



1. Portrait de Jean Tinguely

Le soir du 25 octobre 1960, artistes et amateurs convergeaient vers le 3 rue des Beaux-Arts. Quelques jours auparavant, ils avaient reçu une boîte de conserve pleine de déchets, qui constituait l'invitation à venir découvrir « Le Plein » d'Arman à la galerie Iris Clert¹. Au gré de déambulations dans les « zones grises » de la capitale, ou de recherches dans des organismes de bienfaisance, Arman² avait glané suffisamment de détritrus pour emplir la galerie. Objets, déchets, fragments et matières premières s'exhibaient aux yeux des passants et des visiteurs, invités à observer le chaos ainsi généré, à en saisir toute l'étendue et toute la fertilité. Par son dispositif qui transformait la galerie en une décharge où s'exposait le dérisoire, Arman révélait la puissance plastique et théorique du déchet.

Comme « Le Plein », les œuvres des nouveaux réalistes engagent un regard qui ne peut se contenter d'être dénotatif, détaché ou seulement théorique. Utilisés dans leur « masse critique³ » ou leur unicité, les déchets montrés par ces artistes se présentent comme des cas-limites, qui interrogent simultanément la nature et la culture du spectateur ; le dégoût et la curiosité se mêlent à la surprise et à l'humour. L'indétermination ontologique de ces matériaux et les conséquences formelles de celle-ci requièrent de nouveaux cadres pour leur appréhension. Au début des années 1960, la rencontre d'artistes qui, de manières différentes, s'intéressent tous aux matières dérisoires constitue une concordance qui interpelle tout autant sur ses raisons que sur sa réception. L'utilisation

¹ Sur la boîte de sardines remplie de déchets qui constitue l'invitation, se trouve « une étiquette en noir et rouge [indiquant] : ARMAN, « Full-up », ouvrir avant le 25 octobre 1960, Iris Clert, Paris, France », Iris Clert, *Iris-time l'artventure* [1978], Paris, Denoël, 2008, p. 228.

² Aidé de Martial Raysse et, de son propre aveu, d'Iris Clert, *Ibidem*, p. 229.

³ L'expression est d'Arman lui-même, il l'utilise pour qualifier l'effet de son procédé d'accumulation.

artistique de déchets par les nouveaux réalistes ouvre aujourd'hui encore de nombreuses interrogations. L'objet de cette étude est de comprendre la portée du geste de récupération et celle des matériaux de récupération eux-mêmes dans le travail des nouveaux réalistes.

Le recours à ce type de matériaux modifie profondément la conception de l'œuvre, donc son analyse. Les nouveaux réalistes conservent l'autonomie de matériaux qui ne sont pas dissimulés, et rarement modifiés. Leurs effets, souvent imprévus, s'épanouissent au gré des dialogues croisés entre les composants de l'œuvre, ainsi qu'entre l'œuvre et le spectateur lui-même. En accordant un rôle majeur aux matériaux, les nouveaux réalistes initient non seulement une esthétique, mais aussi une pratique novatrice. Les gestes et les techniques sont profondément modifiés par la revalorisation de matériaux dérisoires. Il ne s'agit plus de plier la matière à l'idée mais de les accorder l'une à l'autre, portant à un nouveau degré le dialogue avec la matérialité ouvert par l'art informel. Forme, structure, mais aussi intention et signification s'accommodent aux matériaux pauvres ou de rebut. Les matériaux constituent ainsi le point de départ du travail, et dans une certaine mesure son moteur propre. La réflexion plastique se développe *à partir* d'eux. En considérant le matériau non plus comme l'auxiliaire de la création, mais véritablement comme son canal, les nouveaux réalistes révèlent une réalité complexe de l'œuvre d'art et de toute création : fragments, restes, matières brutes, produits manufacturés, détritiques, déchets, les matériaux qu'ils utilisent nous donnent en effet à approcher au plus près ce qui, dans l'œuvre, résiste à l'artiste.

Par le choix de matériaux usés, fatigués ou insignifiants, la *cosa mentale* est mise à l'épreuve de l'existant. L'intention de l'artiste se trouve fléchie par les réalités matérielles du moment. Loin d'être une matière première neutre ou un support vierge, le rebut possède en effet une histoire, des connotations, qui empêchent toute neutralité. Les termes mêmes de la création sont ainsi profondément bouleversés par la récupération. Dessin, dessin et technique se heurtent aux formes imprécises, aux fonctions amputées. C'est pourquoi l'adaptation, l'invention et l'expérimentation

prennent une place centrale dans la pratique des nouveaux réalistes. Il s'agit d'accommoder, avec souplesse et inventivité, le *modus operandi* à la réalité des objets dérisoires. Les nouveaux réalistes choisissent en effet des matériaux qui, plus que toute autre qualité, ont du caractère.

L'importance de l'inscription du déchet dans une époque le rend profondément conjoncturel, instable et difficilement définissable. Le déchet a ainsi longtemps échappé à la pensée, traité avec dédain par la philosophie, qui dénigre l'abject et le malléable. Après l'avoir progressivement dissimulé, les villes modernes le relèguent dans des décharges situées en périphérie ou dans les égouts dissimulés dans le sous-sol. Sa relégation à l'extérieur des villes, loin des yeux et de la pensée, contribue à en faire un objet obscur, quasiment en marge de la normalité. Majoritairement impensé, le déchet est aussi changeant par nature. La relativité et l'impermanence sont deux de ses caractéristiques fondamentales, le temps et le lieu participent intimement à sa définition. Sociétés, classes sociales, époques perçoivent différemment le déchet et sa récupération. L'historique, le sociologique, l'anthropologique, le religieux, l'économique, et le psychologique s'y superposent, repoussant par aporie l'esquisse d'une définition. Les conditions de son déclassement et les modalités de sa présentation dans une œuvre influent également sur sa lecture. La définition par la négative est ainsi la pierre angulaire du déchet ; le manque, l'imperfection et le dénuement en sont les vertus cardinales.

La définition du déchet reste donc nécessairement ouverte. Il est toutefois possible de distinguer deux catégories qui fonctionnent théoriquement et plastiquement de manière très différente : celle des déchets secs et celle des déchets humides. C'est la distinction entre poubelle et *cloaca*, chaos de l'indéfini et chaos de la destruction, qui se joue dans cette opposition. Dans un cas, le dégoût, le rejet, tiennent principalement à la désorientation de la pensée ; dans le second, ils reposent sur des réflexes physiques fondamentaux. La proximité avec le corps humain ainsi que l'odeur et la texture permettent d'identifier une ligne de démarcation entre ces deux types de déchets : plus leur matière révèle sa labilité, plus le dégoût est violent. Dans l'art contemporain, plusieurs artistes

ont travaillé à partir de déchets de type humide, dans une perspective militante (notamment féministe, avec l'usage du sang menstruel, comme chez Gina Pane) ou provocatrice, comme Wim Delvoye par exemple, dont la *Cloaca*⁴ (2000-2007) reconstitue le fonctionnement d'un tube digestif et présente la transformation de la nourriture en matières fécales. Les nouveaux réalistes tirent presque exclusivement leurs matériaux de la catégorie sèche, ou bien annihilent la portée répugnante de l'humide en le contenant strictement. Leurs déchets sont ainsi comparativement moins dérangeants pour le spectateur, dans la mesure où ils correspondent à un rebut familier, dédaigné pour son absence de valeur, sa banalité et son inutilité mais pas pour son abjection. Les nouveaux réalistes travaillent des objets et des matières qui se perdent dans le regard de l'habitude, de la dépréciation, voire du mépris, mais qui ne sont pas sujets à un rejet violent. Les déchets qu'ils utilisent sont relativement propres, ils font partie des éléments avec lesquels on vit longtemps avant de les juger finalement trop vieux, trop endommagés. Ils se situent à la frontière entre l'intime et le décati, correspondent à la part de dérisoire qui sous-tend le quotidien.

Ces deux catégories de déchets permettent à leur tour d'éclairer la définition du matériau, notamment en marquant sa différence avec la matière. La matière est en effet cette entité parfaitement neutre, brute, sauvage encore, qui constitue la chair du monde. D'un point de vue scientifique, tout est matière, mais pour l'histoire de l'art et la philosophie, la matière a à voir avec la texture : la matière se touche, elle s'appréhende dans sa densité et dans sa masse. Informe, sans dessein et sans signification, elle est le commencement. À la différence du matériau qui est toujours de construction ou de composition, la matière ne possède pas d'histoire. Hors du temps, elle se prête à toutes les manipulations et les expérimentations, mais quelque chose de ses qualités plastiques reste perceptible dans l'objet ou l'édifice. Parce que la matière s'exprime

⁴ Wim Delvoye, *Cloaca original*, 2000, 1160 x 170 x 270 cm.

au-delà et parfois malgré la forme, elle est à elle-même son devenir. Le matériau au contraire est mis au service de quelque chose, il doit être assemblé ou agencé. Dans les œuvres des nouveaux réalistes, les deux sont présents, mais leur travail porte majoritairement sur des matériaux, car ils s'intéressent à des objets ou des fragments où la marque de l'homme et de la société est toujours présente.

Le rebut, saisi comme tel, inscrit en effet l'époque au cœur des œuvres. La pratique de récupération des nouveaux réalistes prend appui sur une histoire de l'art qui, depuis l'intérêt des romantiques pour la ruine jusqu'au travail de la matière par Fautrier ou Dubuffet dans les années 1940, a progressivement accepté et intégré le matériau pauvre. Chez les nouveaux réalistes, l'objet trouvé a un rôle différent de celui que lui assignaient dadaïstes et surréalistes. Il ne s'agit pour eux ni d'y puiser un supplément d'âme ni d'en faire une arme de provocation. L'absurde, le surréel, même l'exploration de la facture et d'une esthétique chaotique ne suffisent pas à qualifier leur travail : en offrant le premier rôle au matériau de récupération, les nouveaux réalistes modifient quantitativement et qualitativement la pratique de la récupération. Aujourd'hui, ce geste est devenu banal : en perdant sa dérision, le dérisoire utilisé dans l'art contemporain entre dans une neutralité qui n'interpelle plus ni le regard esthétique ni la conscience politique. La pratique des nouveaux réalistes se situe à la charnière de ces deux moments très différents quant à l'utilisation du déchet comme matériau artistique.

Tandis que l'Europe se débarrasse des monceaux de gravats de la seconde guerre mondiale, et que la joie de la consommation fait oublier les privations, la période des années 1960 au sens large (1955-1975) voit un profond renouvellement du monde des objets. La production se développe très rapidement et la population apprend à jeter en même temps qu'à consommer. Les nouveaux réalistes font donc face à la nécessité d'assimiler dans le même temps une histoire récente profondément traumatique et la modification très rapide du contexte matériel quotidien. La conjonction de l'étrangeté d'un présent soumis à l'accélération

d'une modernité bientôt mise à la portée de tous et d'un passé refoulé aux limites de la conscience concourt à donner alors un sens particulier à la récupération.

Restant identifiables en tant que rebuts, les matériaux de récupération établissent la polysémie au fondement des œuvres. Eux-mêmes constituent des signes pluriels, en raison de leurs existences, de leurs statuts successifs et des types de regards qu'il est possible de poser sur eux. Leurs connotations sont mises en pleine lumière par les dialogues plastiques et sémantiques auxquels conduit la transformation en œuvre d'art : les sens pratique, économique, historique, l'usage social disparaissent tout à la fois. Le passé inscrit au creux du matériau entre donc dans les œuvres, les irriguant d'une mémoire anonyme. La récupération devient le moyen d'une captation de l'homme : le dérisoire est porteur de sa mémoire, de son quotidien, de ses traces.

Les matériaux des nouveaux réalistes construisent ainsi un point de passage entre l'art et la vie, qui induit des modalités nouvelles de perception. Dans leurs œuvres, le quotidien, quoique frappé d'étrangeté par son incorporation à une œuvre d'art, conserve ses attributs. Cette coexistence de reconnaissance et de décalage permet de conjuguer le particulier et le général, l'histoire et l'anecdote, le public et le privé, la mémoire et le refoulé. Dans le même temps, les déchets nous renvoient à l'incommensurabilité du matériau, au fait qu'en lui quelque chose échappe toujours à l'intention. Leur polyphonie invite et repousse tour à tour l'esprit d'analyse, proposant de se perdre dans leur microcosme et nous invitant finalement à un voyage au cœur de l'époque.

L'ARTISTE CHIFFONNIER