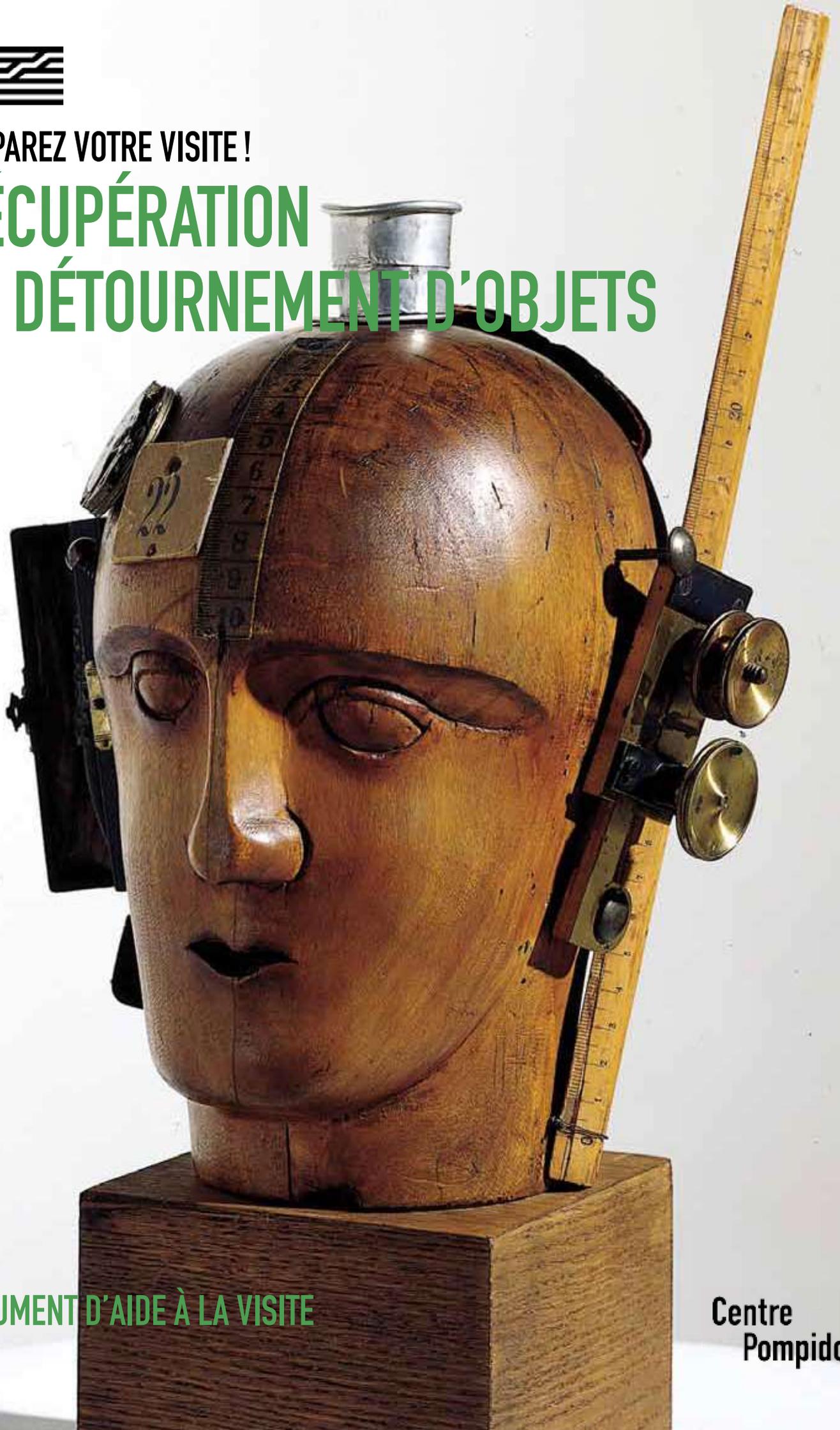




PRÉPAREZ VOTRE VISITE !

RÉCUPÉRATION ET DÉTOURNEMENT D'OBJETS



DOCUMENT D'AIDE À LA VISITE

Centre
Pompidou

CRÉDITS

Textes rédigés par Catherine Lascault

en couverture :

Raoul Hausmann, *Mechanischer Kopf* (Tête mécanique), 1919
Œuvre en trois dimensions, assemblage.

œuvres n°1, 2 :

Coll. Centre Pompidou / G. Meguerditchian / Dist. RMN-GP
© Adagp, Paris 2012

œuvres n°3, 7, 9, 11 :

Coll. Centre Pompidou / P. Migeat / Dist. RMN-GP
© Adagp, Paris 2012

œuvre n°4 :

Coll. Centre Pompidou / G. Meguerditchian / Dist. RMN-GP
© Braco Dimitrijevic

œuvres n°5, 6 :

Coll. Centre Pompidou / G. Meguerditchian / Dist. RMN-GP
© droits réservés

œuvre n°8 et couverture :

Coll. Centre Pompidou / Service de la documentation
photographique du MNAM / Dist. RMN-GP
© Adagp, Paris 2012

œuvre n°10 :

Coll. Centre Pompidou / Service de la documentation
photographique du MNAM / Dist. RMN-GP
© Robert Rauschenberg / Adagp, Paris 2012

© Centre Pompidou, Direction des publics, Service du
développement des publics, Service de l'action éducative et de
la programmation publics jeunes et Service de l'information des
publics et de la médiation, 2013

REPÈRES

LA RÉCUPÉRATION ET LE DÉTOURNEMENT D'OBJETS

Pourquoi l'objet ?

Le 20^e siècle produit en masse des objets industriels. Utilitaires, fonctionnels, ils répondent à des besoins précis, à un moment donné. Ils ont une valeur marchande et entrent dans les échanges économiques. Vite hors d'usage, démodés, cassés, ils finissent au rebut, dans les décharges, et leur recyclage industriel n'en est qu'à ses débuts. On voit donc immédiatement que penser à l'objet, c'est penser au sujet : celui qui le désire, l'achète, l'utilise, le vend, le jette. C'est aussi penser à la beauté et à la laideur, au propre et au sale, à l'utile et à l'inutile.

L'objet dans la nature morte

Depuis l'Antiquité, l'objet artisanal, précieux ou non, a sa place dans l'art : les natures mortes à thème représentent les objets liés à la fuite du temps (sabliers, pendules), aux plaisirs de la vie (instruments de musique, cartes à jouer, verres de vin), à la beauté et au luxe (bijoux, miroirs, étoffes précieuses), ou à la vie simple de tous les jours (cruches en terre, corbeilles, pipes).

Au 20^e siècle, la nature morte ne disparaît pas : juste avant la Première Guerre mondiale, les cubistes (Braque, Picasso, Gris) peignent des bouteilles, des guéridons, des cartes à jouer, des journaux ; mais leur but n'est plus de les représenter fidèlement puisque, désormais, la photographie le fait beaucoup mieux ; c'est plutôt de s'en servir comme matière d'expérience pour représenter autrement l'espace et le volume.

L'objet et la beauté

Devant la beauté de l'objet industriel, Fernand Léger disait en 1914 : « Il n'y a qu'à admirer et se croiser les bras... Le créateur est concurrencé par l'objet utile qui est quelquefois beau. Ou tout au moins troublant. Il faut faire aussi bien ou mieux. ».

Mais si l'objet fonctionnel est beau quand il est en action, devient-il laid ensuite ? Est-il interdit à l'artiste d'en faire usage ? Y a-t-il des objets interdits de musée ? Le rôle de l'artiste est-il de produire de la beauté ? Est-il de rendre compte du monde dans lequel il vit, de le mettre en scène, de le faire voir sous tous ses angles ? Toutes les réponses à ces questions sont possibles.

La récupération

Dans les objets, on peut voir d'abord des matériaux : au lieu de créer à partir de matières naturelles (marbre, bois, terre) ou transformées (bronze, toile, peinture), les artistes prélèvent des objets déjà fabriqués, soit entiers (Hausmann), soit sous formes de débris plus ou moins identifiables (Laurens, Tinguely, Dubuffet, Rauschenberg) ; ils les assemblent, soit en jouant sur l'accumulation (Arman, Boltanski), soit en cherchant des rencontres inattendues (Tuazon, Rauschenberg).

Le détournement

On peut s'interroger sur le sens des objets ou le modifier en les changeant de contexte (Dimitrijevic, Brecht) ; on parle alors de détournement, activité qui consiste à donner aux objets une nouvelle chance. L'artiste est, parfois, un récupérateur, un metteur en scène de débris hors d'usage ; parfois aussi il donne aux objets une parole plus complexe, plus fondamentale, plus vraie que ce qu'ils nous disent par leur simple valeur d'usage.

1. GILBERTO ZORIO

NIVEAU 4. SALLE 11

Est-ce une machine ? Un appareil ? Un objet rituel ? Magique ? Une image du trajet de la parole dans le corps ? Doit-on tourner autour ? Se hausser sur la pointe des pieds ? Faut-il souffler ? Parler ? Cette œuvre est-elle faite pour être regardée, expérimentée ou pour réfléchir ?

Le titre donne immédiatement le fonctionnement de cette machine : purifier (vérifier) les paroles. Ce réseau de tuyaux où circulent, dans le projet initial de l'artiste, des substances chimiques (alcool, acides, sulfate de cuivre) évoque un alambic, appareil destiné à la distillation. Tout se passe comme si les paroles devaient, en circulant dans ce dispositif, être purifiées pour se recharger de toute leur énergie. Paroles poétiques ? Paroles fortes ? Paroles agissantes ?

Les machines de Zorio sont destinées à réactiver les mots, à leur redonner un corps, une pureté originelle. « J'aime entendre parler de choses fluides et élastiques, de choses mentales et vitales sans périmètres littéraires et formels », dit-il.

L'œuvre n'est pas avant tout un objet à voir, mais plutôt le signe d'un geste à expérimenter. Ce geste n'a pas besoin

d'un appareillage lourd : le tuyau, l'air, le souffle de la parole suffisent pour prendre conscience d'une attitude, du sens de sa parole face au monde.

La notion d'attitude est au cœur de la réflexion du mouvement italien de l'Arte Povera dont Zorio était l'un des fondateurs. Par « art pauvre », il faut entendre non pas un art marqué par la pauvreté de ses matériaux mais par la simplicité des moyens employés. Le visiteur devient acteur ; même si, physiquement, il ne peut pas souffler ses paroles dans l'alambic, il est invité à voyager mentalement dans cet espace poétique.

L'artiste explique : « Le thème de mon travail, c'est l'énergie (...). Mes œuvres sont (...) énergie parce que ce sont toujours des œuvres qui vivent, des œuvres en action ou des œuvres que le temps va modifier ».



GILBERTO ZORIO

Andorno Micca (Italie), 1944

Per purificare le parole (cenere per verificare le parole) (Pour purifier les paroles (cendres pour vérifier les paroles)), 1969

Tuyau de pompier, embouchure de zinc, tubes en fer

170x300x300 cm

2. GEORGE BRECHT

NIVEAU 4. SALLE 13

**Est-ce une œuvre ? Un rébus ? Un décor ? Des objets oubliés par quelqu'un ?
Ou entrons-nous dans l'intimité d'une personne qui s'est absentée ?**

Sur une étagère, un roman policier, un yo-yo, un verre, une paire de lunettes, une brosse à vaisselle, un pot à crayons ; à côté, un porte-manteau avec un imperméable rouge, une casquette ; et, à droite, une grosse boule noire sur une chaise blanche. Qu'est-ce que cela raconte ? Ces objets sont-ils la clé d'une énigme policière ? Ou bien ne racontent-ils rien ?

Ce sont peut-être des signes formels : des couleurs franches, simples (bleu, rouge) et des non-couleurs (noir, blanc, beige) ; ou bien des matières molles, dures, opaques, transparentes ?

Certains objets sont posés et stables, d'autres sont posés et instables (la boule), d'autres encore sont suspendus en gardant ou en perdant leur forme. On trouve ici des lignes droites horizontales et verticales, des courbes,

une sphère parfaite et une autre imparfaite.

« Extraordinairement simples dans leurs moyens, et étonnamment complexes dans leurs significations », selon Brecht lui-même, ces œuvres sont conçues comme des partitions musicales, donc écrites ; il donne pour ces « arrangements » des consignes qui, bien que précises, laissent une liberté à l'interprète. Ici : « Sur une étagère. Sur un porte-manteau. Objet noir, chaise blanche ».

C'est celui qui expose l'œuvre qui est maître de la réalisation : l'objet noir a été, ailleurs, une pelote de laine. Dans le groupe Fluxus, auquel appartient Brecht, l'œuvre est ouverte et constamment renouvelée par celui qui l'expose ; elle vise à réduire « la distance entre hasard et choix ».



GEORGE BRECHT

New York (États-Unis), 1926 - Cologne (Allemagne), 2008

Three Arrangements (Trois installations), 1962 / 1973

Bois peint, vinyle, métal et matériaux divers selon les objets présentés

3. CHRISTIAN BOLTANSKI



CHRISTIAN BOLTANSKI

Paris (France), 1944

Les archives de Christian Boltanski, 1965-1988, 1989

Métal, photographies, lampes, fils électriques

270x693x35,5 cm

NIVEAU 4. SALLE 12

Que ressentez vous face à ce mur de boîtes ? Peuvent-elles s'ouvrir facilement ?

« Archives » : qu'évoque ce mot pour vous ?

Devant nous, sur sept mètres de long, s'élève une sorte de muraille dont le parement ne serait pas des pierres mais du métal. Il s'agit en fait de 646 boîtes à biscuits en fer, toutes de dimensions identiques, empilées les unes sur les autres. Oxydées, plus ou moins rouillées, comme si elles étaient installées depuis très longtemps, bien qu'éclairées par vingt-quatre lampes de bureau, ces boîtes semblent à jamais fermées. Impossible de lire ce qu'elles contiennent sans en défaire tout l'empilement.

Le cartel nous indique qu'elles renferment 1 200 photos et 800 documents divers provenant de l'atelier de Boltanski. Que représentent ces photos ? Que signifient ces documents ? Ce sont, d'après le titre de l'installation, les archives de l'artiste.

Boltanski, né en 1944, pratique « la mythologie individuelle ». « Garder une trace de tous les instants de notre vie, de tous les objets qui nous ont côtoyés, de

tout ce que nous avons dit et de ce qui a été dit autour de nous, voilà mon but », dit-il. Ses œuvres, peintures, films, photographies, installations composent une autobiographie qui mêle le vrai et le faux, dans des mises en scène parfois comiques (*Saynètes comiques*), et souvent émouvantes (*Réserve*, 1990, sur le thème de la disparition et de la mort), s'élargissant alors à la mémoire collective.

Avec ces boîtes, *Les archives de Christian Boltanski* parlent à chacun de nous et évoquent les petits trésors de l'enfance, les souvenirs enfouis, les papiers inutiles et précieux. Elles évoquent aussi une réalité plus inquiétante, celle des fichiers et des commissariats, qu'accentue la lumière des lampes. Opaque, mystérieux, ce mur tristement éclairé, qui contient des reliques inconnues, peut aussi prendre un caractère sacré. « Une exposition n'est pas un endroit de divertissement mais un endroit où on doit sinon prier, du moins réfléchir ».

4. BRACO DIMITRIJEVIC

NIVEAU 4. SALLE 34

Est-ce une sculpture ? Un tableau ? Une nouvelle façon de présenter une œuvre ? Qui est l'artiste ? Celui qui a peint le tableau ou celui qui le met en scène ?

Dans une armoire ancienne entrouverte, un tableau original de Derain est posé en biais : *Nu devant un rideau vert*, 1923, une œuvre appartenant aux collections du Centre Pompidou. Sur des étagères et au-dessus de l'armoire sont placées des noix de coco.

Dimitrijevic décrit ainsi ses installations : « À la manière des triptyques classiques, mes triptychos se composent de trois parties : une peinture originale généralement prêtée par un musée, un objet d'usage courant et un élément naturel, fruit ou légume. Toute hiérarchie des objets en est absente et les trois composantes sont présentées ensemble sur un socle qui sert d'autel et de point d'interrogation ».

Entre 1976 et 2008, l'artiste a réalisé plus de 500 triptyques de ce type, reprenant des chefs-d'œuvre de la peinture, à la fois mis en scène et désacralisés, associés à des éléments sans valeur artistique. Les objets de la culture, ceux du monde quotidien et ceux de la nature vivent en harmonie. Dimitrijevic explique : « Si quelqu'un regarde la Terre depuis la Lune, il n'y a virtuellement aucune distance entre le Louvre et le zoo », « le Louvre est mon atelier, la rue est mon musée ».

Parfois, les triptyques ont des titres ; ici, le titre *Mère de Romulus & Remus* est un peu mystérieux. Faut-il penser à la vestale Rhéa Silvia, la mère de Romulus et Remus – les jumeaux fondateurs de Rome – qu'elle dut abandonner ? Les noix de coco évoquent-elles le lait de substitution de la louve qui les a nourris ? Leurs poils rappellent-ils le pelage de l'animal ?



BRACO DIMITRIJEVIC

Sarajevo (Yougoslavie (avant 1991)), 1948

Triptychos post historicus (Triptyque post-historique, mère de Romulus & Remus), 1989

Bois, huile sur toile, noix de coco

190 x 89,6 x 50 cm

5. DEMAKERSVAN



DEMAKERSVAN

Panneau Lace Fence, 2007

(Fabricants IDFENCE et TheMUDO office (Inde))

Structure en tube d'acier galvanisé, paroi ajourée en fil d'acier galvanisé
200x 300x5 cm

NIVEAU 4. SALLE 29

Est-ce une sculpture ? Un dessin ? Une barrière grillagée ? L'agrandissement d'une dentelle ? A quoi ça sert ? Avez-vous envie de toucher cet objet ?

Ce panneau est une clôture réalisée avec du fil d'acier travaillé comme de la dentelle. Il inverse la vision habituelle d'un grillage qui protège mais sépare. Ses motifs à fleurs envahissent l'espace jusqu'au bord de la structure métallique, comme des formes évoluant sur une toile. Les mailles métalliques devraient nous repousser, nous tenir à distance. Or, nous avons ici envie de nous rapprocher, de les toucher, de les caresser.

Ce panneau a été créé par trois jeunes designers néerlandais qui, après des études communes, se sont associés pour créer le collectif Demakersvan, ce qui signifie « celui qui fabrique ». Impressionnés par la puissance de la technologie, ils constatent que celle-ci ne produit que des objets sans intérêt alors qu'elle pourrait produire de l'art, « tout comme Cendrillon qui était bien plus qu'une femme de ménage, mais dont les talents restaient cachés parce qu'inutilisés ».

Ils choisissent alors de fabriquer des meubles et des objets en exploitant toutes les potentialités des logiciels. Il devient ainsi possible de créer de la beauté sans nécessairement en revenir à l'artisanat manuel.

Ces designers rejoignent l'idée d'art industriel de la fin du 19^e siècle, époque où certains artistes ont souhaité faire entrer la beauté dans tous les foyers. Si cette utopie a été en partie oubliée après la première Guerre mondiale, Demakersvan essaie d'y revenir. Malheureusement, il n'est pas certain que ce design soit à la portée de toutes les bourses.

6. OSCAR TUAZON



OSCAR TUAZON

Seattle (États-Unis), 1975

Tire test column, 2009

Béton, pneus, grillage, contreplaqué, acier

300x80x80 cm

NIVEAU 4. SALLE 25

**Est-ce une sculpture ? La partie basse est-elle un socle ? Est-ce fragile ?
Peut-on s'appuyer ? L'œuvre est-elle terminée ?**

Haute de trois mètres, la colonne se compose, en réalité, de deux ensembles différents d'un mètre cinquante chacun, ce qui est proche d'une dimension humaine. Cette association interroge le sens de la verticalité et de l'équilibre : sur un cylindre en béton, huit pneus ont été empilés, comme dans un jeu d'adresse où l'on doit enfiler des anneaux autour d'une tige. L'ensemble évoque une colonne cassée, tronquée, complétée, dans une sorte de bricolage, par des pneus.

Les matériaux d'Oscar Tuazon ne sont jamais précieux ; il dit lui-même qu'ils sont bizarres. Pourtant on les identifie immédiatement, ils n'ont subi aucune modification. Ce qui importe, c'est leur forme géométrique, le cylindre. Ils sont modulaires, c'est-à-dire de mêmes dimensions : pneus et colonne en béton ont la même hauteur et le même diamètre.

Entre architecture et sculpture, cette colonne bricolée et précaire associe des matériaux pauvres qui deviennent harmonieux par leurs contrastes de matières (béton et pneus) et de couleurs inversées. C'est une architecture urbaine hors-la-loi, hors normes et hors du temps mais extrêmement familière, comme sortie d'une aire de casse, d'un terrain de jeux ou d'une fouille archéologique. Réalisée in situ – c'est-à-dire sur le lieu où l'artiste a trouvé les matériaux utilisés – elle incite à grimper, à imaginer des jeux. « Mes sculptures hybrides, dit-il, explorent l'idée d'architecture, du travail et de l'invention ».

7. HENRI LAURENS

NIVEAU 5. SALLE 5

Est-ce une sculpture ? Et si on tournait autour ? À quel endroit devons-nous nous placer pour mieux voir ? Les objets représentés sont-ils réalistes ?

Un fragment de baguette moulurée non peinte, une tôle de fer découpée et des morceaux de contre-plaqué peints en bleu sombre, gris, blanc, noir... Cet assemblage vertical de plans où alternent vides et pleins, éléments clairs et sombres, élèvent, à la manière cubiste, le volume d'une bouteille de Beaune.

Sur la forme cylindrique centrale, une inscription rapidement tracée en noir déborde sur le plan gris concave. Tandis que le verre, posé à côté, de forme convexe, noir pour la coupe, blanc pour le pied, fait résonner la profondeur du bleu de la tôle à angle vif...

Les matériaux sont des débris d'objets retravaillés. En trois dimensions, mais visible sur une seule face, comme un tableau, ce collage est à la fois sculpture et peinture. Par son titre et par ce que l'on identifie, c'est une nature morte, genre très ancien dans l'art, que Braque, Picasso et Gris ont beaucoup pratiqué, entre 1910 et 1914, dans des compositions où ils appliquent les préceptes de Cézanne : traiter la nature par le cylindre, la sphère et le cône. Cartes, verres et bouteilles sont leurs motifs préférés, avec des mots, inscriptions ou étiquettes incomplètes qui guident le regard tout en le faisant vaciller. Procédés repris ici par Laurens.

En 1911, Laurens, fils d'artisan et lui-même sculpteur d'ornements, rencontre Braque et crée, quatre ans plus tard, ses constructions cubistes.

Les formes sont éclatées et recomposées comme si on percevait toutes les faces des objets à la fois ; le fond et les objets eux-mêmes se confondent, les creux et les pleins s'inversent car, pour prendre possession de l'espace, « il est nécessaire, dit Laurens, que dans une sculpture, les vides aient autant d'importance que les pleins ».



HENRI LAURENS

Paris (France), 1885 - Paris (France), 1954

La bouteille de Beaune, 1918

Assemblage

Bois et tôle de fer polychromés

66,8x27x24 cm

8. RAOUL HAUSMANN



RAOUL HAUSMANN

Vienne (Autriche), 1886 – Limoges (France),
1971

Tête mécanique, 1919

Marotte de coiffeur, bois et divers objets
32,5x 21x20 cm

NIVEAU 5. SALLE 13

**Avez-vous déjà vu une tête comme celle-ci ? Avez-vous déjà vu tous ces objets qui y sont collés ?
Cette tête raconte-t-elle une histoire ou parle-t-elle de l'Histoire ?**

Sur une marotte de coiffeur (une tête de bois qui servait à présenter des perruques et des chapeaux), divers objets : porte-monnaie, étui, tuyau de pipe, timbale pliable, mécanisme de montre, morceau de mètre de couturière, carton blanc avec le nombre 22.

La beauté classique de ce bel outil artisanal se transforme en monstre mécanique hérissé de chiffres et de mesures. Collés sur la tête, ces objets, chiffres et mesures dévoilent ce qui est dans la tête. « Les gens, dit Hausmann, n'ont pas de caractère et leur visage n'est qu'une image faite par le coiffeur. Je voulais dévoiler l'esprit de notre temps, l'esprit de chacun dans son état rudimentaire. »

Si la date de création de *Tête mécanique* (entre 1919 et 1921) et son titre (on l'appelle aussi *Sculpture dadaïste ; Tête ; L'Esprit de notre temps*) restent incertains, en revanche, l'œuvre s'inscrit dans le contexte de la Première Guerre mondiale. Le mouvement Dada, créé à Zurich en 1916 par Tristan Tzara, est né en partie en réaction à la guerre et à ses atrocités.

Le mouvement se développe ensuite à Berlin en 1918 avec Raoul Hausmann et Hanna Hoeh. Comptant parmi les principaux dada berlinois, tous deux sont considérés comme les créateurs du collage d'objets et du photomontage, pratiques artistiques très efficaces par leurs chocs visuels nés des rapprochements inattendus d'images ou d'objets. « Nous cherchions de nouveaux matériaux sur lesquels ne pesât pas la malédiction de la tradition picturale », dit Jean Arp, des matériaux qui ne devaient plus rien à la culture savante et bourgeoise.

Les marottes, les mannequins de vitrines, ou ceux utilisés dans les Écoles des beaux-arts, donnent de l'homme l'image déshumanisée d'un anthropoïde. On les retrouve à cette époque dans les œuvres de peintres comme Carlo Carrà ou Giorgio de Chirico qui les placent dans des paysages « métaphysiques ».

9. JEAN DUBUFFET

NIVEAU 5. SALLE 31

**Le Danseur : pourquoi lui avoir donné ce titre ? S'agit-il d'une sculpture ?
Est-ce une poupée ?**

Ce petit bonhomme fruste, de couleur sale, usé, troué, est l'une des soixante-treize *Petites statues de la vie précaire* faites par Dubuffet avec des matériaux fragiles et pauvres : éponge, filasse, mâchefer, tampons Jex, charbon de bois, papier mâché, matières si fragiles que certaines se sont désagrégées.

Dubuffet se méfiait du beau, du solide, du noble : « J'aime aussi l'embryonnaire, le mal façonné, l'imparfait, le mêlé. » Plutôt que le marbre et le bronze, il est touché par les matières les plus improbables : « Au Sahara, les Arabes, quand ils ont quelque chose à mastiquer ou un trou à boucher, se servent d'une pâte qu'ils font en pétrissant de la datte avec de la crotte de chèvre et un peu de sable. C'est là un ingrédient qui m'émeut beaucoup et que je compte bien utiliser quelque jour. » S'il n'utilise pas cet « ingrédient » ici, il s'en est façonné un autre, à l'identique, avec des matériaux issus de son propre quotidien.

Amoureux de la peinture, Dubuffet ne pensait pourtant la création que comme une violente et systématique rupture contre les traditions : « Allez-vous accrocher dans la salle à manger des vieux biftecks et vieux gigots tricentenaires ? Bon appétit ! ».

Provoquer, agresser le bon goût, questionner les idées reçues, c'est ainsi que l'art vit : « C'est quand on met les choses en extrême péril que leur bonté se met à chanter ».

L'art exprime alors une vérité : *Le Danseur* en éponge parle de légèreté et de fragilité, *Madame j'ordonne*, en morceaux de lave, est sévère et menaçante. Objets primitifs, sauvages, brutaux et émouvants, ces petites statues se rapprochent de l'art brut découvert et révélé par Dubuffet.



JEAN DUBUFFET

Le Havre (France), 1901 – Paris (France), 1985

Le Danseur, 1954

Éponge, filasse, fragments de brique, socle en ciment
52,5x45,5x13 cm

10. ROBERT RAUSCHENBERG

NIVEAU 5. SALLE 34

S'agit-il de sculptures ? Est-ce une installation ou un décor ? Et qu'ont ces objets en commun ? Quels sens sont convoqués ?

Il s'agit d'une scène encombrée d'un assemblage hétéroclite d'objets destinés à la casse. Mais ce chaos est en fait organisé. Il comprend cinq éléments : une portière de voiture, un conduit de ventilation, une baignoire avec douche, un escalier, un montant de fenêtres. Et, dans chacun, des postes diffusent des émissions de radios mal réglées qui grincent et crachotent ; on y entend aussi des bruits d'eau. Les sons se superposent, se mêlent. Les objets vivent leur vie, ils fonctionnent seuls, même si, à l'origine, les spectateurs pouvaient circuler librement et modifier les programmes et les stations.

Ces objets récupérés et ces sons rauques évoquent un passé dont il ne reste que lambeaux ou ruines. On entend le présent de la rumeur du monde transmis par les radios. Le titre même de l'œuvre, *Oracle*, évoque l'avenir. Comme dans tout oracle, le message apparaît brouillé, fragmentaire, encore incompréhensible pour qui veut connaître l'avenir.

Collage d'objets et de sons, l'œuvre raconte une modernité déjà en ruines, elle parle des médias, de leur développement et de la confusion du message qui s'en suit. Rauschenberg parlait de « collages audiocacophoniques ». Il appelait ses assemblages des *Combine-paintings*, à la fois peinture, sculpture, architecture, monde sonore : « Je désire intégrer à ma toile n'importe quel objet de la vie. » Les objets de rebut, les débris, les déchets sans valeur tirés du monde où nous vivons, ne sont pas transformés, mais réassemblés autrement. L'anthropologue Claude Lévi-Strauss voyait une analogie entre la pensée mythique et le bricolage : « Le propre de la pensée mythique, comme du bricolage sur le plan pratique, est d'élaborer des ensembles structurés, non pas directement avec d'autres ensembles structurés mais en utilisant des résidus et des débris d'événements. »

ROBERT RAUSCHENBERG

Port-Arthur (États-Unis), 1925 – Floride (États-Unis), 2008

Oracle, 1962-1965

Installation sonore – 5 éléments montés sur roulettes. Tôle galvanisée, métal, verre, bois, eau et systèmes électromécaniques (batteries, postes récepteurs, poste émetteur et haut-parleurs). Dimensions variables.



11. JEAN TINGUELY

NIVEAU 5. SALLE 33

Quels sont les matériaux utilisés ? Bidon, morceaux de ferraille, moteur électrique, plumeau violet, balle verte, tête de rapace en plastique orange, semelle en fer, roulette... Voyez-vous encore autre chose ? Est-ce une sculpture ? Une machine ? Et si c'était un homme ?

Près de l'assemblage, posée au sol, une pédale est reliée à l'ensemble par un cordon. La sculpture doit être mise en marche par le spectateur. Se déclenche alors un bruit assourdissant de moteur. Une tige verticale tressaute et tout le fragile amas de ferrailles bouge et tremble pendant quelques secondes, toujours prêt à s'effondrer, produisant une danse bizarre.

À propos d'une de ses machines, Tinguely disait : « Et quand elle bougeait, je l'aimais bien arrivée à un degré de vitesse où tout devenait ridicule, et que c'était du burlesque. »

Tous les éléments de cette sculpture semblent provenir d'une poubelle. En métal, en plastique, en plume, ils parlent du monde industriel, du ménage, des jeux, de la nature, de l'homme. À la différence de la sculpture classique mise en valeur par son socle, ils reposent sur un bidon usagé. Mis en marche, ils dansent comme un humain désarticulé, à moins qu'ils ne forment une sorte d'objet magique, produisant des effets mystérieux. Peut-être veulent-ils donner également l'image d'une machine inutile qui ne produit rien, mais de façon particulièrement bruyante.

Finalement, notre monde n'est pas très différent de *Baluba* : les sons mécaniques et industriels y occupent plus de 90% du paysage sonore, mais la technologie les renouvelle sans cesse et les bruits de ferraille sont remplacés par d'autres (sonneries de portables, cliquetis d'ordinateurs...).



JEAN TINGUELY

Fribourg (Suisse), 1925 – Berne (Suisse), 1991

Baluba, 1961-1962

Assemblage : métal, fil de fer, objets en plastique,
plumeau, baril, moteur
187x56,5x45 cm