasi-scientifique, les pavés de verre furent très soigneusement choisis en fonction de leur **qualités de diffusion de la lumière**. La plus grande attention fut portée sur la structure galbée des briques de verre. Les briques présentent en effet une intensité lumineuse variable s'échelonnant d'une forte luminescence au centre à une luminescence plus faible en périphérie.

Première maison construite avec une façade en verre, la Maison de verre de Pierre Chareau a influencé plusieurs générations d'architectes, comme en témoignent des projets ultérieurs comme la Glass House de Philip Johnson, construite en 1949 à New Canaan (Connecticut), la Farnsworth House de Ludwig Mies van der Rohe construite en 1951 à Plano dans l'Illinois, l'Institut Pietro Maria Bardi (la Casa de Vidro), construit par Lina Bo Bardi en 1951 à São Paulo, ou encore les maisons de verre réalisées par Pierre Koenig en Californie.

- **La Bibliothèque François Mitterrand**, Paris, 1989 - 1998, conçue par l'architecte, **Dominique Perrault**. Il se réclame d'une esthétique du paradoxe, à la fois classique et minimaliste. Il allie **symétrie, géométrie, orthogonalité et sensualité des matériaux**. Puisant son inspiration du cloître médiéval, il **construit en creux, autour d'un vide** : le jardin, acte fondateur du monument, véritable "morceau" de nature transplanté depuis la forêt de Bord en Normandie, enchâssé dans un **quadrilatère minéral de verre et d'acier**, structuré par le béton brut. Il tente ainsi une **synthèse des matériaux élémentaires que sont le bois, le verre, l'acier et le béton**.

Des **façades de verre**: isolée de la ville pour faciliter le recueillement et l'étude, la Bibliothèque s'organise autour du jardin. Les salles de lecture des deux niveaux s'ouvrent, au travers de larges façades vitrées, à la lumière naturelle et pour le lecteur furtivement distrait, à la contemplation d'un fragment de nature. Comme pour les autres matériaux, l'utilisation du verre transparent dans la construction de la Bibliothèque s'exerce à une échelle inhabituelle, celle-là même du bâtiment déployant une surface globale de 80 000 m² composée de panneaux doubles, résistants au feu. **Les enveloppes de verre clair**, interne et externe, accueillent une couche d'air, sur 9 centimètres d'épaisseur, destinée à éviter condensation et

buée. L'architecte a su composer, entre la part secrète réservée à l'usager et celle offerte à la ville. Ainsi **à l'ouverture des façades du socle correspond la transparence du verre dans l'habillage des tours, transparence** qui n'altère pas la **rigueur** des conditions de **stockage** des ouvrages dans les tours. A l'habillage de la peau de verre succède un espace vide de 90 centimètres permet à l'air rafraîchi de limiter la température. Ce dispositif se complète par des volets fixes en aluminium et placage en bois d'okoumé. C'est au-delà de cet ensemble visible que commencent les dispositions pour la conservation des livres, paroi de plâtre, laine de roche et magasins mobiles ou fixes. Par un effet heureux de leur forme en livre ouvert, les tours en vis-à-vis sur les petits côtés de la bibliothèque connaissent **un jeu de reflets qui modifie la lecture de leur forme**. Elles apparaissent tantôt en angle droit tantôt en **parallélépipède ou viennent s'accrocher des morceaux de ciel et nuages**. Ainsi, par la grâce du verre, la rigueur classique des tours se trouve bouleversée.²⁵

● **« La Pyramide du Louvre »**: inaugurée en 1989, conçue par l'architecte **Ieoh Ming Pei**, elle pèse 180 tonnes et mesure 16 m de côté par 7 de hauteur. **Réalisée en verre** pour favoriser la lumière et entourée de jeux d'eau, elle **marque l'entrée** du nouveau musée. De 1981 à 1999, le palais fait l'objet d'importants travaux de modernisation désignés sous le nom de *Grand Louvre* et entrant dans le cadre des « Grands Travaux » définis par le président de la République François Mitterrand. **Ieoh Ming Pei**, architecte sino-américain, est célèbre pour ses nombreuses réalisations et notamment celle de la nouvelle aile de la National Gallery à Washington, fut désigné pour mener à bien l'agrandissement et la modernisation du Louvre. La Pyramide, érigée au centre de la Cour Napoléon, détermine les grands axes de circulation du palais et conduit en sous-sol à un vaste hall d'accueil d'où l'on accède aux espaces dévolus aux expositions temporaires, aux salles relatant l'histoire du Palais et du musée, ainsi qu'aux fossés du Louvre de Charles V, à un auditorium et enfin à différents services pour les visiteurs (vestiaires, librairie, cafétéria, restaurant).

Outre la grande pyramide de la Cour Napoléon, le site du Louvre comprend également **trois petites pyramides de verre** (chacune de 40 facettes) ainsi que la « **Pyramide inversée** » éclairant l'espace sous la Cour (ou Place) du Carrousel et composée de 84 losanges et 28 triangles. Sous l'immense pyramide de verre surplombant la place se trouve une seconde pyramide, de verre elle-aussi, mais inversée.

La pyramide est un symbole que l'on retrouve et qui fait allusion aux grandes pyramides d'Égypte, où les Rois et les Reines de l'Ancienne Égypte effectuaient leur dernier voyage pour l'éternité.

On retrouve le principe de la pyramide inversée, dans l'ouvrage de Dan Brown « Da Vinci Code », qui définit le lieu de l'emplacement du Saint-Graal.

Le style de Ieoh Ming Pei - élève de Walter Gropius et de Marcel Breuer, chefs de file du Bauhaus - est caractérisé par des lignes pures, sans ornement. Il aime les matériaux froids comme le béton, le verre et l'acier. **Ses œuvres sont souvent géométriques, à base de prismes ou de cubes**. À la fois massives et aériennes, elles cumulent surfaces aveugles et puits de lumière.

● **Tadao Andō**, architecte japonais, né à Osaka en 1941. Il a réalisé le musée d'art moderne de Fort Worth aux États-Unis qui a ouvert ses portes en 2002.

Le musée est composé de cinq pavillons à toit plat situés sur un plan d'eau. Ce sont des boîtes en murs de béton massif aux volumes de forme pure, apparentés à un certain minimalisme.

25 Extrait du site: multimedia.bnf.fr/visitefmitterrand/architecture/esp_ap.htm
© BnF 2013

La lumière

Une boîte en verre à structure métallique entoure le béton. Cette double peau offre de larges circulations. Au Japon, l'espace intermédiaire est appelé *Engawa*, c'est un **espace qui relie l'intérieur et l'extérieur**.

La construction se reflète sur le plan d'eau offrant la **légèreté d'une architecture flottante**. La lumière naturelle est traitée essentiellement par le **jeu des réflexions**. L'ensoleillement direct est maîtrisé par des toitures en surplomb ; celles-ci sont soutenues par des colonnes en béton en forme de Y.

- Le nouveau musée de la ville d'**Hanoï** au **Vietnam**, imaginé par le cabinet d'architectes allemands **GMP Architects**, est conçu comme une « **pyramide inversée** » et semble être à peine "posé" sur le sol, 2010.

- « *Le Grenier du Siècle* », Nantes, 1999 :

À l'occasion du passage à l'an 2000, une expérience de **capsule temporelle** dénommée « Grenier du Siècle » a été menée : du 1^{er} octobre au 31 décembre 1999, toute personne qui le désirait pouvait déposer un objet personnel représentatif de son existence. Les 16.000 objets déposés ont été répertoriés, conditionnés chacun dans une boîte en fer blanc et installés dans un lieu créé à cet effet, une **double paroi translucide conçue par l'artiste plasticien Patrick Raynaud** dans un mur du grenier de l'usine LU.

Ce témoignage aux générations suivantes sera révélé le 1^{er} janvier 2100 (soit 100 ans après la fin de l'opération de collecte), à 17 heures précisément.

Si la partie architecturale est due à Patrick Bouchain, Patrick Raynaud a assuré quant à lui, la responsabilité plastique du Grenier du Siècle, reprenant les **notions d'emballage, de conservation, de stockage et de déplacement des objets d'art ainsi que des objets quotidiens**, idées qu'il travaille depuis 1985.

Son intervention se situe entre le moment de l'arrivée des objets sur le site et la fermeture du Grenier : les procédures d'emballage, le choix des matériaux de calage, le type de boîtes et de conteneurs, les **modes d'empilement**, les outils de manutention et la scénographie des événements ainsi que l'**aspect définitif du mur de verre** et de métal. L'ensemble entre dans la **catégorie de travaux que l'artiste nomme "archéologie du futur"** : une préparation des objets de notre vie quotidienne en vue de les transmettre dans le meilleur état possible aux futures générations.

L'œuvre/l'histoire du lieu

- **Manufacture Harry Winston**, Plan-les-Ouates (Genève), 2007:

Implantée au cœur même de la zone des horlogers, la manufacture horlogère a été conçue par Patrick Raynaud et Philippe Gaillard, en collaboration avec Frédéric Legendre. Ce bâtiment possède une ligne unique et contemporaine, ponctuée d'éléments qui rappellent par de nombreux aspects une montre Harry Winston (collectionneur de montres). Toutes ses façades intègrent des **détails architecturaux en verre**, comme autant de clins d'œil à l'éclat et au scintillement d'un diamant, véritable marque de fabrique de Harry Winston. Le recours à des matériaux originaux, comme un marbre importé d'Inde, permet à la manufacture Harry Winston de se distinguer comme un parfait exemple de l'engagement de l'entreprise en faveur de la modernité, de l'innovation et de la qualité.

Entretien:

« J.L. : Dans votre travail antérieur, il y a très souvent des **références architecturales**. Est-ce lié chez vous à la réflexion que vous poursuivez sur l'*in situ* ?

P.R. : Ça se situe à deux niveaux. C'est d'abord lié à la problématique de l'*in situ*. J'ai souvent **travaillé en fonction des lieux** et il se trouve en plus qu'on m'a souvent proposé des lieux d'une qualité architecturale assez grande (ce ne sont pas les lieux les plus simples à gérer). Cela suscite forcément une **attention pour le**

lieu. Les lieux d'exposition dans lesquels j'interviens sont généralement **historiquement chargés**, architecturalement chargés. Mais la référence à l'architecture, c'est aussi **depuis toujours une de mes préoccupations**.

J'ai toujours été fasciné par l'architecture. Quand j'étais jeune, je me disais que c'était l'art numéro un. Il m'arrive encore de faire des voyages uniquement pour voir des architectures contemporaines. Toutefois, à l'intérieur de mon travail, ce qui m'a intéressé pendant un certain temps (et je ne suis pas le seul, beaucoup d'artistes ont travaillé avec l'architecture), c'était, là encore, l'architecture minimum, c'est-à-dire la maison, l'abri.

J.L. : **Une «idée» d'architecture...**

P.R. : Une «idée» d'architecture. La petite maison avec les deux pignons. La maison comme la dessinent les enfants. **La référence à l'enfance est toujours présente dans mon travail.** Là, il s'agissait de la maison minimum, dans tous ses états...

J.L. : La maison toujours déstabilisée ?

P.R. : Généralement déstabilisée, oui... »²⁶

➤ Littérature, écrits d'artistes, poésie, philosophie, esthétique, bande-dessinée, cinéma, musique...

➤ Poésie

● Francis Ponge

« *Le Parti pris des choses* », 1942 : recueil de poèmes en prose où Ponge décrit des « choses », des **éléments du quotidien**, délibérément choisis pour leur **apparente banalité**. Volonté de saisir l'objet de l'intérieur et de l'extérieur, et en rendre la « propreté », la « netteté ». Cette « phénoménologie de la nature » (Sartre), est peut-être aussi une métaphysique de la pureté.

➤ Littérature/Romans

Éloge du verre

● **André Breton**, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1963, p. 18 :

« Pour moi, je continuerai à **habiter ma maison de verre**, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où **tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement**, où je repose la nuit sur un **lit de verre aux draps de verre** »

● **Paul Valéry** « *L'homme de verre* » (dans Monsieur Teste-1903):

« Si droite est ma vision, si pure ma sensation, si maladroitement complète ma connaissance, et si déliée, si nette ma représentation, et ma science si achevée que je me pénètre depuis l'extrémité du monde jusqu'à ma parole silencieuse; et de l'informe chose qu'on désire se levant, le long de fibres connues et de centres ordonnés, je me suis, je me réponds, je me reflète et me répercute, je frémis à l'infini des miroirs – **je suis de verre.** »

● **Georges Pérec**, « *La vie mode d'emploi* », éditions Hachette, 1978 : le roman retrace la vie d'un immeuble situé au numéro 11 de la rue (imaginaire) Simon-Crubellier, dans le 17^e arrondissement de Paris, entre 1875 et 1975. Il évoque ses habitants, les objets qui y reposent et les histoires qui directement ou indirectement l'ont animé.

Pour concevoir le roman (ou les romans, terme indiqué en sous-titre), Pérec a considéré une coupe de l'immeuble, comme si on le regardait sans façade, en voyant directement l'intérieur des pièces. Ce dessin, il l'a quadrillé de **100 carrés (10 par 10)**. Dans ce **damier**, un modèle de circulation forme une nouvelle contrainte. Le passage d'une pièce/chapitre obéit en effet à une règle précise, la polygraphie du cavalier ou algorithme du cavalier. Cette technique repose sur un *cahier des charges* contenant les fiches de travail de Pérec.

26 Extrait de l'entrevue réalisé par Johanne Lamoureux dans <http://id.erudit.org/iderudit/36247ac>

Il établit **une grille par thème** (style de mobilier, **objets**, animaux, formes, couleurs, ressort...), **chaque case de la grille de 10 par 10 contenant un nombre qui reporte à une liste** (un carré gréco-latin). Il tire les coordonnées à partir des coordonnées où se situe son cavalier virtuel dans la réalisation du chapitre (le chapitre 1 commence arbitrairement dans la cage d'escalier en (6,4)). Les cases X, Y de deux grilles sont sans doublons. Ces contraintes lui font créer une fiche par chapitre, contenant une liste de mots/thèmes à utiliser dans le chapitre.

À cette contrainte, il ajoute : parler d'un événement du jour d'écriture (actualité, anecdote...) ; une grille disant si la liste doit être incluse ou exclue de l'écriture du chapitre. **C'est l'utilisation dans un projet littéraire du bi-carré latin orthogonal d'ordre 10, dont chaque case de la grille de 10 par 10 contient un couple unique de chiffres compris entre 0 et 9.** Enfin, Georges Pérec applique sur ce schéma la permutation de la sextine des troubadours.²⁷

➤ Littérature/Conte

Le monde inversé

- « *De l'autre côté du miroir* », (ou « *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* »), roman écrit par **Lewis Carroll** en 1871, qui fait suite aux Aventures d'Alice au pays des merveilles.

Alice, qui s'ennuie, s'endort dans un fauteuil et rêve qu'elle passe **de l'autre côté du miroir** du salon. Le monde du miroir est à la fois la campagne anglaise, un échiquier, et **le monde à l'envers**, où il faut courir très vite pour rester sur place.

Le monde du miroir se présente comme un monde inversé. Ainsi Alice, pour atteindre le jardin, doit-elle d'abord s'en éloigner. Si l'espace est mis à mal, le temps n'est pas non plus en reste. Il est ainsi possible de se souvenir du futur, comme la Reine Blanche, qui évoque ce qui s'est produit « aujourd'hui en quinze ».

Comme le dit Jean-Jacques Mayoux, dans la préface d'un *Tout Alice* édité chez Flammarion, **ces inversions ne vont pas sans frustration.**

➤ Essais:

- **Georges Didi-Huberman**, extrait de « *La demeure, la souche* ».
« Il se trouve en Éthiopie, dit-on, un lac carré, d'un périmètre de cent soixante pieds environ, à l'eau couleur de cinabre et à l'odeur très agréable, assez semblable à l'odeur du vin vieux ; elle a une étrange propriété : on dit que celui qui la boit tombe dans une étrange folie ; il se met à avouer toutes les fautes qu'il cachait auparavant (mais il est un peu difficile de croire à ce récit que racontent certains). Les peuples d'Éthiopie organisent aussi de façon bien particulière les funérailles de leurs morts. Car ils embaument les corps et **répandent autour une grande quantité de verre** ; puis ils les placent sur une stèle, si bien que le corps du défunt peut être vu par les passants **à travers le verre** ; c'est du moins ce que raconte **Hérodote**. Ctésias de Cnide prouve qu'Hérodote invente : lui, il affirme que le corps est embaumé mais qu'il n'y a pas de verre fondu autour du corps nu ; car tout doit être brûlé (avec le verre), et à la fin il ne pourra subsister dans ce corps abîmé la moindre ressemblance. C'est pourquoi on fabrique une image creuse, en or, dans laquelle on glisse le cadavre, et **autour de cette image on coule le verre**. On le place ensuite dans un tombeau et **à travers le verre apparaît l'image en or qui ressemble au défunt** »

- **Roland Barthes**, « *Le Degré zéro de l'écriture* », suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, 1972

Le terme de transparence, qui apparaît dans l'œuvre de Roland Barthes dès le *Degré Zéro de l'écriture*, dissimule une complexité inhérente à sa pensée de l'œuvre littéraire. Séduit dès 1953 par l'idée d'une écriture « neutre », Barthes envisage **la transparence de l'énoncé littéraire tantôt comme un leurre, tantôt comme une utopie**. Elle comporte toujours à ses yeux une certaine part d'opacité et laisse

ainsi entrevoir, derrière la surface des mots, un « bruissement » du sens qui constitue pour Roland Barthes l'essence même de la littérature.

Il évoque d'emblée des vers célèbres (le « cœur transparent » de Verlaine) aussi bien que des travaux critiques (*Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, de Jean Starobinski), la « parole transparente » projetée par Roland Barthes et « inaugurée » par *L'Étranger* de Camus.

« Le terme de transparence s'inscrit dans un autre champ disciplinaire et un autre réseau sémantique encore. Si un corps transparent laisse passer la lumière et paraître ainsi les objets qui se trouvent derrière lui, une « parole » est dite « transparente » à condition qu'elle soit facilement compréhensible, immédiatement déchiffrable, et que, comme l'eau pure ou le verre, elle ne dissimule rien mais « laisse » voir le sens sans obstacle ni obscurité aucune. Une écriture « transparente », nous dit Barthes, « n'implique aucun refuge, aucun secret ; on ne peut donc dire que c'est une écriture impassible ; c'est plutôt une écriture innocente »²⁸

Tout comme **le spectateur observe le paysage derrière la vitre** et en oublie le verre, **l'écriture transparente se fait oublier au profit de ce qu'elle cherche à dire**. La transparence en ce sens ne serait qu'un nom donné à un effacement du langage au profit de la chose dite, qui aurait pour conséquence que le lecteur ne s'arrêterait plus **aux mots – à la vitre** – mais accéderait par-delà aux idées et aux objets dont ils sont le signe.²⁹

➤ Philosophie

Notion de transparence

● **Husserl / Sartre**

« **Le terme de transparence** revient souvent sous la plume de Husserl, par exemple sous la forme de *Einsichtlichkeit*, c'est-à-dire, "la transparence intellectuelle dans l'appréhension des essences". Pour Husserl, on le sait, "conscience est toujours conscience de quelque chose" et **pure conscience** est synonyme de **pure transparence**. C'est sur la "translucence" de celle-ci que s'impriment les choses du monde, les "contenus de conscience" comme le dira par la suite Sartre "(Cette sensation que j'éprouve) qu'est-elle donc? Simplement la **matière translucide de la conscience**, son être-là, son rattachement au monde. (cf. "*L'Être et le Néant*", édit Gallimard, Paris 1943, p. 398). *Glanost*, nous le voyons, c'est aussi **la transparence comme signe philosophique**. la transparence n'est pas seulement représentée: chez Husserl, chez Sartre, elle représente. »³⁰

Transparence/jeu poétique

● **Heidegger/Hölderlin**

« P. raynaud retrouve l'ambivalence du jeu poétique selon la définition de Martin Heidegger (Hölderlin et l'essence de la poésie): « La poésie a l'aspect d'un jeu et en même temps ne l'est plus. Le jeu réunit les hommes mais de façon à ce que chacun s'y oublie ».³¹

« (...) Cet étant nous le sommes nous-mêmes et Heidegger le désigne du nom de Dasein : « cet étant que nous sommes toujours nous-mêmes et qui a entre autres la possibilité essentielle du questionner, nous le saisissons terminologiquement comme Dasein. La position expresse et transparente de la question du sens de l'être exige

28 Le Degré zéro de l'écriture, Op. cit. p. 60.

29 Extraits de l'article: Marie-Jeanne Zenetti, «Transparence, opacité, matité dans l'œuvre de Roland Barthes, du Degré zéro de l'écriture à L'Empire des signes», Revue Appareil [En ligne], Numéros, n° 7 - 2011, mis à jour le : 04/03/2011, URL : <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=1201>.

30 Claude Gandelman, revue Traverses 46, chapitre "Représenter le verre", p. 117

31 Achille Bonito Oliva, dans le catalogue du musée des Beaux-Arts de Rennes, 1982

une explication préalable adéquate d'un étant (le Dasein) au point de vue de son être

(...) L'expression « à travers » (*hindurch*), soulignée en italique par l'auteur, indique qu'il faille prendre au sens propre la notion de « traversée » que la définition du « comprendre » comporte et que l'on retrouve dans le préfixe du concept de *transparence* « *Durchsichtigkeit* » au sens où est déclaré transparent ce qui « laisse passer » la lumière, ce qui se laisse, par elle, traverser. Il faut donc penser ensemble la transparence, la traversée et la lumière étant donné que la transparence est la traversée de la lumière (...) »³²

Notion de simulacre (en référence à certaines œuvres de P. Raynaud)

- **Baudrillard**

Baudrillard, inspiré par l'œuvre de Nietzsche, s'intéresse au contraire aux **événements de l'objet** et à leurs réglages ou dérèglements : « séduction », « **simulation** » et « hyper-réalité ». L'une de ses thèses centrales, qui poursuit, d'une certaine façon, la critique de la société du spectacle entamée par Guy Debord, repose sur l'analyse de la « disparition du réel », auquel **se substitue une série de simulacres** qui ne cessent de s'auto-engendrer.

Parmi ses écrits: Le Système des objets : la consommation des signes (1968), éd. Gallimard, Paris /

Simulacres et simulation (1981) / La Transparence du mal (1990)

➤ Histoire du verre/légendes/mythes

- Selon **Plinie** (Plinie l'Ancien, 1er siècle apr. J.-C.), dans Histoire Naturelle, livre XXXVI, ce seraient des marchands phéniciens qui, faisant cuire leurs aliments sur les rives du fleuve Bélus dans des marmites supportées par des blocs de **Erreur ! Référence de lien hypertexte non valide.**, auraient vu couler une substance inconnue.

"...des mottes de nitre...mêlées avec le sable du rivage, des ruisseaux translucides d'un liquide inconnu se mirent à couler et telle fut l'origine du verre".

"D'emblée se trouve mis en relief le rapport du verre à l'eau d'un fleuve et au sable toujours composé de débris de coquilles, comme pour indiquer les caractéristiques essentielles du verre: transparence et réflexivité, d'une part, fragilité, de l'autre." (Chaké Matossian, p. 34 dans revue Traverses 46 "Le verre")

- Dans la **Bible**:

Le mot verre n'apparaît qu'une fois dans l'Ancien Testament, dans Job 28:17. À propos de la sagesse: « Ni l'or, ni le verre n'atteignent son prix. On ne peut l'avoir pour un vase d'or fin. »

Le mot en hébreu qui désigne le verre זכורית se prononce zkhourhit. Il a pour étymologie le mot Hébreu זָכַר voulant dire pur. C'est le même mot qui désigne le verre en hébreu moderne.

Dans la traduction grecque « la septante », le mot est traduit par cristal. Dans la Bible Martin, il est traduit par diamant.

Dans la Bible en latin du V^e siècle, on lit vitrum, qui signifie verre. Dans certaines traductions de Apocalypse selon Saint Jean 4;6 et 15;2, on lit l'expression : « mer de verre » , ou « mer de cristal » ou « mer limpide comme du cristal ». Celle-ci "évoque le glissement de vitrification à purification qui relève plus de la mythologie du feu que de celle du verre mais où ce dernier joue le rôle de preuve. Le verre est ici la part de pureté irréductible qui serait en tout et les alchimistes nous rappellent, que seul avec l'or, le verre ne se détruit pas mais se

32 Hervé Bonnet, «L'opacité ontologique de la transparence chez Heidegger», Revue Appareil [En ligne], Numéros, n° 7 - 2011, mis à jour le : 12/04/2011, URL : <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=1188>.

bonifie avec le feu (...) Le mot verre est, c'est entendu, un quasi-synonyme de transparence et de fragilité. Cependant, durant les premiers siècles qui suivent son apparition, le verre n'est pas transparent, et au XX^{ème} siècle il n'est plus nécessairement fragile." (Jean-Luc Olivié, p.22 dans la revue Traverses 46 "Le verre")

C'est l'image d'une mer transparente en grec (hyaline, du grec ancien hualos Ηαλος, «qui a la transparence du verre»).

➤ **Articles / revues**

- **Florent Lahache**, « *Intouchable : l'idéal transparence* », *Critique d'art* [En ligne], 29 | Printemps 2007.

URL : <http://critiquedart.revues.org/912> Éditeur : Archives de la critique d'art

« **L'idéal de la transparence est un idéal à plusieurs entrées : il peut s'entendre d'un point de vue épistémologique (comme vérité), d'un point de vue moral et politique (comme démocratie), mais aussi d'un point de vue artistique.** C'est ce que rappelle le catalogue *Intouchable : l'idéal transparence : l'architecture de verre*, en rassemblant cinq contributions autour du thème de la transparence dans l'histoire de l'art moderne et contemporain. Si l'hypothèse qui préside à l'ouvrage (déplier « la **notion de transparence**, comme un scénario, sous-jacent mais omniprésent, du XX^e siècle ») est intéressante, c'est qu'elle postule d'emblée l'ambivalence de cet idéal : surveillance, opacité, mise à distance ou voyeurisme lui sont dialectiquement reliés. **Sur le modèle de la vitrine, la transparence ne dévoile que pour interdire simultanément l'accès.** Autrement dit, avant d'être un idéal, la transparence est une situation, et comme telle, marquée par un faisceau de valeurs complexes. » (extrait de l'article)

- **Emmanuel Alloa**, « *Architectures de la transparence* », *Revue Appareil* [En ligne], Numéros, n° 1 - 2008, mis à jour le : 21/02/2008, URL : <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=138>.

- Autres œuvres du 1% de l'artiste ou d'autres artistes

➤ Ariège:

- **Michel Stefanini**, « *Sans titre* », 2004, Trois sculptures, verre et métal, Lycée Jean Durroux, Ferrières

➤ Aveyron:

- **Didier Béquillard**, « *Paysages* », 2006, pelouse synthétique et d'impressions numériques adhésives, Lycée agricole de La Roque, Onet-le-château

➤ Gers :

- **Jean-Dominique Fleury**, « *sans titre* », 1989, vitrail, 16 m², Trésorerie Générale, Auch (32)

➤ Dans le département de la Haute-Garonne :

- **Jean-Dominique Fleury**, « *De la rigueur de la science* », 1996, vitrail, 4 m. de diamètre, Restaurant du CNES, Toulouse / « *La bamboueraie* », 1996, vitrail, 8 m. x 9 m, Services centraux agriculture-pêche, Toulouse-Auzeville / « *sans titre* », 1990, vitrail, 10 m. x 10 m., Hôtel de ville de Colomiers
- **Marc Hamonville**, « *La porte du vent* », 1985, verre feuilleté, verre antique, 25 m², Collège Grand Selve, Grenade
- **Henri Guerin**, « *Petite Nébuleuse* », 1983, 5 vitraux, collège Jules Verne, Plaisance du Touch

La transparence

- **Cécile Bart**, « *Fenêtres sur cour* », 2005, installation toiles de Tergal peintes, Drac M-P, Toulouse
- **Philippe Lepeut**, « *Sans titre* », 1998, sérigraphie émaillée cuite, 400 x 400 cm, restaurant IUFM, Toulouse
- Hautes-Pyrénées
 - **Gérard Tine**, « *sans titre* », 1994, sérigraphie sur verre, trésorerie générale, Tarbes
- Lot
 - **Pierre Di Sciullo**, « *La façade aux 1000 lettres, moucharabieh typographiques polyglotte* », 2003, Musée Champollion, les Écritures du Monde, Figeac
- Tarn
 - **Geneviève Asse**, 1967, vitrail, Lycée de Rascol, Albi (maître verrier : Charles Marc, Reims, ateliers Simon)
 - **Nikiforos Kouvaras* (1940-....)**, « *sans titre* », 1985, pierre et résine, sculpture: 2,50 m. de hauteur, travail au sol de trames intérieures et extérieures, hall de la Cité administrative, Albi. Un autre 1% a été réalisé par l'artiste en 1988 : l'aménagement de la cour du LEP à Carmaux. Malheureusement la pièce a disparu, le lycée subissant des travaux d'extension.
*Il a également réalisé un ensemble au Collège Bellevue, Toulouse:
La malléabilité du béton permet aux architectes et paysagistes d'intégrer nombre d'objets dans les dalles. Ce sont ici les sculptures de l'artiste Nikiforos Kouvaras, des **frises à base de briques et de culs de bouteille**, qui ont été insérées dans les cours du collège Bellevue. En dessinant des motifs à même le sol, elles fractionnent les vastes plans de béton désactivés et rehaussent avantageusement les aménagements réalisés au cœur d'un parc arboré.
- Tarn-et-Garonne
 - **Jean-Dominique Fleury**, « *sans titre* », 1983, vitrail en verre antique, 1,50 m. x 0,50 m., Mairie de Lauzerte / « *Abécédaire* », 1982, sérigraphie sur verre, 15 m², Bibliothèque Centrale de Prêt, Montauban / « *Sans titre* », trois vitraux, LEP, Beaumont de Lomagne
 - **Christian Andre-Acquier**, « *Papillon aile de lumière* », sculpture vitrail, métal, école maternelle de Léo Ferré, Montauban
- Hors Midi-Pyrénées
 - **Konrad Loder**, « *La Station météo* », 2008, bottes en silicone, étagère métallique et système hydraulique alimenté à l'eau de pluie, Isneauville, collège Lucie-Aubrac, Copyright © Drac de Haute-Normandie, photo D.R

- Comparaison avec des œuvres visibles dans les musées de Midi-Pyrénées:

- Tarn:
- Musée/Centre d'art du verre de Carmaux

Le Musée du verre de Carmaux-Tarn-France, devenu le Musée/Centre d'art du verre en 2012, perpétue cette tradition du verre dans le département du Tarn et rayonne au-delà de ses frontières en mêlant patrimoine et création contemporaine dans les domaines des arts plastiques, des métiers d'art et du design.

Expositions temporaires en 2012:

TRANS_verre #1 - Du patrimoine des verreries forestières du Sud-ouest languedocien à la création contemporaine: l'exposition TRANS_verre #1 propose de découvrir les œuvres de 22 artistes, allant des surprenantes créations en

verre de Jean-Pierre UMBDENSTOCK à John CORNU, en passant par de jeunes créateurs comme Anaïs DUNN ou Eléa BAUX. Ces créations contemporaines sont confrontées de façon originale à une sélection de plus de 120 pièces de verrerie forestière du 18ème siècle issues des plus belles collections publiques et privées de la Région Midi-Pyrénées. 150 pièces de verrerie forestière, issues des collections des musées : Toulouse-Lautrec à Albi, Ingres à Montauban, Paul Dupuy à Toulouse, Raymond Lafage à Lisle-sur-Tarn, Sorèze; les collections du Musée/Centre d'Art du Verre de Carmaux et des collections privées.

Les artistes : Giampaolo AMORUSO, Régis ANCHUELO, Laëtitia ANDRIGHETTO, Eléa BAUX, Thierry BOYER, Vincent BREED, Vincent CHAGNON, John CORNU, Hubert CREVOISIER, Anne DONZE, Anaïs DUNN, Sandrine ISAMBERT, Markus KAYSER, Jean-Charles MIOT, Philippe PAOLETTI, Isabelle POILPREZ, Colin RENNIE, Stéphane RIVOAL, Jean-Pierre UMBDENSTOCK, William VELASQUEZ, Steven WEINBERG, Gareth WILLIAMS

Yan ZORITCHAK: présentation d'une partie de la collection personnelle de l'artiste Yan ZORITCHAK, artiste majeur de la scène européenne de la création en verre.

Expositions temporaires en 2013:

"D... comme design" : exposition itinérante en Europe et présentée en exclusivité en France à Carmaux : une sélection d'œuvres issues des collections du Finnish Glass Museum de Finland, qui illustre l'industrie du verre et du design en Finlande sur la période 2005-2010

"Déambulations #1" : présentation des créations réalisées en 2012 dans l'atelier du Musée/Centre d'art du verre par les artistes reçus en résidence : Alain Declercq, Niek Van de Steeg, Peter Keene, Piet So, Vincent Chagnon et Anne Donzé.

"Du tout au rien... 7 musées font dans la dentelle": projet collectif, initié par la Conservation Départementale et décliné dans sept sites culturels, répartis sur le territoire départemental. **"Dentelles de verre"** : présentation des créations de Jean-Charles Miot et Laëtitia Andrighetto.

Histoire des verreries carmausines: au-delà du Carmausin, le département du Tarn jouit, depuis le XV^e siècle d'une longue tradition verrière, à travers ses verreries forestières de la Grésigne et de la Montagne Noire. Au XVIII^e siècle apparaît sur le marché une production nouvelle : le « verre brun façon d'Angleterre » plus communément appelé « verre noir » ou « **verre à bouteille** » en référence aux verreries anglaises, les premières à avoir utilisées la houille au 17^{ème} siècle.

- Haute-Garonne:
- Collection Les Abattoirs - Frac Midi-Pyrénées, Toulouse
- **Patrick Raynaud**, « *Memento Mori* », 1984, Contre-plaqué peint, charnières, 3 éléments : élément n°1 (fantôme) : 310 x 110 x 86 cm, élément n°2 (squelette) : 310 x 100 x 86 cm, élément n°3 (homme) : 310 x 116 x 86 cm, + au pied de l'élément n°2 : 42 éléments en bois résidus du découpage du squelette, Collection Les Abattoirs - Frac M-P, Toulouse, Adagp, Paris
- **Didier Marcel**, « *Sans titre* », 1992 - 1997, Étagère en verre collé (collage par U.V.), maquette bois laqué et plâtre, matériaux divers, 130 x 70 x 45 cm, André Morin © Didier Marcel
- **Musée Khômbol** (Driss Sans Arcidet, dit), né en 1960 à Toulouse, vit et travaille à Hérouville-Saint-Clair. «*Musée Khômbol*», 1981-1985, œuvre en 3 dimensions, installation 7 éléments: bois, résine, papier, lin, porte-plume, craies, crayon et matériaux divers. Dimensions du pupitre: 72,5 x 85 x 60cm, Armoire: 218 x 107x 65cm, Étagère: 80 x 62 x 17cm, Chacune des 2 caisses: 27 x 97 x 39cm, 1 malle: 34

x 81 x 47cm, 1 haut d'armoire: 210 x 30 cm, Studio Marco Polo © **Musée Khômbol** (Driss Sans Arcidet, dit)

- **Jean-Luc Parant**, 3 œuvres: « Bibliothèque Idéale I, II, III », 2006
« *Bibliothèque idéale III* », 2006, œuvre composée de deux bibliothèques sur lesquelles sont disposés 110 éléments: boules, livres, cadres et oiseaux empaillés, objets en crayon graphite, pastel et encre sur papier, bois, cire, disposés sur les étagères de deux bibliothèques en bois teinté 258 x 170 x 17,5cm. Certaines pages des livres sont signées jparant, les Abattoirs © Adagp, Paris
- **Jean Sabrier**, « *Liard n°1* »: Livre accompagné d'un objet (n°1). Oeuvre composée de la revue Liard n°1 et de l'objet n°1, intitulé Sculpture de gouttes
« *Sculpture de gouttes* », 1991: Livre accompagné d'un objet (objet n°1). Emballage contenant un porte-filtres et deux bouteilles. Verre et carton 38 x 18,5 x 9,5 cm, René Sultra © Jean Sabrier
- **Marcel Broodthaers**, Saint-Gilles (Belgique), 1924 - Cologne (République fédérale d'Allemagne), 1976, « *Machine à poèmes* », 16 novembre 1965 - 17 août 1968, œuvre en 3 dimensions, Installation. Lettre manuscrite sous verre, coton mêlé, verres brisés et entiers, plaque de protection et housse de machine à écrire, 32 x 32 x 18 cm.

- Comparaison avec d'autres œuvres en Midi-Pyrénées:

La vitrine / le lieu d'exposition / l'engagement du spectateur dans l'œuvre / lien entre l'œuvre et l'histoire du lieu

- **Joëlle Tuerlinckx** (née en 1958, vit et travaille à Bruxelles) :
Commande publique d'une œuvre pour symboliser l'histoire de la Ville de Cransac « *La Triangulaire de Cransac, Musée de la mémoire propriété universelle ®* »
L'œuvre reflète l'identité multiple de **Cransac-les-Thermes** qui fut à la fois une cité thermale et une cité ouvrière. Elle est composée de trois parties distinctes : un « *monument de mémoire* » de 34 mètres de hauteur érigé sur l'ancien carreau de la mine (le monument représente un dixième de sa profondeur), et de deux pôles désignés par l'**artiste** comme « *vitrine contemporaine* » et « *vitrine historique* » du musée de la Mémoire.
Le titre donné à l'œuvre rend hommage à Jean Jaurès : « *L'éducation universelle, le suffrage universel, la propriété universelle, voilà si je puis dire, le vrai postulat de l'individu humain* ».
Joëlle Tuerlinckx crée des installations qui **questionnent autant le lieu de l'exposition que l'exposition elle-même**. L'exposition est pour elle une **appropriation du lieu, avec sa réalité physique concrète, sa réalité géographique, historique voire symbolique**. Elle conçoit ses interventions comme des récits qui ne se laissent jamais complètement saisir mais qui tentent de mettre en évidence, de décortiquer des modes de perception (en utilisant la comparaison, la juxtaposition ou encore en intégrant des éléments qui en perturbent la perception) et qui cherchent à engager le spectateur dans une expérience à la fois physique et conceptuelle.³³

33 Extrait d'une notice sur l'artiste réalisée par le Mamco, Genève

Documents annexes

Images comparatives avec d'autres œuvres, parcours thématique, etc.

ANNEXE 1

- **Patrick Raynaud**, « *La verrerie* », 1988, lycée professionnel Aucouturier, Carmaux ©, ®
- **Patrick Raynaud**, « *Mobile art trucks* », (After Signac, Canaletto, Cros, Cézanne, Monet, Nolde, Delaroche), 1990, 9 chariots d'aluminium montés sur roulette contenant chacun 1 cibachrome lumineux, Cibachrome contrecollé sous plexiglas aluminium et tubes fluorescents, dimensions variables, *Centre national des arts plastiques, Paris photo : visuel fourni par l'artiste ©, Adagp Paris*
- **Patrick Raynaud**, « *Memento Mori* », 1984, contre-plaqué peint, charnières, 3 éléments de 301 x 110 x 86 cm: élément n°1 (fantôme), élément n°2 (squelette), élément n°3 (homme) + au pied de l'élément n°2 : 42 éléments en bois résidus du découpage du squelette, Collection Les Abattoirs - Frac M-P, Toulouse, Studio Marco Polo © Adagp, Paris
- **Patrick Raynaud**, « *Le Gisant* », 1991
- **Jean-Luc Parant** « *Bibliothèque idéale III* », 2006, deux bibliothèques + 110 éléments : boules, livres, cadres et oiseaux empaillés. Objets en crayon graphite, pastel et encre sur papier, bois, cire, disposés sur les étagères de deux bibliothèques en bois teinté 258 x 170 x 17,5cm. Certaines pages des livres sont signées jparant. Donation de M. Daniel Cordier, Collection Les Abattoirs - Frac M-P, Toulouse, les Abattoirs © Adagp, Paris
- **Sophie Calle**, « *Rituel d'anniversaire* » (1981) 1992, Vitrines, objets divers, 170 x 84 x 48 cm unique
Courtesy: Galerie Perrotin, Hong Kong & Paris

ANNEXE 2

- **Jean Sabrier**, « *Liard n°1* »: Livre accompagné d'un objet (n°1). Œuvre composée de la revue Liard n°1 et de l'objet n°1, intitulé Sculpture de gouttes
« *Sculpture de gouttes* », 1991: Livre accompagné d'un objet (objet n°1). Emballage contenant un porte-filtres et deux bouteilles. Verre et carton 38 x 18,5 x 9,5 cm, Collection Frac - les Abattoirs, Toulouse, René Sultra © Jean Sabrier
- **Didier Marcel**, « *Sans titre* », 1992 - 1997, Étagère en verre collé (collage par U.V.), maquette bois laquée et plâtre, matériaux divers, 130 x 70 x 45 cm, Collection Les Abattoirs - Frac M-P, Toulouse, André Morin © Didier Marcel
- **Larry Bell**, « *12"Cube* », 1985, Cube et socle, Verre et métal, plexiglas, 127,5 x 31 x 31 cm, Cnap Paris, *photo : Visuel provenant de l'Espace de l'art concret (c) Larry Bell*
- **Larry Bell** (né en 1939 à Chicago), « *Sans titre* », 1966
L'œuvre se compose de 2 éléments : un cube aux surfaces en verre teinté, transparentes et réfléchissantes, aux arêtes en métal chromé et un socle-colonne en Plexiglas, Verre étamé, métal chromé, Plexiglas 132 x 51,3 x 51,3 cm, Cube en verre : 51,3 x 51,3 x 51,3 cm, Socle en Plexiglas: 80,7 x 51,3 x 51,3 cm, Épaisseur du Plexiglas : 6mm *crédit photographique : (c) Philippe Migeat/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP © Larry Bell*
- **Jaume Plensa**, "Cloudy Box XVII", 1994 - Résine polyester 104x60x80 cm © ADAGP, Paris 1997
- **Jaume Plensa**, "Bedroom", 1995 - Résine polyester, métal et lumière, 198x217x87 cm © ADAGP, Paris 1997

ANNEXE 3

- **Spoerri**, « *Triple multiplicateur d'art* », 1969-1971, technique mixte, 51 x 47 x 47 cm, Collection FRAC Nord-Pas de Calais © ADAGP, Paris 2012. *Photo : Cathy Christiaen*
- **Arman**, « *Accumulation de brocs* », 1961, brocs en émail dans une vitrine de plexiglas, 83 x 142 x 42 cm, Museum Ludwig, Cologne
- **Thomas Schütte**, « *Dreiakter (Pièce en trois actes)* », 1982, Détail, œuvre en 3 dimensions, Installation 3 toiles peintes, figurines et objets acrylique, bois, contre-plaqué, 257 x 1000 x 350 cm, musée national d'Art moderne - Centre Georges-Pompidou, Paris *crédit photographique : (c) Service de la documentation photographique du MNAM/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP © Adagp, Paris*
- **Jean-Michel Othoniel**, « *Les Larmes de Couleurs* », 2007, Glass, aluminium, plexiglass, petroleum jelly/ Verre, aluminium, plexiglass, vaseline, 8.6 feet x 12.9 feet x 55 1/4 inches/ 260 x 390 x 140 cm unique, Collège Arthur Rimbaud, Amiens *Courtesy: Galerie Perrotin, Hong Kong & Paris*
- **Pavlos**, « *Verre et bouteille* », 1975, multiple dans son emboîtement d'origine en bois et plexiglas, assemblage de papiers de couleur massicotés, daté et signé au crayon par l'artiste.
- **Pavlos**, « *Le bar* », 1976, aquarelle crayons craie et collage sur carton beige, 98,5 x 69 cm, musée national d'Art moderne - Centre Georges-Pompidou, Paris (C) ADAG *Crédit photographique : (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jacqueline*

ANNEXE 4

- **Pablo Picasso**, « *Bouteille, journal et verre sur une table Anciens titres : Un coup de théâtre, bouteille et journal* », 1912, fusain, gouache et papiers collés sur papier, 62 x 48 cm, musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou, Paris (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Droits réservés
- **Henri Laurens**, « *Bouteille et verre* », 1918, assemblage, bois et tôle de fer polychromes, 62 x 34 x 21 cm, musée national d'Art moderne - Centre Georges-Pompidou, Paris © Adagp, Paris 2007
- **Marcel Duchamp**, « *Le poids. forme de la Bouteille de Bénédicte* », 1912-1968 Note autographe pour "Le grand verre" Encre violette et crayon rouge sur papier quadrillé déchiré 17,4 x 9,6 cm, Collection du MNAM - Centre Georges Pompidou, Paris *crédit photographique : (c) Jacques Faujour/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP © Succession Marcel Duchamp/ Adagp, Paris*

- **Marcel Duchamp** « *Porte-bouteilles* », 1914 (1964), (Séchoir à bouteilles ou Hérisson) Porte-bouteilles en fer galvanisé, 64,2 x 42 cm (diam.), Collection du MNAM - Centre Georges Pompidou, Paris © *Service de la documentation photographique du MNAM - Centre Pompidou, MNAM-CCI (diffusion RMN) © Succession Marcel Duchamp/ Adagp, Paris*
- **Marcel Duchamp**, "Le Grand Verre ou La Mariée mise à nu par ses célibataires, même", 1915-1923, Huile, feuille de plomb, fil de plomb, poussière et vernis sur deux plaques de verre (brisées), 272 x 176 cm, Musée d'Art Moderne Philadelphie
- **Marcel Duchamp**, « *La boîte-en-valise* », 1936 - 1968, Paris 1936 - New York 1941, Boîte en carton recouverte de cuir rouge contenant des répliques miniatures d'œuvres, 69 photos, fac-similés ou reproductions de tableaux, collées sur chemise noire. Cuir rouge, carton, toile rouge, papier, rhodoïd (ou mica), 40,7 x 38,1 x 10,2 cm Collection du Musée d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris © *Succession Marcel Duchamp / Adagp, Paris*

ANNEXE 5

- **Dan Graham**, "Triangle pavillon", 1987, Aluminium et verre, 225 x 245 x 343 cm, Frac Bourgogne
- **Donald Judd**, « *Stack* », 1972, acier inoxydable, plexiglas rouge, 470 x 102,5 x 79,2 cm, musée national d'Art moderne - Centre Georges-Pompidou, Paris © *Adagp, Paris 2007*
- **Laurent Satsik**, « *In vitro* », 2000-2001, collection privée photo © *Jean Brasille*. Exposition à l'Espace de l'Art concret, Château de Mouans (Mouans-Sartoux) en 2003
- **Cécile Bart**, « *Peintures / écrans* », 1987 - 2007, Villa Arson, Chez Dominique Perrault Architecture, des œuvres de la collection Billarant, Paris *Photographies : André Morin*
- **Ed Emshwiller**, « *Film with three Dancers* », 1970, Film cinématographique 16 mm couleur, sonore, durée 20', musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou, Paris *Photogrammes crédit photographique : (c) Hervé Véronèse/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP © Carol Emshwiller*

ANNEXE 6

- **Man Ray**, « *Sans titre* », Contact de deux images Epreuve gélatino-argentique, 10,5 x 6,9 cm, musée national d'Art moderne - Centre Georges-Pompidou, Paris *crédit photographique : (c) Guy Carrard/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP © Man Ray Trust / Adagp, Paris*
- **Man Ray**, « *Objet* », vers 1925, Négatif au gélatino bromure d'argent sur support souple, 17,5 x 12,5 cm, musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou, Paris © *Man Ray Trust / Adagp, Paris*
- **Peter FISCHLI, David WEISS** "Der Stillstand, die Müdigkeit (L'arrêt, la fatigue)", 1985, épreuve gélatino-argentique, 51x61 cm, musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou, Paris © *Bertrand Prévost - Centre Pompidou, MNAM-CCI (diffusion RMN) © David Weiss*
- **Jan Reich**, « *Nature-morte, (Zatsi traduction)* », 1994, Epreuve aux sels d'argent, 23x29,4 cm, MNAM - Centre Georges Pompidou, Paris (C) *Droits réservés Crédit photographique : (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Pompidou*
- **Martine ABALLÉA**, « *Mexican bottles* », 1968, épreuve gélatino-argentique, 11,9 x 17,9 cm et 17,7 x 23,8 cm, MNA - Centre Georges-Pompidou, Paris *crédit photographique : (c) Philippe Migeat/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP © Adagp, Paris*
- **Claus Goedicke**, « *VII 60* », 1999, 2/5, Epreuve chromogène, 92 x 115 cm, MNAM - Centre Georges Pompidou, Paris *crédit photographique : (c) Philippe Migeat/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP © droits réservés*
- **Jean-Pierre Bertrand** (Paris, 1937), « *Les bouteilles* », Recto-verso, 1983, Fragments de photographies sur bois, plexiglas, cadre métallique, 273 x 216 x 2,5 cm MNAM - Centre Georges Pompidou, Paris, *crédit photographique : (c) Service de la documentation photographique du MNAM/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP © Adagp, Paris*

ANNEXE 7

- **Gerhard Richter**, « *4 Glasscheiben [4 Panneaux de verre]* » (CR 160), 1967, 190 cm x 100 cm, verre et fer, Herbert Foundation © *2013 Gerhard Richter - Tous droits réservés*
- **Gerhard Richter**, « *7 tranches verticales 7 volets permanents* », 2002, 234 cm x 167 cm x 336 cm, verre et acier, K20 Art Collection, Düsseldorf, Allemagne © *2013 Gerhard Richter - Tous droits réservés*
- **Tony Cragg**, "Clear Glass Stack", 1999. Sculpture. Verre. Empilement de pavés de verre et de bouteilles, carafes et verres. Dimensions variables. *Collection du Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne © Adagp.*
- **Tony Cragg**, « *Spyrogyra* », 1992, glass, steel, 210 x 210 x 210 cm © *Anthony Cragg © Art Gallery of New South Wales Contemporary Collection Handbook, 2006*
- **Tony Cragg**, « *Grey Container* », 1983 Photo: Franco Toselli & Co., © *Tony Cragg Courtesy Buchmann Galerie Berlin/Lugano*
- **Konrad Loder**, « *La Station météo* », 2008, bottes en silicone, étagère métallique et système hydraulique alimenté à l'eau de pluie, Isneauville, collège Lucie-Aubrac *Copyright © Drac de Haute-Normandie, photo D.R*

ANNEXE 8

- **Van Caeckenbergh Patrick (né en 1960)**, « *House of cards* », Maison en cartes à jouer posée sur une table recouverte d'un tapis vert ; galon à franges ; papier scotch ; table : 74.5 x 110 x 101 cm ; construction en cartes à jouer : 105 x 100 x 53.5 cm, musée national d'Art moderne - Centre Georges-Pompidou, Paris (C) *Patrick Van Caeckenbergh Crédit photographique (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe*
- **Carl André**, « *Convex Pyramid* », 2000 *Pyramide (Plan Square)*, 1959 (détruit); 1970 (refait) Bois (sapin), 68 7/8 x 31 x 31, Dallas Museum of Art, © *2002 Carl Andre / Agrésés par VAGA, New York, New York*
- « *Maison de verre* » (31 rue Saint-Guillaume, Paris 7ème), **Pierre Chareau**, 1931-32, béton et verre, vue de nuit et détail façade, vue extérieure

- **Bibliothèque François Mitterand**, Paris, deux vues extérieures © Alain GOUSTARD/BnF et © Robert CESAR/BnF

ANNEXE 9

- **Pyramide du Louvre**, Intérieur de la pyramide, ouverture du Hall Napoléon, 1989: immense puits de lumière dispensé par la verrière de la pyramide © Musée du Louvre

- **Pyramide du Louvre**, vue de nuit: le 30 mars 1989 est inaugurée la Pyramide de verre construite par I. M. Peï, érigée au centre de la Cour Napoléon

- « **La Pyramide Inversée** », éclairant l'espace sous la Cour (ou Place) du Carrousel, composée de 84 losanges et 28 triangles.

- **musée de la ville d'Hanoï** au **Vietnam**, cabinet d'architectes allemands **GMP Architects**, 2010

- « **Le Grenier du Siècle** », Nantes, 1999: **Patrick Bouchain** (architecture), **Patrick Raynaud** (conception plastique), deux vues dont un détail façade

ANNEXE 10

- **Tadao Ando**, 2002, musée d'art moderne de Fort Worth (États-Unis)

- « **La Milk Bottle Lamp** » de **Tejo Remy**

- **Robert Morris**, Site, 1963, Performance au Surplus Dance Theater, Stage 73, New York, 1963
Photo Courtesy Sonnabend Gallery © Adagp, Paris 2011

- **Trisha Brown**, « **Leaning Duets** », 1970

- **Didier Béquillard** : "Paysages", 2006, Lycée agricole de La Roque, Onet-le-château, deux vues
Photographies de Didier Béquillard

ANNEXE 11

- **Philippe Lepeut**, « **Sans titre** », 1998, sérigraphie émaillée cuite, 400 x 400 cm, restaurant IUFM, Toulouse (détail)

- **Jean-Dominique Fleury**, « **Sans titre** », trois vitraux, LEP, Beaumont de Lomagne (Vitrail d'entrée, vue intérieure)

- **S. M. Eisenstein**, dessin pour « **Glass House** » (1926-1930)

- Maquette proposant une reconstitution de la **Ziggourat de Babylone**, Pergamon Museum

- **Peter BRUEGEL l'Ancien** « **La tour de Babel** », 1563. Huile sur panneau. 114 X 155 cm. Musée de Vienne.

- **Marcel Broodthaers** Saint-Gilles (Belgique), 1924 - Cologne (République fédérale d'Allemagne), 1976, « **Machine à poèmes** », 16 novembre 1965 - 17 août 1968, œuvre en 3 dimensions, Installation Lettre manuscrite sous verre, coton mêlé, verres brisés et entiers, plaque de protection et housse de machine à écrire, 32 x 32 x 18 cm, Frac-les Abattoirs, Toulouse *Studio Marco Polo* © Adagp, Paris

ANNEXE 12

- **Jacques Vieille**, « **Construction** », Fondation Miro, Barcelone 1985. Tréteaux, feuille de bois contre-plaqué.

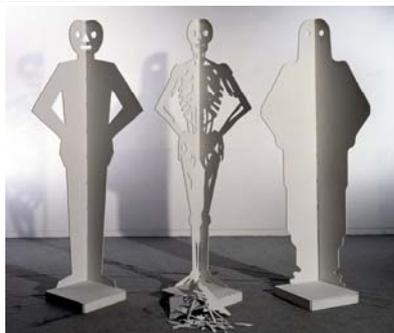
ANNEXE 1



Patrick Raynaud, « *La verrerie* », 1988, lycée professionnel Aucouturier, Carmaux ©, ®



Patrick Raynaud, « *Mobile art trucks* », (After Signac, Canaletto, Cros, Cézanne, Monet, Nolde, Delaroche), 1990, 9 chariots d'aluminium montés sur roulette contenant chacun 1 cibachrome lumineux, Cibachrome contrecollé sous plexiglas aluminium et tubes fluorescents, dimensions variables, *Centre national des arts plastiques, Paris photo : visuel fourni par l'artiste ©, Adagp Paris*



Patrick Raynaud, « *Memento Mori* », 1984, contre-plaqué peint, charnières, 3 éléments de 301 x 110 x 86 cm: élément n°1 (fantôme), élément n°2 (squelette), élément n°3 (homme) + au pied de l'élément n°2 : 42 éléments en bois résidus du découpage du squelette, Collection Les Abattoirs - Frac M-P, Toulouse, Studio Marco Polo © Adagp, Paris



Patrick Raynaud, « *Le Gisant* », 1991, 73 x 193 x 63 cm, flight-case, plexiglas, cibachrome, tubes fluorescents



Jean-Luc Parant « *Bibliothèque idéale III* », 2006, deux bibliothèques en bois teinté + 110 éléments : boules, livres, cadres et oiseaux empaillés. Objets en crayon graphite, pastel et encre sur papier, bois, cire, disposés sur les étagères, 258 x 170 x 17,5 cm. Certaines pages des livres sont signées jlparant. Donation Daniel Cordier, Collection Les Abattoirs - Frac M-P, Toulouse © Adagp, Paris



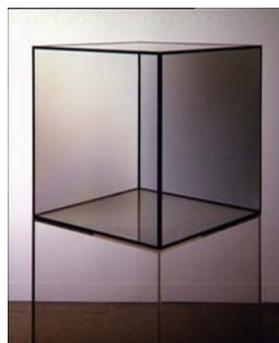
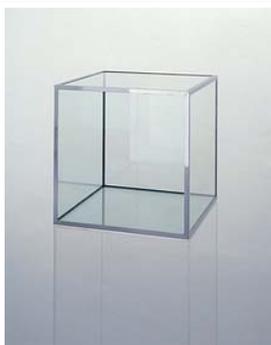
Sophie Calle, « *Rituel d'anniversaire* » (1981) 1992 Vitrines, objets divers, 170 x 84 x 48 cm unique *Courtesy: Galerie Perrotin, Hong Kong & Paris*

ANNEXE 2



Jean Sabrier, « Liard n°1 »: Livre accompagné d'un objet (n°1). œuvre composée de la revue Liard n°1 et de l'objet n°1, intitulé Sculpture de gouttes
« Sculpture de gouttes », 1991: Livre accompagné d'un objet (objet n°1). Emballage contenant un porte-filtres et deux bouteilles. Verre et carton 38 x 18,5 x 9,5 cm, Collection Frac – les Abattoirs, Toulouse, René Sultra © Jean Sabrier

Didier Marcel, « Sans titre », 1992 – 1997, Étagère en verre collé (collage par U.V.), maquette bois laqué et plâtre, matériaux divers, 130 x 70 x 45 cm, Collection Les Abattoirs - Frac M-P, Toulouse, André Morin © Didier Marcel



Larry Bell, « 12" Cube », 1985, Cube et socle, Verre et métal, plexiglas, 127,5 x 31 x 31 cm, Cnap Paris, photo : Visuel provenant de l'Espace de l'art concret (c) Larry Bell

Larry Bell (né en 1939 à Chicago), « Sans titre », 1966
L'œuvre se compose de 2 éléments : un cube aux surfaces en verre teinté, transparentes et réfléchissantes, aux arêtes en métal chromé et un socle-colonne en Plexiglas, Verre étamé, métal chromé, Plexiglas 132 x 51,3 x 51,3 cm, Cube en verre : 51,3 x 51,3 x 51,3 cm, Socle en Plexiglas: 80,7 x 51,3 x 51,3 cm, Épaisseur du Plexiglas : 6mm crédit photographique : (c) Philippe Migeat/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP © Larry Bell



Jaume Plensa, "Cloudy Box XVII", 1994 - Résine polyester 104 x 60 x 80 cm © ADAGP, Paris 1997

Jaume Plensa, "Bedroom", 1995 - Résine polyester, métal et lumière, 198 x 217 x 87 cm © ADAGP, Paris 1997

ANNEXE 3



Spoerri, « Triple multiplicateur d'art », 1969-197., technique mixte, 51 x 47 x 47 cm, Collection FRAC Nord-Pas de Calais © ADAGP, Paris 2012. Photo : Cathy Christiaen



Arman, « Accumulation de brocs », 1961, brocs en émail dans une vitrine de plexiglas, 83 x 142 x 42 cm, Museum Ludwig, Cologne



Thomas Schütte, « Dreiakter (Pièce en trois actes) », 1982, Détail, œuvre en 3 dimensions, Installation 3 toiles peintes, figurines et objets acrylique, bois, contre-plaqué, 257 x 1000 x 350 cm, musée national d'Art moderne - Centre Georges-Pompidou, Paris crédit photographique : (c) Service de la documentation photographique du MNAM/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP © Adagp, Paris



Jean-Michel Othoniel, « Les Larmes de Couleurs », 2007 , Glass, aluminium, plexiglass, petroleum jelly / Verre, aluminium, plexiglass, vaseline , 260 x 390 x 140 cm unique, Collège Arthur Rimbaud, Amiens Courtesy: Galerie Perrotin, Hong Kong & Paris



Pavlos, « Verre et bouteille », 1975, multiple dans son emboîtement d'origine en bois et plexiglas, assemblage de papiers de couleur massicotés, daté et signé au crayon par l'artiste.



Pavlos, « Le bar », 1976, aquarelle crayons craie et collage sur carton beige, 98,5 x 69 cm, musée national d'Art moderne - Centre Georges-Pompidou, Paris (C) ADAG Crédit photographique : (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jacqueline

ANNEXE 4

	
<p>Picasso Pablo (dit), Ruiz Picasso Pablo (1881-1973) « Bouteille, journal et verre sur une table Anciens titres : <i>Un coup de théâtre, bouteille et journal</i> », 1912, fusain, gouache et papiers collés sur papier, 62 x 48 cm, musée national d'Art moderne - Centre Georges-Pompidou, Paris (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Droits réservés</p>	<p>Henri Laurens (1885-1954), assemblage, « <i>Bouteille et verre</i> », 1918, bois et tôle de fer polychromes, 62 x 34 x 21 cm, musée national d'Art moderne - Centre Georges-Pompidou, Paris © Adagp, Paris 2007</p>
	
<p>Marcel Duchamp, « <i>Le poids. forme de la Bouteille de Bénédictine</i> », 1912-1968 Note autographe pour "Le grand verre" Encre violette et crayon rouge sur papier quadrillé déchiré 17,4 x 9,6 cm, Collection du MNAM - Centre Georges-Pompidou, Paris crédit photographique : (c) Jacques Faujour/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist.RMN-GP © Succession Marcel Duchamp/ Adagp, Paris</p>	<p>Marcel Duchamp « <i>Porte-bouteilles</i> », 1914 (1964) (Séchoir à bouteilles ou Hérisson) Porte-bouteilles en fer galvanisé, 64,2 x 42 cm (diam.), Collection du MNAM - Centre Georges-Pompidou, Paris © Service de la documentation photographique du MNAM - Centre Pompidou, MNAM-CCI (diffusion RMN) © Succession Marcel Duchamp/ Adagp, Paris</p>
	
<p>Marcel Duchamp, " <i>Le Grand Verre ou La Mariée mise à nu par ses célibataires, même</i>", 1915-1923, Huile, feuille de plomb, fil de plomb, poussière et vernis sur deux plaques de verre (brisées), 272 x 176 cm, Musée d'Art Moderne Philadelphie</p>	<p>Marcel Duchamp, « <i>La boîte-en-valise</i> », 1936 - 1968, Paris 1936 - New-York 1941, Boîte en carton recouverte de cuir rouge contenant des répliques miniatures d'œuvres, 69 photos, fac-similés ou reproductions de tableaux, collées sur chemise noire. Cuir rouge, carton, toile rouge, papier, rhodoïd (ou mica), 40,7 x 38,1 x 10,2 cm Collection du Musée d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris © Succession Marcel Duchamp / Adagp, Paris</p>

ANNEXE 5



Dan Graham, "Triangle pavillon", 1987, Aluminium et verre, 225 x 245 x 343 cm, Frac Bourgogne



Donald Judd, « Stack », 1972, acier inoxydable, plexiglas rouge, 470 x 102,5 x 79,2 cm, musée national d'Art moderne - Centre Georges-Pompidou, Paris © Adagp, Paris 2007



Laurent Satsik, « In vitro », 2000-2001, collection privée photo © Jean Brasille. Exposition à l'Espace de l'Art concert, Château de Mouans (Mouans-Sartoux) en 2003



Cécile Bart, « Peintures / écrans », 1987 – 2007, Villa Arson, Chez Dominique Perrault Architecture, des œuvres de la collection Billarant, Paris Photographies : André Morin



Ed Emshwiller, « Film with three Dancers », 1970, Film cinématographique 16 mm couleur, sonore, durée 20', musée national d'Art moderne - Centre Georges-Pompidou, Paris Photogrammes crédit photographique : (c) Hervé Véronèse/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP © Carol Emshwiller



Man Ray, « Sans titre », Contact de deux images Epreuve gélatino-argentique, 10,5 x 6,9 cm, musée national d'Art moderne - Centre Georges-Pompidou, Paris crédit photographique : (c) Guy Carrard/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP © Man Ray Trust / Adagp, Paris

ANNEXE 6



Man Ray, « *Objet* », vers 1925, Négatif au gélatino bromure d'argent sur support souple, 17,5 x 12,5 cm, musée national d'Art moderne - Centre Georges-Pompidou, Paris © *Man Ray Trust / Adagp, Paris*



Peter FISCHLI, David WEISS « *Der Stillstand, die Müdigkeit (L'arrêt, la fatigue)* », 1985, épreuve gélatino-argentique, 51 x 61 cm, musée national d'Art moderne - Centre Georges-Pompidou, Paris © *Bertrand Prévost - Centre Pompidou, MNAM-CCI (diffusion RMN) © David Weiss*



Jan Reich, « *Nature-morte, (Zatsi traduction)* », 1994, Epreuve aux sels d'argent, 23x29,4 cm, MNAM - Centre Georges-Pompidou, Paris (C) *Droits réservés Crédit photographique : (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges*



Martine ABALLÉA, « *Mexican bottles* », 1968, épreuve gélatino-argentique, 11,9x17,9cm et 17,7 x 23,8 cm, MNA - Centre Georges-Pompidou, Paris *crédit photographique : (c) Philippe Migeat/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP © Adagp, Paris*



Claus Goedicke, « *VII 60* », 1999, 2/5, Epreuve chromogène, 92 x 115 cm, MNAM - Centre Georges-Pompidou, Paris *crédit photographique : (c) Philippe Migeat/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP © droits réservés*



Jean-Pierre Bertrand, Paris, 1937, « *Les bouteilles* », Recto-verso, 1983, Fragments de photographies sur bois, plexiglas, cadre métallique, 273 x 216 x 2,5 cm MNAM - Centre Georges-Pompidou, Paris, *crédit photographique : (c) Service de la documentation photographique du MNAM/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP © Adagp, Paris*

ANNEXE 7



Gerhard Richter, « 4 Glasscheiben [4 Panneaux de verre]» (CR 160), 1967, 190 cm x 100 cm, verre et fer, Herbert Foundation © 2013 Gerhard Richter - Tous droits réservés



Gerhard Richter, « 7 tranches verticales 7 volets permanents », 2002, 234 cm x 167 cm x 336 cm, verre et acier, K20 Art Collection, Düsseldorf, Allemagne © 2013 Gerhard Richter - Tous droits réservés



Tony Cragg, "Clear Glass Stack", 1999. Sculpture. Verre. Empilement de pavés de verre et de bouteilles, carafes et verres. Dimensions variables. Collection du Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne © Adagp.



Tony Cragg, « Spyrogyra », 1992, glass, steel, 210 x 210 x 210 cm © Anthony Cragg © Art Gallery of New South Wales Contemporary Collection Handbook, 2006



Tony Cragg, « Grey Container », 1983 Photo: Franco Toselli & Co., © Tony Cragg Courtesy Buchmann Galerie Berlin/Lugano



Konrad Loder, « La Station météo », 2008, bottes en silicone, étagère métallique et système hydraulique alimenté à l'eau de pluie, Isneauville, collège Lucie-Aubrac Copyright © Drac de Haute-Normandie, photo D.R

ANNEXE 8



Van Caekenbergh Patrick (né en 1960), « *House of cards* », Maison en cartes à jouer posée sur une table recouverte d'un tapis vert ; galon à franges ; papier scotch ; table : 74.5 x 110 x 101 cm ; construction en cartes à jouer : 105 x 100 x 53.5 cm, musée national d'Art moderne - Centre Georges-Pompidou, Paris (C) Patrick Van Caekenbergh Crédit photographique (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe



Carl Andre, « *Convex Pyramid* », 2000
Pyramide (Plan Square), 1959 (détruit); 1970 (refait)
Bois (sapin), 68 7/8 x 31 x 31 , Dallas Museum of Art, © 2002 Carl Andre / Agréés par VAGA, New York, New York



« *Maison de verre* » (31 rue Saint-Guillaume, Paris 7ème), **Pierre Chareau**, 1931-32, béton et verre, vue de nuit



« *Maison de verre* », détail façade, vue extérieure



Bibliothèque François Mitterrand, Paris, vue extérieure © Alain GOUSTARD/BnF



Bibliothèque François Mitterrand, Paris, vue extérieure, © Robert CESAR/BnF

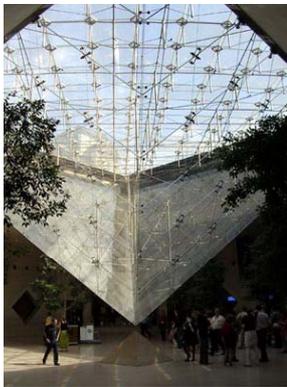
ANNEXE 9



Intérieur de la pyramide, ouverture du Hall Napoléon, 1989: immense puits de lumière dispensé par la verrière de la pyramide © Musée du Louvre



Pyramide du Louvre, vue de nuit
Le 30 mars 1989 est inaugurée la Pyramide de verre construite par **I. M. Pei**. Erigée au centre de la Cour Napoléon



« La Pyramide Inversée », éclairant l'espace sous la Cour (ou Place) du Carrousel, composée de 84 losanges et 28 triangles.



musée de la ville d'**Hanoï** au **Vietnam**, imaginé par le cabinet d'architectes allemands **GMP Architects**, 2010



« Le Grenier du Siècle », Nantes, 1999: **Patrick Bouchain** (architecture), **Patrick Raynaud** (conception plastique)



« Le Grenier du Siècle », détail

ANNEXE 10



Tadao Ando, 2002, musée d'art moderne de Fort Worth (États-Unis)



« La Milk Bottle Lamp » de **Tejo Remy**



Robert Morris, Site, 1963, Performance au Surplus Dance Theater, Stage 73, New York, 1963
 Danseurs : Carolee Schneemann et Robert Morris
 Film 16 mm, noir et blanc, sonore, 18'30"
 Réalisateur anonyme, Collection de l'artiste
 Photo Courtesy Sonnabend Gallery
 © Adagp, Paris 2011



Trisha Brown, « Leaning Duets », 1970



Didier Béquillard : «Paysages», 2006, Lycée agricole de La Roque, Onet-le-château Photographies de Didier Béquillard



Didier Béquillard : «Paysages», 2006, Lycée agricole de La Roque, Onet-le-château Photographies de Didier Béquillard

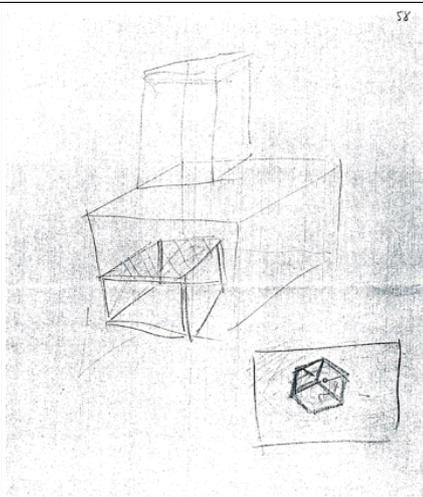
ANNEXE 11



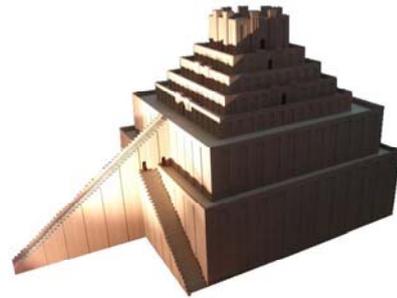
Philippe Lepeut, « *Sans titre* », 1998, sérigraphie émaillée cuite, 400 x 400 cm, restaurant IUFM, Toulouse (détail)



Jean-Dominique Fleury, « *Sans titre* », trois vitraux, LEP, Beaumont de Lomagne (Vitrail d'entrée, vue intérieure)



S. M. Eisenstein, dessin pour « *Glass House* »(1926-1930)



Maquette proposant une reconstitution de la **Ziggourat de Babylone**, Pergamon Museum.



Peter BRUEGEL l'Ancien, « *La tour de Babel* », 1563. Huile sur panneau, 114 X 155 cm, Musée de Vienne.



Marcel Broodthaers, « *Machine à poèmes* », 16 novembre 1965 - 17 août 1968, œuvre en 3 dimensions, installation. Lettre manuscrite sous verre, coton mêlé, verres brisés et entiers, plaque de protection et housse de machine à écrire, 32 x 32 x 18 cm, Frac - les Abattoirs, Toulouse *Studio Marco Polo* Studio Marco Polo © Adagp, Paris

ANNEXE 12



Jacques Vieille, « *Construction* », Fondation Miro, Barcelone
1985. Tréteaux, feuille de bois contre-plaqué.

