

Université de Montréal

*Le recyclage du déchet dans l'art du XXI<sup>e</sup> siècle : trois études de cas*

par  
Matina Alexakis

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)  
en histoire de l'art

Octobre, 2011  
©Matina Alexakis, 2011  
Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

*Le recyclage du déchet dans l'art du XXI<sup>e</sup> siècle : trois études de cas*

présenté par :

Matina Alexakis

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Suzanne Paquet, Président-rapporteur  
Johanne Lamoureux, Directrice de recherche  
Élise Dubuc, Membre du jury

## Sommaire

Le présent mémoire de maîtrise porte sur le rôle du déchet comme matériau dans la création de trois artistes contemporains. Les artistes étudiés viennent de trois pays différents qui ne connaissent pas le même stade de développement économique ce qui influence le statut du déchet au sein de chacune de ces cultures. Le premier artiste, El Anatsui, est né au Ghana et vit présentement au Nigéria. Sa série *Cloth* est composée de sculptures flexibles, construites à partir de bouchons de bouteilles en aluminium, qui font référence aux étoffes traditionnelles *kente* et *adinkra*. Le second artiste, Vik Muniz, est d'origine brésilienne et vit à New York. Son œuvre, *Pictures of Garbage* (2008), est une série de portraits des résidents de Jardim Gramacho, faits de déchets et citant de célèbres tableaux de l'histoire de l'art. Le troisième artiste, Serge Murphy, est né et travaille à Montréal. Son installation, *Rien de tout cela*, est composée d'objets trouvés, recyclés et de matériaux à l'état brut. L'œuvre, présentée en deux versions différentes (2008 et 2009), reprend l'idée du cabinet de curiosités et remet en cause les notions d'authenticité, d'originalité et d'intégrité. Ces trois artistes favorisent une réflexion sur le déchet en l'incorporant dans leur démarche artistique comme un élément digne d'être montré et non comme un objet rejeté qui doit être retiré du regard. Nous les verrons à travers une double opération de recyclage de la matière rejetée et d'éléments abstraits (notion, tradition) qui permettent la transformation du déchet en objet d'art : chez El Anatsui, la reprise d'une forme (étoffe traditionnelle *kente*) et du matériau; chez Vik Muniz, la reprise d'un référent (citations d'œuvres occidentales) et du matériau; et chez Serge Murphy, la reprise d'une tradition (cabinet de curiosités), de l'œuvre elle-même (auto-recyclage) et du matériau.

**Mots clés** : art actuel, déchet, El Anatsui, Vik Muniz, Serge Murphy.

## **Abstract**

This Master's thesis focuses on the role of waste as a material in the works of three contemporary artists. The artists studied come from three different countries that do not have the same level of economic development which influences the status of waste in each of these cultures. The first artist, El Anatsui, was born in Ghana and currently lives in Nigeria. His *Cloth* series consists of flexible sculptures made of aluminum bottle caps that refer to traditional *kente* and *adinkra* cloth. The second artist, Vik Muniz, is Brazilian-born, but currently lives in New York. His work *Pictures of Garbage* (2008) is a series of portraits of the residents of Jardim Gramacho made from waste and quoting famous paintings in the history of art. The third artist, Serge Murphy, was born and works in Montreal. His installation *Rien de tout cela* consists of found objects, recycled and raw materials. The two versions of this work (2008 and 2009) take the idea of the cabinet of curiosities and question notions of authenticity, originality and integrity. These three artists promote a serious thought on waste by incorporating it in their artistic approach as a material worthy of being shown and not as a rejected object which must be removed from sight. We will study them within a dual process of recycled material and abstract elements (concept, tradition) that allow the transformation of waste into art: the recovery of a form (traditional *kente* cloth) and the material in El Anatsui; the resumption of a referent (citations of Western works) and the material in Vik Muniz; and, the recovery of a tradition (cabinet of curiosities), the work itself (auto-recycling) and the material in Serge Murphy.

**Key words:** contemporary art, waste, El Anatsui, Vik Muniz, Serge Murphy.

## Table des matières

<b>Sommaire</b> .....	<b>iii</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>iv</b>
<b>Table des matières</b> .....	<b>v</b>
<b>Liste des illustrations</b> .....	<b>vi</b>
<b>Remerciements</b> .....	<b>xiii</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>1</b>
<b>Chapitre I. L'œuvre d'El Anatsui : le déchet dans la série <i>Cloth</i></b> .....	<b>10</b>
I.1 Biographie et pratique de l'artiste .....	10
I.2 La série <i>Cloth</i> .....	14
I.2.1 Description et procédé artistique .....	15
I.2.2 El Anatsui : récupérateur ou recycleur de déchets? .....	18
I.2.3 Influence de la tradition textile ghanéenne et nigériane dans la série <i>Cloth</i> .....	22
I.3 Les <i>Cloths</i> comme œuvres postmodernes .....	25
La série <i>Cloth</i> : l'art comme médiation .....	30
<b>Chapitre II. L'œuvre de Vik Muniz : le déchet dans la série <i>Pictures of Garbage</i></b> .....	<b>31</b>
II.1 Biographie et pratique de l'artiste .....	31
II.2 La série <i>Pictures of Garbage</i> .....	37
II.2.1 Mise en contexte : Jardim Gramacho et le secteur informel .....	37
II.2.2 Description et procédé artistique .....	40
II.2.3 Citation et illusion dans <i>Pictures of Garbage</i> .....	43
II.3 <i>Pictures of Garbage</i> : projet social à l'ère postmoderne .....	46
La série <i>Pictures of Garbage</i> : l'art comme véhicule de changement social .....	51
<b>Chapitre III. L'œuvre de Serge Murphy : le déchet dans l'installation <i>Rien de tout cela</i></b> .....	<b>52</b>
III.1 Biographie et pratique de l'artiste .....	52
III.2 L'installation <i>Rien de tout cela</i> (version 1 et version 2) .....	57
III.2.1 Description et procédé artistique .....	58
III.2.2 L'artiste comme brocanteur .....	59
III.2.3 La reprise de formules anciennes dans <i>Rien de tout cela</i> : la collection et le grotesque .....	62
III.3 <i>Rien de tout cela</i> : œuvre précaire de la postmodernité .....	66
L'installation <i>Rien de tout cela</i> : l'art comme mécanisme d'auto-recyclage .....	72
<b>Conclusion</b> .....	<b>73</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>78</b>
<b>Illustrations</b> .....	<b>84</b>

## Liste des illustrations

### Figure 1.1

El Anatsui, *Wisdom*, 1974, bois, peinture, laque, 40 x 39,5 cm. Collection de l'Omooba Yemisi Adedoyin Shyllon Art Foundation.

Source : *El Anatsui : When I Last Wrote to You about Africa*, New York, Museum for African Art, 2010, p. 94.

### Figure 1.2

El Anatsui, *Chambers of Memory*, 1977, céramique, manganèse, 40 x 26 cm. Collection de l'artiste.

Source : *El Anatsui : When I Last Wrote to You about Africa*, New York, Museum for African Art, 2010, p. 80.

### Figure 1.3

El Anatsui, *When I last wrote to you about Africa*, 1986, bois, 188 x 142 cm. Collection privée, Allemagne.

Source : *El Anatsui : When I Last Wrote to You about Africa*, New York, Museum for African Art, 2010, p. 119.

### Figure 1.4

El Anatsui, *Adinsibuli Stood Tall*, 1995, bois, gouache, 239 x 40 cm. Collection de l'artiste et de l'October Gallery, Londres.

Source : *El Anatsui : When I Last Wrote to You about Africa*, New York, Museum for African Art, 2010, p. 121.

### Figure 1.5

El Anatsui, *Peak Project*, 1999, étain, fil de cuivre, installation de dimensions variables, chaque tôle approx. 61 x 122 cm. Collection de l'artiste.

Source : *El Anatsui : When I Last Wrote to You about Africa*, New York, Museum for African Art, 2010, p. 127.

### Figure 1.6

El Anatsui, *Crumbling Wall*, 2000, tôles en acier, 396,2 x 548,6 x 71,2 cm. Collection d'Audrey and David Mirvish, Toronto.

Source : *El Anatsui : Gawu*, Llandudno, Oriel Mostyn Gallery, 2003, p. 34.

### Figure 1.7

El Anatsui, *Sasa*, 2004, aluminium, fil de cuivre, 640 x 840 cm. Collection du Centre Pompidou, Paris.

Source : *El Anatsui : When I Last Wrote to You about Africa*, New York, Museum for African Art, 2010, p. 65.

### Figure 1.8

Étoffe kente Ewe, 20<sup>e</sup> siècle, coton, 147,32 x 111,76 cm. Collection du Museum for African Art, New York.

Source : *El Anatsui : When I Last Wrote to You about Africa*, New York, Museum for African Art, 2010, p. 64.

## Figure 1.9

El Anatsui, *Man's Cloth*, 2001, aluminium, fil de cuivre, 297 x 374 cm. Collection du British Museum, Londres.

Source : *El Anatsui : Gawu*, Llandudno, Oriol Mostyn Gallery, 2003, p. 21.

## Figure 1.10

El Anatsui, *Dzesi I*, 2006, aluminium, fil de cuivre, 350,52 x 396,24 cm. Localisation inconnue.

Source : *The Missing Peace : Artists and the Dalai Lama*, San Rafael, Earth Aware, 2006, p. 143.

## Figure 1.11

El Anatsui, *Hovor*, 2003, aluminium, fil de cuivre, 609,6 x 548,6 cm. Collection du Hood Museum of Art, Hanover.

Source : *El Anatsui : Gawu*, Llandudno, Oriol Mostyn Gallery, 2003, p. 18.

## Figure 1.12

El Anatsui, *Soleme II*, 2005, aluminium, fil de cuivre, 190 x 230 cm. Localisation inconnue.

Source : Robert Preece, « Out of West Africa : A Conversation with El Anatsui », *Sculpture*, v. 26, n° 6, July-August 2006, p. 39.

## Figure 1.13

El Anatsui, *Adinkra Sasa*, 2003, aluminium, fil de cuivre, 487,7 x 548,6 cm. Collection de M. et Mme Guido Roberto Vitale.

Source : *El Anatsui : When I Last Wrote to You about Africa*, New York, Museum for African Art, 2010, p. 67.

## Figure 2.1

Vik Muniz, *Clown Skull*, 1989-1990, série *Relics*, plastique moulé, 21 x 13 x 19,5 cm. Collection Daros Latinamerica, Zürich.

Source : Vik Muniz. *Reflex : A Vik Muniz Primer*, New York, Aperture, 2005, p. 18.

## Figure 2.2

Vik Muniz, série *Individuals*, 1992-1993, épreuves à la gélatine argentique, 35,56 x 27,94 cm. Localisation inconnue.

Source : *Vik Muniz*, Rome, Museo D'Arte Contemporanea Roma, 2003, p. 48-52.

## Figure 2.3

Vik Muniz, *Dürer's Praying Hands*, 1993, série *Equivalentents*, épreuve à la gélatine argentique virée, 88,9 x 78,4 cm. Collection du Museum of Fine Arts, Boston.

Source : *Vik Muniz*, Rome, Museo D'Arte Contemporanea Roma, 2003, p. 68.

## Figure 2.4

Vik Muniz, *Relaxation*, 1994, série *Pictures of Wire*, épreuve à la gélatine argentique virée, 50,8 x 40,64 cm. The West Collection, Pennsylvanie.

Source : *Vik Muniz*, Rome, Museo D'Arte Contemporanea Roma, 2003, p. 82.

## Figure 2.5

Vik Muniz, *20, 000 Yards (The Castle at Bentheim, After Jacob van Ruysdael)*, 1999, série *Pictures of Thread*, épreuve à la gélatine argentique virée, 60,96 x 50,8 cm. Collection de l'Huis Marseille Foundation for Photography, Amsterdam.

Source : *Vik Muniz*, Rome, Museo D'Arte Contemporanea Roma, 2003, p. 88.

## Figure 2.6

Vik Muniz, *The Round Tower, After Piranesi's Prison*, 2002, série *Carceri*, épreuve cibachrome, 254 x 182,88 cm. The West Collection, Pennsylvanie.

Source : *Vik Muniz*, Rome, Museo D'Arte Contemporanea Roma, 2003, p. 205.

## Figure 2.7

Vik Muniz, *Big James Sweats Buckets*, 1996, série *Sugar Children*, épreuve à la gélatine argentique, 35,6 x 27,9 cm. Collection du National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington.

Source : *Vik Muniz*, Rome, Museo D'Arte Contemporanea Roma, 2003, p. 94.

## Figure 2.8

Vik Muniz, *Action Photo I (After Hans Namuth)*, 1997, série *Pictures of Chocolate*, épreuve cibachrome, 152,4 x 121 cm. Collection du Victoria and Albert Museum, Londres.

Source : *Vik Muniz*, Rome, Museo D'Arte Contemporanea Roma, 2003, p. 105.

## Figure 2.9

Vik Muniz, *Angélica*, 1998, série *Aftermath*, épreuve cibachrome, 177,8 x 121,92 cm. The West Collection, Pennsylvanie.

Source : *Vik Muniz*, Rome, Museo D'Arte Contemporanea Roma, 2003, p. 98.

## Figure 2.10

Vik Muniz, série *Invisible Objects*, 1999, installation. Localisation inconnue.

Source : *The Quiet in the Land : Everyday Life, Contemporary Art and Projeto Axé*, Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia, 2000, p. 152-154.

## Figure 2.11

Alberto Giacometti, *L'Objet invisible (Mains tenant le vide)*, 1934, 152,1 x 32,6 x 25,3 cm. Collection du Museum of Modern Art, New York.

Source : *Vik Muniz. Reflex : A Vik Muniz Primer*, New York, Aperture, 2005, p. 134.

## Figure 2.12

Vik Muniz, *Toy Soldier*, 2003, série *Monads*, épreuve cibachrome, 234,5 x 182,5 cm. Collection Daros Latinamerica, Zürich.

Source : *Vik Muniz*, Rome, Museo D'Arte Contemporanea Roma, 2003, p. 17.

## Figure 2.13

Vik Muniz, *Self Portrait (I Am Too Sad to Tell You, After Bas Jan Ader)*, 2003, série *Rebus*, épreuve à développement chromogène, 101,6 x 127 cm. The West Collection, Pennsylvanie.

Source : *Vik Muniz. Reflex : A Vik Muniz Primer*, New York, Aperture, 2005, p. 133.



## Figure 2.14

Vik Muniz, *Narcissus, After Caravaggio*, 2005, série *Pictures of Junk*, épreuve à développement chromogène, 226,2 x 182,6 cm. Collection du Museum of Modern Art, New York.

Source : [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=105074](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=105074). Consulté le 8 août 2011.

## Figure 2.15

Vik Muniz, *Giverny, After Monet #1*, 2001, série *Pictures of Color*, épreuve à développement chromogène, 99,06 x 99,06 cm. Collection du Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.

Source :

<http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=151235;type=101>. Consulté le 8 août 2011.

## Figure 2.16

Vik Muniz, *Woman Ironing (Isis)*, 2008, série *Pictures of Garbage*, épreuve numérique cibachrome, 143 x 101,6 cm. The Burger Collection, Hong Kong.

Source : <http://artnews.org/vikmuniz/?s=1>. Consulté le 8 août 2011.

## Figure 2.17

Vik Muniz, *The Sower (Zumbi)*, 2008, série *Pictures of Garbage*, épreuve numérique cibachrome, 130,17 x 101,6 cm. Localisation inconnue.

Source : <http://artnews.org/vikmuniz/?s=1>. Consulté le 8 août 2011.

## Figure 2.18

Vik Muniz, *The Gipsy (Magna)*, 2008, série *Pictures of Garbage*, épreuve numérique cibachrome, 128,39 x 101,6 cm. Localisation inconnue.

Source : <http://artnews.org/vikmuniz/?s=1>. Consulté le 8 août 2011.

## Figure 2.19

Vik Muniz, *The Bearer (Irmã)*, 2008, série *Pictures of Garbage*, épreuve numérique cibachrome, 132,08 x 101,6 cm. Localisation inconnue.

Source : <http://artnews.org/vikmuniz/?s=1>. Consulté le 8 août 2011.

## Figure 2.20

Vik Muniz, *Mother and Children (Suellen)*, 2008, série *Pictures of Garbage*, épreuve numérique cibachrome, 131,06 x 101,6 cm. Localisation inconnue.

Source : <http://artnews.org/vikmuniz/?s=1>. Consulté le 8 août 2011.

## Figure 2.21

Vik Muniz, *Atlas (Carlão)*, 2008, série *Pictures of Garbage*, épreuve numérique cibachrome, 129,2 x 101,6 cm. The Burger Collection, Hong Kong.

Source : <http://www.artslant.com/ny/works/show/110054>. Consulté le 8 août 2011.

## Figure 2.22

Vik Muniz, *Marat (Sebastião)*, 2008, série *Pictures of Garbage*, épreuve numérique cibachrome, 129,5 x 101,6 cm. Localisation inconnue.

Source : <http://www.artslant.com/ny/works/show/110056>. Consulté le 8 août 2011.

Figure 2.23

Pablo Picasso, *La repasseuse*, 1904, huile sur toile, 116,2 x 73 cm. Collection du Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Source : Brigitte Léal. *Picasso : la monographie 1881-1973*, Paris, Éditions de la Martinière, 2000, p. 74.

Figure 2.24

Jean-François Millet, *Le semeur*, 1850, huile sur toile, 101,6 x 82,6 cm. Collection du Museum of Fine Arts, Boston.

Source : *Jean-François Millet*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1976, p. 77.

Figure 2.25

Giovanni Francesco Barbieri, dit le Guerchin, *Atlas*, 1645-46, huile sur toile, 127 x 101 cm. Collection du Museo Bardini, Florence.

Source : Denis Mahon. *Guercino : Master Painter of the Baroque*, Washington, National Gallery of Art, 1992, p. 269.

Figure 2.26

Jacques-Louis David, *Marat assassiné*, 1793, huile sur toile, 165 x 128 cm. Collection des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

Source : E.H. Gombrich, *Histoire de l'art*, Paris, 2001, p. 484.

Figure 2.27

Alfred Stieglitz, *Equivalent*, 1929, épreuve à la gélatine argentique, 11,9 x 9,3 cm. Collection du Museum of Modern Art, New York.

Source : Beaumont Newhall. *The History of Photography*, New York, The Museum of Modern Art, 1982, p. 171.

Figure 3.1

Serge Murphy, *Fléchette*, 1977, tige de métal, ruban gommé, carte postale et tissu, 38,5 x 14 cm. Collection Michèle Waquant et Jacques Poulin.

Source : Sylvain P. Cousineau, *Serge Murphy, Yana Sterbak : menues manœuvres*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1982, p. 33.

Figure 3.2

Serge Murphy, *Jardin*, 1978, photographie cibachrome d'une installation, 27,9 x 35,6 cm. Collection de l'artiste.

Source : Sylvain P. Cousineau, *Serge Murphy, Yana Sterbak : menues manœuvres*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1982, p. 34.

Figure 3.3

Serge Murphy, *Paysage*, 1981, carton ondulé, papier d'emballage, acrylique, latex et balsa, 89 x 135 cm. Collection de l'artiste.

Source : Sylvain P. Cousineau, *Serge Murphy, Yana Sterbak : menues manœuvres*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1982, p. 38.

## Figure 3.4

Serge Murphy, *Sans titre*, 1980, carton ondulé, acrylique sur papier, feutre, crayon de plomb, balsa et photographie, 47 x 38,5 cm. Collection de l'artiste.

Source : Sylvain P. Cousineau, *Serge Murphy, Yana Sterbak : menues manœuvres*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1982, p. 36.

## Figure 3.5

Serge Murphy, *Tormento*, 1982, carton ondulé, papier goudronné, papier sablé, papier à lettre, papier d'emballage, papier mural auto-collant, acrylique, latex, peinture en aérosol, crayon litho, ruban gommé, acétate, balsa, gougeon et crayon de plomb, 88 x 119 cm. Collection de l'artiste.

Source : Sylvain P. Cousineau, *Serge Murphy, Yana Sterbak : menues manœuvres*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1982, p. 41.

## Figure 3.6

Serge Murphy, *Sans titre*, 1985, techniques mixtes, 72,5 cm. Localisation inconnue.

Source : [http://www.sergemurphy.com/projet\\_art/18/1801/1801.html](http://www.sergemurphy.com/projet_art/18/1801/1801.html). Consulté le 9 août 2011.

## Figure 3.7

Serge Murphy, *Le Magasin monumental*, 1991, installation de 14 éléments, techniques mixtes, dimensions variables. Collection de l'artiste.

Source : *Serge Murphy : tohu-bohu*, Joliette, Musée d'art de Joliette, 2003, p. 28.

## Figure 3.8

Serge Murphy, *Sabliers et lacrymatoires I*, 1996, 8 éléments, techniques mixtes sur papier, 130 x 350 cm. Collection Prêt d'œuvres d'art du Musée du Québec.

Source : *Serge Murphy : tohu-bohu*, Joliette, Musée d'art de Joliette, 2003, p. 33.

## Figure 3.9

Serge Murphy, *Sabliers et lacrymatoires II*, 1996, 8 éléments, techniques mixtes sur papier, 130 x 350 cm. Collection du Musée d'art de Joliette.

Source : *Serge Murphy : tohu-bohu*, Joliette, Musée d'art de Joliette, 2003, p. 33.

## Figure 3.10

Serge Murphy, *Sabliers et lacrymatoires III*, 1996, 8 éléments, techniques mixtes sur papier, 130 x 350 cm. Collection du Musée d'art de Joliette.

Source : *Serge Murphy : tohu-bohu*, Joliette, Musée d'art de Joliette, 2003, p. 33.

## Figure 3.11

Serge Murphy, *Le bel arpenteur*, 1999, série de 5 lithographies, chaque élément 69,9 x 57,2 cm. Collection de l'artiste.

Source : *Serge Murphy : tohu-bohu*, Joliette, Musée d'art de Joliette, 2003, p. 18-19.

## Figure 3.12

Serge Murphy, *Fossoyeur, martyr, boulanger*, 2000, pointe sèche, 64,8 x 49,5 cm. Collection de l'artiste.

Source : *Serge Murphy : tohu-bohu*, Joliette, Musée d'art de Joliette, 2003, p. 18.

## Figure 3.13

Serge Murphy, *Sculpter les jours*, 2002, installation de 63 éléments, matériaux divers, 243,8 x 548,6 x 274,3 cm. Collection du Musée d'art de Joliette.

Source : *Serge Murphy : tohu-bohu*, Joliette, Musée d'art de Joliette, 2003, p. 20-21.

## Figure 3.14

Serge Murphy, *Présages*, 1990, installation de 15 éléments, matériaux divers, dimensions variables. Collection de l'artiste.

Source : *Serge Murphy : tohu-bohu*, Joliette, Musée d'art de Joliette, 2003, p. 13 (détail).

## Figure 3.15

Serge Murphy, *Affections*, 1993, installation, matériaux divers, dimensions variables. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal.

Source : *Serge Murphy : tohu-bohu*, Joliette, Musée d'art de Joliette, 2003, p. 16 (détail).

## Figure 3.16

Serge Murphy, *Des couronnes de joie*, 1995, installation, matériaux divers, dimensions variables. Collection de l'artiste.

Source : *Serge Murphy : tohu-bohu*, Joliette, Musée d'art de Joliette, 2003, p. 17.

## Figure 3.17

Serge Murphy, *Le jardin de mon curé*, 1998, installation, matériaux divers, dimensions variables. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec.

Source : *Serge Murphy : tohu-bohu*, Joliette, Musée d'art de Joliette, 2003, p. 26-27.

## Figure 3.18

Serge Murphy, *Le songe végétal*, 2005, 12 sculptures, matériaux divers, dimensions variables. Collection de l'artiste.

Source : Marie-Claude Mirandette, « Serge Murphy ou l'éloge des petits riens », *Vie des Arts*, vol. 51, n° 206, printemps 2007, p. 36.

## Figure 3.19

Serge Murphy, *Rien de tout cela (version 1)*, 2008, installation, matériaux divers, dimensions variables. Collection de l'artiste.

Source : [http://www.sergemurphy.com/projet\\_art/23/2301.html](http://www.sergemurphy.com/projet_art/23/2301.html). Consulté le 9 août 2011.

## Figure 3.20

Serge Murphy, *Rien de tout cela (version 2)*, 2009, installation, matériaux divers, dimensions variables. Collection de l'artiste.

Source : [http://www.sergemurphy.com/projet\\_art/22/2201.html](http://www.sergemurphy.com/projet_art/22/2201.html). Consulté le 9 août 2011.

## **Remerciements**

Je tiens tout d'abord à remercier sincèrement Madame Johanne Lamoureux, qui, en tant que directrice de recherche, s'est toujours montrée à l'écoute et très disponible tout au long de la réalisation de ce mémoire, ainsi pour l'inspiration, l'aide et le temps qu'elle a bien voulu me consacrer et sans qui ce mémoire n'aurait jamais vu le jour.

Je souhaite également témoigner ma plus sincère reconnaissance à mes parents et à mon frère pour leur support, leur patience et leur confiance, ainsi qu'à tous mes amis pour leurs encouragements sans relâche. Mes remerciements vont aussi au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques pour son appui à ce projet.

## Introduction

Le début du XXI<sup>e</sup> siècle a vu s'imposer un sujet préoccupant pour toute la population mondiale : l'environnement. Le recyclage est alors devenu une attitude indispensable à adopter pour le salut de la planète. Dans cette perspective, le déchet n'est plus considéré comme un objet en fin de vie destiné à l'élimination, mais plutôt comme une ressource, voire une matière première, permettant la création de produits destinés à une consommation plus éclairée. Parallèlement, alors que des productions artistiques utilisaient le déchet comme matériau depuis déjà le début du XX<sup>e</sup> siècle, les poubelles, les sites d'enfouissement et les écocentres sont plus récemment devenus de nouveaux fournisseurs de matériel d'artistes. Avant d'explorer l'impact du déchet dans l'art du XXI<sup>e</sup> siècle, nous proposons un bref retour en arrière afin d'étudier quelques artistes innovateurs qui en ont, selon des modalités diverses, favorisé l'insertion au sein des œuvres du début du XX<sup>e</sup> siècle.

Les artistes des avant-gardes historiques sont les premiers à avoir introduit des matières et des objets anodins dans leurs productions artistiques, c'est-à-dire qu'ils ont récupéré des matériaux qui n'avaient aucune valeur artistique en les insérant dans leurs œuvres. Parmi celles-ci, figurent au premier rang les collages, les sculptures et les papiers collés des cubistes. Le premier moment d'incorporation directe de la culture populaire moderne a lieu dans les œuvres cubistes avec l'inclusion de coupures de journaux et de typographie commerciale<sup>1</sup>. Dans leurs tableaux, plusieurs artistes cubistes comme Braque, Picasso et Juan Gris se servent de nouvelles techniques comme le pochoir et le papier collé

---

<sup>1</sup> Kirk Varnedoe, *High and Low : Modern Art and Popular Culture*, New York, The Museum of Modern Art, 1990, p. 21.

pour incorporer des étiquettes, des titres de journaux et les publicités qu'on y trouve. Ils utilisent la découpe de journal pour ajouter de nouvelles dimensions sémiotiques, conceptuelles et politiques à leurs œuvres<sup>2</sup>. Les collages des cubistes, particulièrement ceux de Picasso, déstabilisent les conventions de la peinture à l'huile ainsi que les distinctions hiérarchiques entre l'art classique et la culture populaire. Ceux de Braque et de Juan Gris rejettent la mimésis conventionnelle. La pratique des techniques du collage résiste ainsi à la conception traditionnelle du grand art.

Le recours au rebut dans la pratique d'avant-garde du XX<sup>e</sup> siècle est aussi illustré par le cas particulier de Kurt Schwitters, un des contributeurs au mouvement dada, qui commence la construction de son *Merzbau* en 1923 à Hanovre. Ce projet est considéré par plusieurs historiens de l'art<sup>3</sup> comme une installation unique dans les annales de l'art moderne parce qu'il incorpore le collage, la sculpture et l'architecture au sein d'une seule œuvre. Celle-ci voit le jour avec une petite construction de Schwitters, placée dans un coin de son atelier qui se trouve dans l'appartement familial. Peu à peu, la construction engloutit l'appartement de l'artiste en envahissant toutes les pièces avec des « grottes » dédiées à ses amis, à des artistes et à des événements culturels. Les concepts de *Formung* et d'*Entformung*<sup>4</sup> jouent un rôle important dans le *Merzbau* de Schwitters et placent l'artiste dans une tradition philosophique qui voit la vie comme un flux perpétuel. Ces deux concepts signifient la transformation de l'ancien en nouveau, ou plus précisément, la création d'une nouvelle forme artistique à partir des restes d'une culture passée.

---

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 36.

<sup>3</sup> Sur le *Merzbau* de Schwitters voir aussi *The Collages of Kurt Schwitters. Tradition and Innovation* (1993) de Dorothea Dietrich; *Kurt Merz Schwitters. A Biographical Study* (1997) de Gwendolen Webster; *Merz World : Processing the Complicated Order* (2007) de Adrian Notz et Hans-Ulrich Obrist.

<sup>4</sup> Elizabeth Burns Gamard, *Kurt Schwitters' Merzbau : The Cathedral of Erotic Misery*, New York, Princeton Architectural Press, 2000, p. 26.

*Entformung* est un néologisme de Schwitters qui peut être traduit comme « métamorphose » ou « dissociation ». Le mot est composé de *formung* qui correspond au terme français « formation » et du préfixe *ent-* qui est équivalent à « dé- »<sup>5</sup>. Un autre concept important pour l'œuvre de Schwitters, celui d'*Abfall*<sup>6</sup>, renvoie aux déchets, aux rebuts de la société moderne. L'utilisation des déchets dans l'œuvre de Schwitters représente paradoxalement pour l'artiste un acte de sublimation dans sa quête d'un art pur<sup>7</sup>. En effet, l'utilisation de matériaux profanes et omniprésents ainsi que d'objets industriels, et l'emploi par Schwitters de procédés qui transforment le banal en sacré suggèrent les processus hermétiques de l'alchimie<sup>8</sup>.

Les recherches des artistes surréalistes sur l'objet sont nées des premières expérimentations de Picasso et de Braque durant les années 1912-1915. En effet, l'introduction d'un morceau de réalité sans aucune valeur artistique (fragments de journaux, étiquettes, morceaux de papier peint ou de miroir, etc.) dans un tableau séduira profondément les artistes du surréalisme<sup>9</sup>. Cependant, le collage cubiste n'est pas le seul élément fondateur de ces études surréalistes. Les constructions de Picasso faites de matériaux fragiles et insolites (carton, tôle, fil de fer, papier, sable, morceaux de bois, clous, etc.) permettront à André Breton de découvrir un art qu'il juge plus riche que la peinture<sup>10</sup>. Les objets surréalistes prennent plusieurs formes : objets trouvés, ready-made, objets à fonctionnement symbolique, objets mathématiques, poème-objet, objets interprétés<sup>11</sup>. Par leur déclinaison de l'objet, les surréalistes répudient les beaux-arts et le bon goût et essaient

---

<sup>5</sup> John Elderfield, *Kurt Schwitters*, London, Thames and Hudson, 1985, p. 237.

<sup>6</sup> Elizabeth Burns Gamard, *op. cit.*, p. 27.

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 26.

<sup>8</sup> *Ibid*, p. 77.

<sup>9</sup> Emmanuel Guigon, *L'objet surréaliste*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2005, p. 7. Sur l'objet surréaliste, voir aussi le numéro spécial de *Cahiers d'art* consacré à l'objet (vol. XI, n° 1-2, 1936).

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 8.

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 31-32.



de réconcilier le monde intérieur de l'imagination avec le monde extérieur de la réalité<sup>12</sup>. De plus, ils proposent une nouvelle perspective du monde en mêlant les notions de sensation et d'image et en s'appuyant sur les idées de la trouvaille et de l'arbitraire.

Du côté des États-Unis, dès le début des années 1950, Robert Rauschenberg crée ses *combines* qui brouillent les frontières entre la peinture et la sculpture par leur assemblage de débris et d'objets trouvés dans les rues de New York. Les *combines* se développent en cinq étapes<sup>13</sup> en commençant par les « Red Paintings » de 1953-1954, qui signalent la transition entre l'utilisation de la peinture comme matériau unique et les *combines* proprement dit de Rauschenberg. Les œuvres de 1954-55 sont caractérisées par l'incorporation d'objets trouvés et tridimensionnels et par une application picturale de la couleur. Les productions de 1955-57 constituent des œuvres tridimensionnelles et autobiographiques, tandis que celles de 1958-61 sont définies par le geste pictural et l'ajout d'éléments textuels, parfois créées dans un contexte de performance. Finalement, les *combines* de 1962-64 marquent le passage vers la sérigraphie même si elles continuent à être formées par des éléments tridimensionnels. En somme, les œuvres de Rauschenberg sont au début des œuvres personnelles, poétiques et autobiographiques, mais elles se transforment par la suite en productions interdisciplinaires axées sur la performance et le théâtre.

En France, des artistes se réunissent en 1960 pour former le groupe des Nouveaux Réalistes. Le groupe se constitue à l'initiative du critique d'art Pierre Restany qui essaie de rassembler sur des positions communes des artistes ne partageant, en fait, qu'un certain refus de la tradition picturale (Jacques Villeglé, Raymond Hains, François Dufrêne, Yves

---

<sup>12</sup> Diane Waldman, « Surrealism » dans *Collage, Assemblage, and the Found Object*, New York, Harry N. Abrams, 1992, p. 154-156.

<sup>13</sup> *Robert Rauschenberg : Combines*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 2005, p. 9.

Klein, Arman, Gérard Deschamps, César, Jean Tinguely). La plupart de ces artistes introduisent des objets réels dans le domaine de l'art ce qui secoue les conventions de l'époque qui est dominée par un marché d'art consacré exclusivement à l'abstraction<sup>14</sup>. Parmi les thèmes du Nouveau Réalisme, on retrouve la mise en cause de la tradition du métier; le remplacement du système de représentation par l'action de « ravir » des éléments du réel; l'attrance pour le milieu urbain; le geste rapide; le hasard; le goût pour les objets usagés; la fête comme espace de communion et de partage; et, l'humour<sup>15</sup>. Les Nouveaux Réalistes osent réinterpréter la réalité à une époque dominée par la forme tableau et par l'art abstrait, qu'il soit lyrique ou géométrique. Ils utilisent des objets usagés dans leurs œuvres tout en offrant des interprétations diverses du rebut. Par exemple, Arman a recours au procédé de l'accumulation et entasse tels quels des déchets dans des cubes transparents. Les objets perdent leur identité parce que, comme le suggère Catherine Francblin, la « quantité modifie la qualité des objets<sup>16</sup> ». Spoerri, quant à lui, crée le tableau-piège dans lequel sont immobilisés, au hasard, des restes de repas. Le tableau-piège apparaît ainsi comme une fenêtre ouverte sur l'intimité d'un individu. Dans ces deux cas, les artistes « exposent des objets usés qui semblent marqués par la vie<sup>17</sup> ».

Selon Lea Vergine, dans les années 1960 et 1970, l'utilisation du déchet dans l'art devient la norme plutôt que l'exception, et cela continue dans les années 1980 et 1990 avec des artistes qui s'accordent le droit de choisir des objets usagés, désuets ou même des détritrus dans leurs œuvres<sup>18</sup>. Les artistes contemporains du XX<sup>e</sup> siècle se réfèrent souvent

---

<sup>14</sup> Catherine Francblin, *Les Nouveaux Réalistes*, Paris, Éditions du Regard, 1997, p. 14.

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 174.

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 92.

<sup>17</sup> *Ibid*, p. 107.

<sup>18</sup> Lea Vergine, *When Trash Becomes Art: TRASH rubbish mongo*, Milan, Skira, 2007, p. 10.

aux avant-gardes et aux néo-avant-gardes<sup>19</sup> tout en donnant naissance à de nouveaux courants comme le *trash art* (art des ordures) issu du *junk culture* (culture du déchet)<sup>20</sup>.

Les artistes d'avant-garde européens du début du XX<sup>e</sup> siècle ont donc été les premiers à insérer le déchet dans leurs œuvres, et cet élan a été relayé par plusieurs mouvements au fil des décennies. Par conséquent, plusieurs ouvrages historiques<sup>21</sup> traitent surtout de cette tradition plastique et des procédés artistiques (collage, assemblage) mis au point par des artistes européens et américains. Cependant, à l'heure de la globalisation, l'historien de l'art s'aperçoit que le déchet est problématisé au sein de différentes cultures et que l'utilisation de rebuts dans des œuvres est un phénomène mondial, comme le montrent plusieurs artistes contemporains dont El Anatsui et Vik Muniz. Le premier, un artiste ghanéen vivant au Nigéria, travaille depuis plusieurs années avec des rebuts métalliques qu'il transforme en sculptures (*Sasa*, 2004). Le second, un artiste brésilien, a travaillé avec des rebuts dans plusieurs de ses œuvres tout au long de sa carrière. Il a présenté récemment une série de portraits des résidents de Jardim Gramacho, le plus grand dépotoir en Amérique latine (*Pictures of Garbage*, 2008). À ces deux études de cas, nous

---

<sup>19</sup> Dans son ouvrage *Theory of the Avant-Garde* (1974), le critique littéraire allemand Peter Bürger fait la distinction entre les avant-gardes historiques qui comprennent les courants artistiques futuriste, dada et surréaliste, et les néo-avant-gardes qui incluent l'expressionnisme abstrait, le Pop Art, le Nouveau Réalisme, le néo-dada et Fluxus. En réponse à Bürger, Hal Foster mentionne, dans son article « What's Neo about the Neo-Avant-Garde? » (*October*, v. 70, automne 1994, p. 5-32), que les avant-gardes se manifestent à trois reprises au XX<sup>e</sup> siècle. Le premier mouvement d'avant-garde, dit historique, datant du début du XX<sup>e</sup> siècle, tente de détruire les institutions artistiques en attaquant leurs conventions esthétiques (tentative qui est vue comme un échec). Le second, considéré comme le premier mouvement néo-avant-garde, apparaît dans les années 1950 et essaie de concilier les revers de l'avant-garde historique en répétant le travail de celle-ci (deuxième échec). Finalement, le troisième mouvement (ou seconde néo-avant-garde) des années 1960 décide d'attaquer encore une fois les institutions artistiques par un système complexe d'analyses psychologiques du spectateur et par une remise en question de la définition de l'art.

<sup>20</sup> Gérard Bertolini, *Art et déchet : Le déchet, matière d'artistes*, Lentilly/Angers, Aprede/Le Polygraphe, 2002, p. 15.

<sup>21</sup> Par exemple, voir Dona Meilach et Elsie Ten Hoor, *Collage and Assemblage : Trends and Techniques*, New York, Crown, 1973; Norman Laliberté et Alex Mogelon, *Collage, Montage, Assemblage : History of Contemporary Techniques*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1974; Eddie Wolfram, *History of Collage : An Anthology of Collage, Assemblage and Event Structures*, New York, Macmillan, 1975; Florian Rodari, *Collage : Pasted, Cut and Torn Papers*, Geneva/New York, Skira/Rizzoli, 1988; Diane Waldman, *Collage, Assemblage, and the Found Object*, New York, Harry N. Abrams, 1992.

souhaitons ajouter un troisième artiste, le Québécois Serge Murphy qui produit des installations avec des objets trouvés, recyclés et des matériaux bruts (*Rien de tout cela*, 2008-2009).

Ces trois artistes sont issus de trois pays qui ne connaissent pas le même stade de développement économique, ce qui a des incidences sur la définition et le statut du déchet au sein de chacune de ces cultures. Ce phénomène nous intéresse énormément dans le cadre de ce mémoire puisque nous désirons étudier comment le lieu affecte la relation de l'artiste au déchet et comment cette relation influence la démarche du créateur. De plus, nous travaillons à partir de l'hypothèse que ces trois exemples mettent en jeu une double opération de recyclage : d'une part, le recyclage du matériau (le déchet) et d'autre part, celui d'éléments abstraits : une notion, une tradition ou une convention qui permettent la transformation du déchet en objet d'art en fonction d'un déterminant souvent local. En effet, chez El Anatsui, nous remarquerons la reprise d'une forme (étoffe traditionnelle *kente*) et du matériau; chez Vik Muniz, une reprise du référent (citations d'œuvres occidentales)<sup>22</sup> et du matériau; et chez Serge Murphy, une reprise d'une tradition (cabinet de curiosités), de l'œuvre elle-même (récupération d'une œuvre déjà existante et son incorporation au sein d'une autre) et du matériau.

Ce mémoire sera divisé en trois chapitres lesquels traiteront chacun d'un artiste, de ses pratiques et du contexte socioculturel dans lequel a lieu sa démarche de création. À travers chaque cas — en commençant par El Anatsui, suivi de Vik Muniz, et en terminant par Serge Murphy — nous étudierons la notion du déchet dans la production artistique. Cependant, avant de commencer notre première étude de cas, nous souhaitons d'abord

---

<sup>22</sup> Parmi les références dans la série *Pictures of Garbage* (2008), Vik Muniz cite *Atlas* (v. 1646) du Guerchin, *Marat assassiné* (1793) de Jacques-Louis David, *Le Semeur* (1850) de Jean-François Millet et *La repasseuse* (1904) de Pablo Picasso.

éclaircir le concept de déchet qui regroupe plusieurs termes proches ou équivalents. Cyrille Harpet propose sept familles sémantiques de ce qu'il nomme l'immonde<sup>23</sup>. Chaque famille est désignée d'un terme spécifique auquel correspond une problématique différente<sup>24</sup> : le bris et « la problématique du tout et de la partie »; le reste et « la problématique d'un tout constitué et du reste »; l'« ord » et « la problématique du pur et de l'impur, du sale et du propre »; le « cadere » et la « problématique du haut et du bas, de la chute et de l'élévation »; l'usure et « la problématique de l'inscription du temps, de son empreinte et des contacts »; le rebut et « la problématique de l'attraction-répulsion »; la saillie et « la problématique du saillant et du rentrant ». Étymologiquement, le déchet peut, en fonction de critères variables, se classer dans plusieurs catégories ce qui permet de mettre en lumière les différents niveaux de réalité auxquels travaille le concept. Cette typologie nous permettra de préciser la nature du déchet dans les exemples de notre mémoire et de mieux saisir le revirement qu'il subit lorsqu'il se transforme en objet d'art.

Parallèlement, le philosophe François Dagognet se penche sur la matérialité et se prononce en faveur d'une nouvelle ontologie qui devrait inclure le groupe des objets délabrés et rejetés<sup>25</sup>. La philosophie divise le domaine matériel en au moins deux groupes<sup>26</sup> : d'un côté, les objets en général tels que les outils, les contenants, les véhicules et la monnaie; de l'autre, les infra-objets et les non-objets tels que les fragments, les déchets, les scories, les détritrus ou les ordures, et l'excrémentiel. Pour Dagognet, « là où

---

<sup>23</sup> Cyrille Harpet, « Le déchet : une horloge chaotique. Série sémantique des termes de la déchéance » dans Jean-Claude Beaune (dir.), *Le déchet, le rebut, le rien*, Seyssel, Champ Vallon, collection milieux, 1999, p. 182.

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 182-184.

<sup>25</sup> François Dagognet, « Le déchet, le rebut et le presque rien » dans *Des détritrus, des déchets, de l'abject : une philosophie écologique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, collection Les empêchés de penser en rond, 1997, p. 94.

<sup>26</sup> *Ibid*, p. 59-64.

l'opinion croyait apercevoir des "moins-objets"<sup>27</sup> », les déchets « méritent d'être définis non pas comme des objets mais comme des "méta-objets" (des objets qui survivent à l'objet et qui peuvent en générer d'autres)<sup>28</sup> ». En effet, il ajoute que ce qui déprécie l'objet, c'est le fait que nous nous concentrons trop sur sa valeur d'usage en oubliant sa valeur d'échange et sa caractéristique de marchandise qui circule<sup>29</sup>. Philippe Billet, enseignant-chercheur à l'Institut de droit de l'environnement de Lyon, soutient les propos de Dagognet en affirmant que « le déchet peut en effet faire l'objet de transactions, devenir une marchandise, le rebut de l'un devenant le produit de l'autre<sup>30</sup> ».

Cependant, la société occidentale continue à associer le déchet à une image surtout négative, c'est-à-dire à la saleté, à la pollution, au danger, au néant, à la mort, à la putréfaction. Il suscite la répulsion d'où l'action de l'expulser du quotidien en le dissimulant (décharges éloignées des villes) ou en le détruisant (incinération le plus souvent). Par contre, les artistes du XX<sup>e</sup> siècle ont pu donner une place importante au déchet en le magnifiant et en le sublimant pour en extraire la poésie ou l'ironie. Ce qui nous ramène à l'idée directrice de ce mémoire c'est-à-dire que l'art contemporain du XXI<sup>e</sup> siècle continue à voir le déchet non comme un objet rejeté, délaissé, qui doit être retiré au regard de la société ou même détruit, mais plutôt comme un élément digne d'être montré et qui favorise une réflexion sur l'objet selon ce que Dagognet désigne comme méta-objet. C'est ce que nous mettrons en valeur en analysant la double opération de recyclage en jeu dans les trois cas de notre étude.

---

<sup>27</sup> *Ibid*, p. 99.

<sup>28</sup> *Ibid*.

<sup>29</sup> François Dagognet, « Éloge du déchet » dans Jean-Claude Beaune, *op. cit.*, p. 206.

<sup>30</sup> Philippe Billet, « Le déchet, du label au statut : considérations juridiques sur un abandon » dans Jean-Claude Beaune, *op. cit.*, p. 103.

## Chapitre I. L'œuvre d'El Anatsui : le déchet dans la série *Cloth*

Nous commençons notre analyse par un artiste africain qui connaît depuis quelques années un succès international après son apparition à la 52<sup>e</sup> Biennale de Venise (2007) où il présente des œuvres particulières formées d'un type de déchet : les bouchons de boissons alcoolisées. Ces objets de métal sont incorporés dans des sculptures singulières, malléables et flexibles, où le spectateur peut aussi apercevoir une influence de la culture traditionnelle à laquelle a été exposé cet artiste.

### I.1 Biographie et pratique de l'artiste

El Anatsui est né en 1944 à Anyako, au Ghana. De 1964 à 1969, il fait ses études à l'Université des sciences et technologies de Kumasi, l'une des principales villes ghanéennes située au centre-sud du pays<sup>31</sup>. De 1975 à 2009, il enseigne la sculpture à l'Université du Nigéria à Nsukka, sa ville de résidence et de travail<sup>32</sup>.

Dans un entretien avec Laura Leffler James pour le périodique *Art Journal*, Anatsui met en lumière le dénominateur commun de toutes les séries qu'il a réalisées depuis le début de sa carrière artistique et explique ce qui influence le choix des matériaux de ses œuvres. L'artiste est attiré par des matériaux qui ont interagi avec les mains humaines et donc qui possèdent une certaine charge, une empreinte. Anatsui ajoute aussi que le médium avec lequel il choisit de travailler a souvent un lien avec la nourriture ou la consommation d'aliments<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> *Contemporary African Artists : Changing Tradition*, New York, Studio Museum in Harlem, 1990, p. 53.

<sup>32</sup> Rice Gallery ([s.d.]). « Gli (Wall) », *Rice Gallery, Houston, Texas*, [En ligne], <http://ricegallery.org/new/exhibition/newinstallation.html>. Consulté le 18 décembre 2010.

<sup>33</sup> Laura Leffler James, « Convergence : History, Materials, and the Human Hand : An Interview with El Anatsui », *Art Journal*, vol. 67, n° 2, summer 2008, p. 38.

Dans sa première série du début des années 1970, l'artiste travaille avec les plateaux<sup>34</sup> que les femmes africaines utilisent dans les marchés publics pour exposer les aliments comme des tomates, des poivrons ou des poissons. Il ne récupère pas toutefois ces plateaux, faits d'un bois blanc et souple; il en commande de nouveaux aux artisans qui lui taillent des plats irréguliers selon ses dessins et ses directives. Par la suite, ces objets subissent une deuxième intervention lorsque la main de l'artiste y grave des signes et des symboles avec des tiges de métal chauffées [fig. 1.1].

Anatsui travaille aussi avec des pots [fig. 1.2] dans ses séries de la fin des années 1970. Il explore les notions de fragilité, de bris et de dilapidation associées au pot brisé<sup>35</sup>. Selon lui, lorsqu'il se casse, ce récipient n'arrive pas en fin de vie, mais se transforme plutôt pour connaître plusieurs nouveaux usages. Il précise que cet objet possède plus de fonctions lorsqu'il est divisé en plusieurs morceaux que s'il restait un tout indissociable. Le pot en entier ne possède qu'une utilité comme contenant, mais lorsqu'il se brise, chaque partie acquiert une fonction spécifique. Par exemple, les tessons peuvent servir comme outil pour ramasser la braise qui allumera un feu ou comme pelle à poussière. Les plus petits morceaux sont utilisés pour frotter la peau afin de la préparer à recevoir des pommades dans le cas de certaines maladies. Les fragments de pot peuvent aussi contenir des offrandes destinées aux rites religieux. Ce qui intéresse l'artiste est l'idée de désintégration comme condition nécessaire d'une nouvelle croissance, d'une renaissance de l'objet<sup>36</sup>.

Dans ses séries des années 1980, Anatsui se tourne vers un autre matériau, le bois. Il essaie de renouveler les traditions artistiques ghanéennes et nigériennes en laissant tomber les canons stylistiques prédéterminés et en optant pour de nouvelles idées, thèmes, concepts

---

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>36</sup> *Ibid.*



et techniques. En effet, l'artiste délaisse la méthode traditionnelle et manuelle de faire de la sculpture et choisit d'utiliser des appareils électroniques comme des tronçonneuses, des défonceuses, des ponceuses et des perceuses pour couper et travailler la surface de différents bois indigènes<sup>37</sup>. Il utilise ces outils parce que ceux-ci se prêtent plus facilement à son style personnel et sont plus indicatifs des temps modernes<sup>38</sup>. Les motifs curvilignes, linéaires et géométriques qui se trouvent sur ces planches de bois [fig. 1.3] sont souvent tirés de sources ghanéennes (symboles *adinkra*), nigériennes (dessins corporels et mursaux *Uli* du peuple Igbo) et islamiques<sup>39</sup>.

Par la suite, Anatsui continue dans ses œuvres à travailler avec du bois, mais à partir d'éléments déjà façonnés par des humains : mortiers, portes, charrues [fig. 1.4]. Dans le cas des mortiers, placés horizontalement sur le sol, l'artiste s'intéresse au geste qui accompagne le broyage des graines et des fruits de palmier, lorsque ces derniers sont foulés avec les pieds dans un récipient comme dans le pressage de raisins<sup>40</sup>. C'est ce mouvement intense et violent imprégné dans l'objet qui le rend intéressant d'un point de vue artistique.

Cependant, il faut attendre la fin des années 1990 pour voir un changement dans le format des œuvres d'Anatsui. En effet, en 1999, l'artiste réalise une série d'une douzaine d'œuvres intitulée *Peak Project* [fig. 1.5]. Les sculptures sont des cônes pointus de deux à trois pieds de hauteur composés de couvercles de boîtes de conserve de lait évaporé. Les couvercles perforés tiennent ensemble grâce à des fils de cuivre qui les traversent<sup>41</sup>. Le titre de la série est emprunté à une marque de fabrique de lait très populaire au Nigéria, « Peak », qui donne l'idée à l'artiste de créer ces monticules de métal qui peuvent aussi

<sup>37</sup> El Anatsui commence à utiliser la scie mécanique comme outil de création pendant sa résidence au Cummington Community of Arts au Massachusetts en 1980.

<sup>38</sup> *Contemporary African Artists*, p. 53.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Laura Leffler James, *op. cit.*, p. 48.

<sup>41</sup> Raphael Rubinstein, « Full-metal Fabrics », *Art in America*, vol. 94, n° 5, May 2006, p. 200.

suggérer les pics de la consommation<sup>42</sup>. En effet, les œuvres sont empilées en tas et ne cessent de s'ajuster tout au long de leur exposition parce que l'artiste les attache sans les serrer. Après avoir été soulevées et placées sur le sol, elles se reconfigurent subtilement sous l'effet de leur propre poids

En 2000, Anatsui se tourne vers de vieilles râpes rouillées utilisées pour transformer les racines de manioc dans la préparation du *gari*<sup>43</sup> et il forme ainsi des œuvres qui ressemblent à d'énormes barrières de plaques de métal perforées. Cette série des *Walls* [fig. 1.6] est issue d'une réflexion sur les impulsions primaires de l'homme qui, motivé par la faim, se lance dans la conquête de nouveaux territoires<sup>44</sup>. Selon l'artiste, les murs ne permettent pas au regard du spectateur de voir à travers, mais ils activent l'imagination de ce dernier de sorte qu'ils acquièrent un caractère dichotomique d'opacité et de transparence<sup>45</sup>. À travers les perforations, l'observateur perçoit tout mouvement, mais n'est pas capable de distinguer précisément ce qui se déroule derrière la sculpture qui cache et révèle à la fois.

Au fil des années, Anatsui a participé à de nombreux événements et a présenté ses œuvres dans plusieurs lieux à travers le monde. Parmi les plus notables, citons<sup>46</sup> : la Biennale d'art contemporain de Liverpool (2002); le Musée national d'art africain du Smithsonian Institution à Washington (2001); le Centro de Cultura Contemporania Barcelona (2001); la 8<sup>e</sup> Triennale de sculpture d'Osaka (1995). Il a aussi exposé deux fois

---

<sup>42</sup> Robert Preece, « Out of West Africa : A Conversation with El Anatsui », *Sculpture*, vol. 26, n° 6, July-August 2006, p. 38.

<sup>43</sup> Le *gari*, sorte de farine faite des racines du manioc, est considéré comme un aliment de base en Afrique de l'ouest.

<sup>44</sup> Robert Preece, *op. cit.*, p. 38.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 35.

pendant sa carrière à la Biennale de Venise<sup>47</sup> (1990 et 2007)<sup>48</sup>. C'est pendant sa seconde participation à cet événement artistique de grande envergure qu'il obtient un énorme succès auprès du public et des critiques d'art grâce à sa série *Cloth*<sup>49</sup> que nous étudierons dans la prochaine section de ce travail [fig. 1.7].

## **I.2 La série *Cloth***

En 2004, Anatsui participe à l'exposition *Africa Remix* qui est en tournée dans plusieurs villes dont Düsseldorf, Londres, Paris, Tokyo et Stockholm et par laquelle des critiques et des collectionneurs d'art prennent note de ses « étoffes d'or »<sup>50</sup>. Si, grâce à cette série, l'artiste attire l'attention de l'Europe et des États-Unis<sup>51</sup>, il lui faudra attendre 2006, avant que ces sculptures soient montrées en sol africain lors de la Biennale Dak'art<sup>52</sup>. Ces œuvres fascinent, tant par leur méthode de création que par les thèmes qu'elles évoquent, éléments que nous essaierons de commenter et d'analyser en détail ci-dessus.

### **I.2.1 Description et procédé artistique**

La série *Cloth* commence en 2000 avec la découverte par l'artiste d'un grand sac rempli de bouchons de bouteilles jeté dans la brousse près de son studio<sup>53</sup> à Nsukka. Au Nigéria, les bouteilles de bière et de spiritueux sont recyclées, mais pas les bouchons parce que les distilleries locales changent constamment la marque des contenants d'alcool<sup>54</sup>. Anatsui délaisse le sac trouvé dans son local jusqu'au jour où l'idée lui vient d'écraser les

---

<sup>47</sup> En 2007, à la 52<sup>e</sup> Biennale de Venise, El Anatsui exposa *Fresh and Fading Memories* (2007) sur la façade du Palazzo Fortuny ainsi que *Dusasa I* (2007) et *Dusasa II* (2007), installés dans l'Arsenal pour l'exposition *Artempo : Where Time Becomes Art* (ces trois œuvres appartiennent à la série *Cloth*).

<sup>48</sup> Rice Gallery ([s.d.]). « Gli (Wall) », *Rice Gallery, Houston, Texas*, [En ligne], <http://ricegallery.org/new/exhibition/newinstallation.html>. Consulté le 18 décembre 2010.

<sup>49</sup> Laura Leffler James, *op. cit.*, p. 37.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> C'est à la fin de 2006, dans une exposition à la galerie David Krut Projects à New York que le travail d'El Anatsui reçoit les éloges de la critique américaine.

<sup>52</sup> Lisa M. Binder, « El Anatsui : Transformations », *African Arts*, vol. 41, n° 2, summer 2008, p. 24.

<sup>53</sup> Raphael Rubinstein, *op. cit.*, p. 161.

<sup>54</sup> Laura Leffler James, *op. cit.*, p. 48.

bouchons et de les assembler ensemble avec du fil de cuivre<sup>55</sup>. Pendant le travail, il réalise que le résultat final ressemble à des tissus et que les couleurs<sup>56</sup> des bouchons évoquent celles des étoffes *kente*<sup>57</sup>. La raison pour laquelle il utilise des bouchons de bouteilles d'alcool et non pas ceux de boissons gazeuses (comme du 7-Up ou du Coca-Cola) est parce que ces derniers rouillent, sont trop durs et pas assez malléables pour être transformés selon les desseins de l'artiste. Il s'agit là d'un point important parce que les œuvres peuvent être lues de manière contingente en tant qu'elles évoquent le commerce de spiritueux en Afrique de l'ouest, alors que ce n'est pas l'intention initiale d'Anatsui. Le matériau est choisi avant tout pour ses propriétés antioxydantes et non pour ses liens avec un produit connoté socialement<sup>58</sup>. Pour revenir au thème de l'alcool, l'artiste utilise des marques locales nigérianes de whisky, de rhum, de vodka, de brandy et autres eaux-de-vie avec des noms comme Chairman, Dark Sailor, King Solomon, Makossa, 007, Top Squad et Ecomog (ce dernier est nommé d'après les forces armées multilatérales créées en 1990 pour intervenir dans la guerre civile au Libéria)<sup>59</sup>.

Nous avons mentionné ci-dessus que les motifs des sculptures de la série *Cloth* s'apparentent à ceux du *kente* [fig. 1.8]. Il faut ajouter que le processus de création de l'artiste évoque aussi la manière dont sont faites ces étoffes<sup>60</sup>. En effet, celles-ci sont tissées en longues bandes de 4 à 8 pouces de largeur qui sont découpées par la suite en petits morceaux et cousus ensemble pour former un seul tissu ornementé. Les tapisseries métalliques d'Anatsui sont formées de sections de 3 à 4 pouces de largeur qui peuvent

---

<sup>55</sup> Lisa M. Binder, *op. cit.*, p. 27.

<sup>56</sup> Les couleurs prédominantes des bouchons sont le rouge et le jaune, couleurs chaudes qui reflètent aussi la nature volatile de l'alcool. On retrouve aussi le violet, le noir, le vert et l'orange.

<sup>57</sup> Le *kente* est une étoffe avec des motifs tissés qui a une fonction cérémoniale chez les peuples Asante et Ewe du Ghana. Le mot « kente » derive du mot « kenten » qui signifie panier. Nous y reviendrons plus loin.

<sup>58</sup> Lisa M. Binder, *op. cit.*, p. 27.

<sup>59</sup> National Museum of African Art ([s.d.]). « Artworks », *El Anatsui : Gawu*, [En ligne], <http://africa.si.edu/exhibits/gawu/index.html>. Consulté le 18 décembre 2010.

<sup>60</sup> Raphael Rubinstein, *op. cit.*, p. 161.

atteindre des longueurs de 12 à 15 pieds. Ces lanières peuvent être divisées en plus petites unités si nécessaire et sont ensuite assemblées pour former le produit final selon les instructions de l'artiste. Il est intéressant de souligner que chaque partie de l'œuvre est travaillée par des assistants<sup>61</sup> qui ajoutent leur touche personnelle et apportent une variété dans la façon d'aplatir, de plier et de tordre les bouchons en aluminium. Cet intérêt pour la collaboration et le contact humains est un thème récurrent dans les séries de l'artiste : « [...] the whole process is manual, much in consonance with my wish to create work with many human hands leaving their individual charges on it<sup>62</sup>. »

Ces auxiliaires, assis sur des tabourets et des tambours de bois, relient les différentes sections des sculptures par couleur ou par forme selon les directives d'Anatsui<sup>63</sup>. Dans les premiers exemples des *Cloths*, les créations sont presque entièrement faites de pièces métalliques rectangulaires (ex : *Man's Cloth* de 2001 [fig. 1.9]). Par la suite, des éléments triangulaires, tubulaires et octogonaux viennent s'insérer dans la série (ex : *Dzesi I* de 2006 [fig. 1.10]). Les collaborateurs donnent des codes aux différentes parties d'aluminium ce qui facilite l'explication des idées de l'artiste et permet de mieux organiser la production. Anatsui peut laisser des instructions pour des subdivisions en fonction des couleurs, des formes et des dimensions des morceaux pour pouvoir ensuite se concentrer sur leur disposition et sur le modèle de conception globale. Lorsqu'une œuvre est presque finie, elle est transportée dehors, à la lumière du jour, pour être évaluée. Si elle est jugée complète, elle est alors pliée comme du tissu et couverte d'une bâche de protection en

---

<sup>61</sup> Il faut préciser que la plupart des assistants sont des étudiants du secondaire qui attendent d'être admis à l'université tandis que d'autres sont encore à l'école. Presque tous vivent près du studio d'Anatsui. Les heures sont très flexibles et les auxiliaires peuvent venir librement pour aider n'importe quand. Certains offrent leurs services en tout temps alors que d'autres préfèrent contribuer quelques jours par mois. D'autres jeunes ne travaillent que les fins de semaine ou pendant les congés des fêtes. Cet arrangement débuta en 1999 quand l'artiste sollicita l'aide de deux ou trois personnes pour un projet et évolua progressivement en une situation où la contribution des assistants devint nécessaire compte tenu de l'ampleur des œuvres de la série *Cloth*.

<sup>62</sup> El Anatsui cité dans Laura Leffler James, *op.cit.*, p. 44.

<sup>63</sup> Lisa M. Binder, *op.cit.*, p. 29.

plastique pour être ensuite entreposée ou transportée. Par conséquent, l'artiste utilise l'expression « nomadic aesthetic<sup>64</sup> » lorsqu'il parle de ses tapisseries métalliques ce qui signifie que celles-ci sont conçues en tenant compte des étapes d'emballage, de stockage et de transport. En effet, leurs dimensions peuvent être réduites lorsqu'elles voyagent, ce qui facilite leurs déplacements.

Cette notion d'« esthétique nomade » joue aussi un rôle important dans l'espace muséal ou de la galerie parce que chaque installation de la série implique une configuration différente selon le désir des commissaires ou des collectionneurs qui peuvent accrocher les œuvres comme ils le veulent. L'objet se modifie donc chaque fois qu'il est exposé dans un lieu différent. D'« étoffe » pliée, il devient sculpture fixée au mur. Raphael Rubinstein mentionne quelques cas<sup>65</sup> de ces métamorphoses qui eurent lieu lors de plusieurs expositions américaines en 2006. Par exemple, au Samuel P. Harn Museum (Gainesville, Floride), les responsables exposèrent *Hovor* (2003) [fig. 1.11] penché et à moitié suspendu sur une cimaise isolée au milieu d'une salle circulaire. Sa surface scintillante était accentuée par de longues sinuosités et des plis ondulants. Chaque œuvre de la série permet la création de plusieurs formats différents parce que celui qui les installe décide s'il veut présenter le tissu métallique complètement étiré ou le laisser pendre librement. Dans ce dernier cas, les structures d'aluminium vont gauchir à certains endroits sous leur propre poids de sorte qu'elles produisent des surfaces irrégulières qui affectent le jeu de la lumière sur les bouchons aplatis. Ce qui caractérise cette série d'Anatsui est cet aspect paradoxal d'objets flexibles créés à partir d'un matériau considéré comme dur et lourd. Dans un autre exemple, à la Skoto Gallery de New York, *Soleme II* (2005) [fig. 1.12] se transforme d'une représentation abstraite à un paysage pointilliste grâce à l'entrelacement astucieux des

---

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> Raphael Rubinstein, *op. cit.*, p. 160.

couleurs et à la lumière rasante. Lors de cette même exposition, le spectateur pouvait aussi apercevoir à travers les filets de métal de certaines sculptures des motifs d'ombres d'une grande complexité. Il en résulte qu'aucune de ces étoffes n'est identique aux autres.

### **I.2.2 El Anatsui : récupérateur ou recycleur de déchets?**

Nombreux sont les critiques qui ont commenté les sculptures de la série *Cloth* lors de leur passage dans des expositions muséales ou de grandes manifestations d'art contemporain. Les termes pour décrire la démarche d'El Anatsui varient d'un auteur à l'autre : certains la qualifient de recyclage<sup>66</sup> alors que d'autres parlent d'objets trouvés<sup>67</sup>. L'artiste est aussi représenté comme un glaneur<sup>68</sup> qui « récupère les rebuts de la société qu'il trouve à sa portée, collecte et transforme<sup>69</sup> ». Pour bien comprendre le raisonnement d'Anatsui, il faut tout d'abord définir les notions associées au traitement des déchets. Pour ce faire, reprenons donc les précisions qu'apporte Cyrille Harpet pour différencier la récupération, la valorisation, le recyclage et le réemploi :

La récupération est la restitution d'un déchet dans un état meilleur (nettoyage) ou susceptible de servir après quelques modifications de structure. Le réemploi est l'utilisation d'une matière ou d'un produit de rebut dans un état quasi identique, sans réelle modification de structure ou sans façonnage et aux mêmes fins que celles d'origine. La valorisation consiste en une extraction de matière ou d'énergie, économiquement rentable à partir de déchets. Enfin le recyclage est une séparation d'un déchet spécifique d'une masse d'ordures qui subit une ou des transformations en vue de l'intégrer à un nouveau cycle de production, de fabrication, de confection d'autres produits ressemblant ou non à celui d'origine<sup>70</sup>.

<sup>66</sup> Laura Leffler James, *op. cit.*, p. 38; Robert Preece, *op. cit.*, p. 35.

<sup>67</sup> Raphael Rubinstein, *op. cit.*, p. 200.

<sup>68</sup> Le thème du glaneur se rapproche à celui du chiffonnier baudelairien, mentionné dans le texte *Le Paris du second Empire chez Baudelaire* (1938) de Walter Benjamin (de l'ouvrage *Charles Baudelaire : Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éditions Payot, 1982). Dans le premier chapitre intitulé « La Bohème », l'auteur décrit le chiffonnier comme un être vivant dans les villes où les déchets ont acquis une certaine valeur grâce à l'essor de l'industrie. Dans le dernier chapitre, « La Modernité », Benjamin compare l'image du poète moderne à celui du chiffonnier parce que tous les deux errent solitairement dans la ville pour recueillir les rebuts de la société.

<sup>69</sup> Éloïse Guénard, « El Anatsui : des poubelles de Nsukka aux musées internationaux », *Esse : arts + opinions*, n° 64, automne 2008, p. 19.

<sup>70</sup> Cyrille Harpet, *Du déchet : philosophie des immondices. Corps, ville, industrie*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 373.

Nous remarquons alors que les bouchons d'aluminium utilisés dans la série *Cloth* par Anatsui ne rentrent que dans la catégorie de la récupération. Rejetés par les distilleries locales qui ne les recyclent pas, ils acquièrent une nouvelle destination, à travers la transformation que leur imposent les mains de l'artiste. Celui-ci élève leur statut en les incorporant dans des œuvres qui finiront par être exposées dans des espaces souvent réservés à des objets considérés esthétiquement supérieurs aux déchets, ou même aux objets ordinaires et utilitaires. Il est faux alors de parler de recyclage pour décrire la démarche de création d'Anatsui parce que même si l'artiste transforme ces structures métalliques et les intègre dans une nouvelle phase de circulation<sup>71</sup>, elles deviennent en fait des objets qui échappent à l'élimination et à la réinsertion dans un cycle de production. Le but du recyclage est de permettre au déchet d'être réutilisé et consommé maintes fois, mais ce n'est pas ce qui se produit avec les œuvres d'art. Plus précisément, « le recyclage est un processus qui dépend d'une logique pour le moins singulière : dans une économie qui recycle, tout déchet prend valeur de matériau potentiel, mais toute chose perd simultanément sa valeur en étant toujours vue comme déchet potentiel<sup>72</sup> ». Ces propos ne s'appliquent pas pour les *Cloths* parce que même s'ils sont composés de bouchons d'aluminium jetés, une fois entrés dans l'espace muséal ou dans une collection privée, la valeur des sculptures d'Anatsui ne va jamais cesser de croître, dans la mesure où leur valeur d'échange remplace leur valeur d'usage initiale.

Ajoutons aussi que l'artiste évite d'utiliser les termes de récupération et de recyclage pour parler de son travail et opte plutôt pour le mot « transformation » :

---

<sup>71</sup> Nous voulons parler de la circulation et de la diffusion des œuvres d'art à travers les expositions temporaires ou permanentes.

<sup>72</sup> Johanne Villeneuve, Brian Neville et Claude Dionne, « Recyclages » dans *La mémoire des déchets : essais sur la culture et la valeur du passé*, Québec, Éditions Nota Bene, 1999, p. 86.



The most important thing for me is the transformation. The fact that these media, each identifying a brand of drink, are no longer going back to serve the same role but are elements that could generate some reflection, some thinking, or just some wonder. This is possible because they are removed from their accustomed, functional context into a new one, and they bring along their histories and identities<sup>73</sup>.

De plus, Anatsui ne voit pas les éléments qui composent sa série *Cloth* comme des déchets, mais tout simplement comme des matériaux faisant partie de son quotidien : « [a]rt grows out of each particular situation and I believe that artists are better off working with whatever their environment throws up.<sup>74</sup> » Cette façon de voir l'art est très intéressante et comme nous le montrerons dans les paragraphes suivants, elle reflète une conception générale de la vie qui est assez répandue à travers le continent africain.

Dans l'ouvrage *Ingénieuse Afrique* (1994), Andrée Gendreau explique que depuis longtemps, des cultures africaines intègrent la pratique de la récupération des matériaux et des objets désuets à partir d'un modèle différent de consommation. De par leur ingéniosité, ces cultures réussissent à transformer des biens industriels par des pratiques artisanales en de nouveaux produits parfois hétéroclites et adaptés aux besoins de la population locale<sup>75</sup>. À cela s'ajoutent des valeurs d'une très grande importance chez les Africains, la solidarité et l'esprit communautaire<sup>76</sup>, comme nous l'ont démontré les assistants dans les projets d'El Anatsui.

Dans les pays industrialisés, ce sont surtout des raisons écologiques qui incitent les gouvernements à prôner la mise en place de services pour le recyclage et le traitement des déchets. Dans les pays en développement, ce sont des raisons d'ordre économique qui

---

<sup>73</sup> Laura Leffler James, *op. cit.*, p. 42.

<sup>74</sup> El Anatsui cité dans *El Anatsui : Gawu*, Llandudno, Oriol Mostyn Gallery, 2003, p. 24.

<sup>75</sup> Andrée Gendreau, « Introduction » dans *Ingénieuse Afrique : artisans de la récupération et du recyclage*, Saint-Laurent, Éditions Fides, 1994, p. 7.

<sup>76</sup> *Ibid*, p. 8.

incitent les gens à pratiquer la récupération<sup>77</sup>. Les grandes villes africaines produisent une quantité croissante de déchets<sup>78</sup>, et comme la société citadine est divisée entre une minorité de privilégiés et une majorité de personnes défavorisées, c'est cette dernière classe qui essaie de tirer profit des déchets pour subvenir à ses besoins les plus élémentaires<sup>79</sup>. Ce secteur informel de l'économie est nécessaire parce qu'il crée des emplois pour les moins bien nantis et offre des biens à des prix jugés raisonnables. De plus, « [s]i la récupération et le recyclage [connaissent] un tel essor dans les pays en développement, c'est d'abord et avant tout parce que les artisans [démontrent] leur capacité d'intégrer les changements sociaux, politiques et économiques dans leur travail quotidien<sup>80</sup> ». Les activités de la récupération constituent une forme d'organisation efficiente et apportent des stratégies de subsistance et de participation collective aux citoyens en marge de la ville :

Dans le contexte actuel, la récupération est à la fois une activité d'autodéveloppement et d'autogestion. Autodéveloppement, dans la mesure où elle apporte des solutions à de réels problèmes économiques, en permettant la production de biens adaptés au pouvoir d'achat des plus démunis, et autogestion dans la mesure où elle constitue une forme d'organisation communautaire au sein de milieux défavorisés, en créant des organes collectifs de participation qui ont recours à des formes de travail traditionnelles ou corporatives<sup>81</sup>.

Cette philosophie du traitement du déchet exerce une grande influence sur les artistes africains contemporains surtout lorsque l'accessibilité aux matériaux artistiques classiques diminue en raison d'un déclin économique qui fait en sorte que ces fournitures deviennent rares et chères<sup>82</sup>. Le manque de ressources matérielles conduit toutefois à des

---

<sup>77</sup> Amadou Abdoulaye Seck, « Récupération et développement » dans Andrée Gendreau, *Ingénieuse Afrique : artisans de la récupération et du recyclage*, Saint-Laurent, Éditions Fides, 1994, p. 12.

<sup>78</sup> Il faut aussi ajouter qu'elles importent des déchets comme le montrent de nombreux exemples de trafic de déchets où des entreprises de l'Occident déchargent leurs poubelles dans les pays ouest-africains sans aucun traitement et sans se soucier des risques sanitaires et environnementaux.

<sup>79</sup> Amadou Abdoulaye Seck, *op. cit.*, p. 15.

<sup>80</sup> *Ibid*, p. 28.

<sup>81</sup> Rachida De Souza Ayari, « Récupération et créativité » dans Andrée Gendreau, *op. cit.*, p. 47.

<sup>82</sup> Grace Stanislaus, « Contemporary African Artists : Changing Tradition » dans *Contemporary African Artists : Changing Tradition*, New York, Studio Museum in Harlem, 1990, p. 24.

expérimentations fructueuses de la part de ces artistes, comme dans le cas des *Cloths* d'Anatsui.

### **1.2.3 Influence de la tradition textile ghanéenne et nigériane dans la série *Cloth***

Après avoir parlé de la récupération des déchets qui caractérise bon nombre d'œuvres africaines, revenons aux motifs qui ornent les sculptures d'Anatsui. Ces représentations appartiennent à deux catégories de textiles traditionnels de l'Afrique de l'ouest: le *kente* et l'*adinkra*. Le premier<sup>83</sup> est une étoffe formée de bandes tissées qui est faite par les peuples Asante du Ghana et Ewe du Ghana et du Togo. Le *kente* est porté lors de festivités ou d'occasions spéciales. Les hommes le portent comme une sorte de toge et les femmes comme un drapé qui est enroulé aux niveaux des jambes et du torse. L'*adinkra* est un tissu caractérisé par des motifs imprimés plutôt que tissés<sup>84</sup>. Le terme renvoie au système de symboles graphiques qui apparaissent comme des images bidimensionnelles sur des textiles teints et tamponnés, et comme des parures tridimensionnelles qui décorent les objets sculptés et coulés en métal, incluant les bijoux<sup>85</sup>. Les étoffes *adinkra* sombres sont utilisées pour les vêtements funéraires, alors que celles de couleurs plus claires sont choisies pour d'autres événements. Les pratiques du *kente* et de l'*adinkra* représentent pour les peuples Asante et Ewe une forme de communication culturelle et philosophique. En effet, ils transmettent des codes de conduite sociale, des croyances religieuses, des pensées politiques et des principes esthétiques<sup>86</sup>.

---

<sup>83</sup> National Museum of African Art ([s.d.]). « Artworks », *El Anatsui : Gawu*, [En ligne], <http://africa.si.edu/exhibits/gawu/index.html>. Consulté le 18 décembre 2010.

<sup>84</sup> Raphael Rubinstein, *op. cit.*, p. 161.

<sup>85</sup> National Museum of African Art ([s.d.]). « Artworks », *El Anatsui : Gawu*, [En ligne], <http://africa.si.edu/exhibits/gawu/index.html>. Consulté le 18 décembre 2010.

<sup>86</sup> *Ibid.*

La relation entre Anatsui et cette tradition textile est attribuable à sa famille qui appartient à l'ethnie Ewe : le père et le frère de l'artiste produisaient des tissus *kente*<sup>87</sup>. Ce lien familial avec des coutumes artisanales semble avoir influencé les œuvres du sculpteur tout au long de sa carrière. L'*adinkra* et le *kente* sont des formes récurrentes qui se dévoilent à travers différents médias artistiques. Prenons par exemple les séries des années 1980 mentionnées au début de ce travail. Anatsui y grave des symboles *adinkra* dans du bois à l'aide du feu. Il s'intéresse alors à ces signes parce qu'ils permettent de donner une forme visuelle à des concepts abstraits comme l'âme, la colère et la gravité<sup>88</sup>. Par la suite, dans la série *Cloth*, et plus particulièrement dans l'œuvre *Adinkra Sasa* (2003) [fig. 1.13], il se tourne vers les couleurs sombres associées aux étoffes funéraires et délaisse les symboles<sup>89</sup>. Dans cette sculpture, le spectateur observe une tapisserie noire traversée par des bandes jaunes et horizontales. Le mot *sasa* signifie « patchwork » en langue ewe, de sorte que la tapisserie métallique peut être vue comme une référence élégiaque au découpage de l'Afrique par les puissances coloniales européennes<sup>90</sup>.

Les *Cloths* d'Anatsui sont souvent très chatoyants ce qui nous amène à explorer un autre point intéressant concernant les textiles africains. Pour la culture des Yorubas, peuple de l'Afrique de l'ouest se regroupant majoritairement au Nigéria (où vit Anatsui), ce lustre est très significatif<sup>91</sup>. Leur *aso oke*, composé de lanières étroites tissées à la main, est considéré comme un tissu de prestige, porté lors d'événements importants. Pour eux, les étoffes représentent un des moyens principaux d'expression culturelle parce qu'ils révèlent

---

<sup>87</sup> Lisa M. Binder, *op. cit.*, p. 27.

<sup>88</sup> Robert Preece, *op. cit.*, p. 37.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> National Museum of African Art ([s.d.]). «Artworks», *El Anatsui : Gawu*, [En ligne], <http://africa.si.edu/exhibits/gawu/index.html>. Consulté le 18 décembre 2010.

<sup>91</sup> Will Rea, « Finding Your Contemporaries : The Modernities of African Art » dans Jonathan Harris (éd.), *Identity Theft : The Cultural Colonization of Contemporary Art*, Liverpool, Liverpool University Press, 2008, p. 151.

la richesse et le statut du porteur. On retrouve ici l'idée que les textiles ne « meurent » pas, mais accaparent l'identité de la personne qui les revêt, s'imprègnent de sa mémoire<sup>92</sup>. En Occident, l'éclat d'un objet ou d'un corps invite le spectateur à l'observer, à le fixer de son regard, à se voir lui-même dans la réflexion. Cependant, selon Will Rea, les Yorubas offrent une autre optique :

Shine and surface in this instance entails an exchange of affect — it places before the viewer a way of being and a set of presentations about the person. A shiny body is an affective body, one that partakes in and has the potential through reproduction to participate in social relationships<sup>93</sup>.

À partir de cette perspective, l'auteur propose alors une nouvelle manière de lire et de visualiser l'œuvre d'art qui se différencie des perceptions occidentales :

Here then is perhaps an aesthetic — one that, rather than placing the art object at a distance from the subjects and society at large, so that it may be contemplated as a marker of beauty or as a bearer of semiotic meaning, emotional force or whatever, places the object at the centre of human relationships<sup>94</sup>.

Par conséquent, peut-être pouvons-nous voir les *Cloths* d'Anatsui comme des œuvres qui proposent la création de relations interpersonnelles entre les différentes personnes qui viennent en contact. En effet, les bouchons d'aluminium passent par des mains des consommateurs d'alcool à celles des assistants de l'artiste pour finalement aboutir dans les musées et les galeries du monde entier. Les sculptures se voient alors investies par les gestes humains et empreintes de la mémoire des passants et des lieux d'exposition. Chaque être y laisse sa trace ce qui confère aux créations des qualités associées aux pratiques religieuses parce qu'elles tissent des liens entre des inconnus<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> *Ibid*, p. 151.

<sup>93</sup> *Ibid*, p. 152.

<sup>94</sup> *Ibid*.

<sup>95</sup> Laura Leffler James, *op. cit.*, p. 49.

### I.3 Les *Cloths* comme œuvres postmodernes

Avec beaucoup de finesse et de pertinence, Lisa M. Binder déplore la façon dont les critiques et les savants discutent des œuvres des artistes africains :

Trash, rubbish, junk, recycling, and waste material? Or found object? Artists in Africa have been manipulating and incorporating locally procured objects for centuries. Yet, when scholars and critics write about their work, they often employ language that describes material rather than practice. The connotation can be negative in that trash, rubbish, junk, recycling, and waste material all imply ownerless, discarded objects having little or no value<sup>96</sup>.

Il est nécessaire alors d'éliminer les connotations négatives affiliées au déchet et de l'insérer dans une « philosophie de la matière qui en fait un élément de la nature à respecter<sup>97</sup> ». Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction de ce mémoire, François Dagognet propose de reléguer les rebuts dans une nouvelle catégorie ontologique, celle des « méta-objets ». Nous montrerons ci-dessus qu'Anatsui réalise cet exploit en libérant l'observateur des préjugés imposés à son matériau.

Dans son article dans la revue *Esse*, Éloïse Guénard décrit le procédé d'Anatsui comme une reprise de celui des Nouveaux Réalistes, c'est-à-dire le « recyclage poétique du réel<sup>98</sup> », mais cette comparaison n'est pas adéquate pour l'artiste africain. Un thème récurrent du Nouveau Réalisme est la remise en cause de la tradition du métier<sup>99</sup> comme le montre l'exemple d'Arman. Cet artiste cherche « l'expression par l'objet et l'expression par la quantité<sup>100</sup> » en accumulant des déchets dans des cubes transparents sans s'intéresser à des notions comme l'harmonie ou l'esthétique de l'œuvre. Arman ne choisit pas la manière d'agencer les éléments qui « composent » ses créations, mais les entasse tels quels. C'est

---

<sup>96</sup> Lisa M. Binder, *op. cit.*, p. 35.

<sup>97</sup> Andrée Gendreau, *op. cit.*, p. 9.

<sup>98</sup> Éloïse Guénard, *op. cit.*, p. 19.

<sup>99</sup> Catherine Francblin, *Les Nouveaux Réalistes*, Paris, Éditions du Regard, 1997, p. 174.

<sup>100</sup> *Ibid*, p. 90.

une des raisons pour laquelle les Nouveaux réalistes « méritent la dénomination d’auteurs au sens étymologique, plutôt que celui de créateurs<sup>101</sup> ».

Par contre, nous dirons que les *Cloths* d’Anatsui se rapprochent plutôt de la démarche de l’artiste dada Kurt Schwitters. Sa construction *Merzbau* est un acte de sublimation, de transformation de déchets et de restes culturels en nouvelles formes artistiques<sup>102</sup>. Les termes « sublimation » et « transformation » peuvent aussi être utilisés pour caractériser la série *Cloth*. En reprenant les familles sémantiques de l’immonde<sup>103</sup> décrites par Cyrille Harpet, nous pouvons introduire les structures métalliques qui composent les sculptures de l’artiste africain dans deux catégories : le reste et le *cadere*<sup>104</sup>. Le bouchon appartient à la première parce qu’il fait partie d’un tout, la bouteille d’alcool, dissocié de celle-ci lors de la consommation. Il s’insère dans la deuxième parce qu’il connaît une chute dans sa valeur d’usage ne pouvant pas être recyclé comme la bouteille. Anatsui effectue un revirement en renversant l’état de ce matériau dans ses créations. En effet, l’élément déchu et exclu se retrouve dans un nouveau tout, celui de l’œuvre. De plus, ce même matériau subit une élévation, au sens propre et figuré, parce qu’en étant transformé en objet d’art sa valeur augmente, une conséquence de son exposition au sein des institutions artistiques considérées comme des espaces de valorisation et de légitimation culturelles.

Dans un contexte postmoderne, la série *Cloth* participe à ce que Nicolas Bourriaud appelle l’art relationnel et qu’il définit comme un « ensemble de pratiques artistiques qui

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>102</sup> Elizabeth Burns Gamard, *Kurt Schwitters’ Merzbau : The Cathedral of Erotic Misery*, New York, Princeton Architectural Press, 2000, p. 26.

<sup>103</sup> Cyrille Harpet, « Le déchet : une horloge chaotique. Série sémantique des termes de la déchéance » dans Jean-Claude Beaune (dir.), *Le déchet, le rebut, le rien*, Seyssel, Champ Vallon, collection milieux, 1999, p. 182.

<sup>104</sup> Le *cadere*, duquel descend le terme de déchet, est associé aux notions de « chute », de « décadence », de « défaite », de « disgrâce » et de « cadavre ». Voir l’ouvrage de Cyrille Harpet, *Du déchet : philosophie des immondices. Corps, ville, industrie*, Paris, L’Harmattan, 1998, p. 59.

prennent comme point de départ théorique et pratique l'ensemble des relations humaines et leur contexte social, plutôt qu'un espace autonome et privatif<sup>105</sup> ». De telles productions s'inscrivent dans une esthétique relationnelle, c'est-à-dire, une « théorie esthétique consistant à juger les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent<sup>106</sup> ». Les *Cloths* ne sont pas considérés comme de simples œuvres posées dans un espace à parcourir par l'observateur, mais comme un lieu de rencontre où les regardeurs tissent des liens avec tous ceux qui ont déjà laissé leurs traces à même les œuvres.

Cependant, il ne faut surtout pas oublier que le procédé d'Anatsui ressemble à celui des artisans africains qui recyclent les déchets. Tous les deux adaptent des techniques traditionnelles à partir des ressources à leur disposition. Alors qu'est-ce qui différencie l'artiste de l'artisan? Rachida De Souza Ayari nous explique que l'artisan récupère par nécessité afin d'assouvir son besoin primordial de survie en répondant à la demande des consommateurs qui ont un plus faible pouvoir d'achat, alors que l'artiste choisit de réutiliser des rebuts à des fins culturelles et esthétiques pour produire et inventer une œuvre unique<sup>107</sup>. Il est important de faire cette distinction parce qu'il existe, en Afrique, une très faible marge entre artiste et artisan, une distinction opérée tardivement même en Occident<sup>108</sup>. En effet, « traditionnellement, tous les objets créés ont une fonction utilitaire

---

<sup>105</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Presses du réel, 2001, p. 117.

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> Rachida De Souza Ayari, *op. cit.*, p. 63.

<sup>108</sup> Dans le chapitre « God's Little Artist » de l'ouvrage *Old Mistresses : Women, Art and Ideology* (1981), Rozsika Parker et Griselda Pollock expliquent que la distinction entre artisan et artiste se réalise à la Renaissance lorsque l'artiste met l'accent sur son intellect et ses capacités de création plutôt que sur ses habiletés manuelles. Par la suite, la fondation des académies aux 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles assure la reconnaissance intellectuelle de l'artiste en créant un système d'enseignement où les élèves sont « éduqués » plutôt que « formés ».



courante, sont destinés à un usage culturel, ou encore sont symboles de pouvoir ou de prestige social<sup>109</sup> ».

En revenant, aux œuvres de la série *Cloth*, nous remarquons que le terme «sculpture» est le plus souvent utilisé pour les décrire même si elles ne semblent pas appartenir à cette catégorie esthétique. Rosalind Krauss explique que dans la tradition occidentale des beaux-arts la sculpture traditionnelle est inséparable de la notion de monument. Elle est une représentation commémorative et tient un discours symbolique sur la signification du lieu dans lequel elle se situe<sup>110</sup>. Par conséquent, elle est figurative et verticale, posée sur un piédestal qui marque la frontière entre le site et le signe représenté. Le modernisme fait disparaître ces caractéristiques en éliminant le socle qui est absorbé par l'œuvre et en révélant les matériaux utilisés et le processus de construction<sup>111</sup>. La sculpture perd alors son rapport avec le lieu; elle devient abstraite et autonome. Dans l'ère postmoderne, Krauss énonce que la pratique de la sculpture ne réfère plus à une définition précise d'un médium, mais s'organise autour d'un schéma de termes qui sont en opposition dans un espace culturel<sup>112</sup>. En effet, les notions de ce nouveau champ élargi sont : sculpture (non-paysage/non-architecture), sites marqués (non-paysage/paysage), construction de sites (paysage/architecture), structures axiomatiques (architecture/non-architecture)<sup>113</sup>. Il est prudent alors d'annoncer que les *Cloths* d'Anatsui peuvent être définis comme de la sculpture parce qu'ils ne font référence ni au paysage ni à l'architecture. Ces œuvres apportent de nouvelles propriétés dans le domaine sculptural, c'est-à-dire flexibilité et

---

<sup>109</sup> Rachida De Souza Ayari, *op. cit.*, p. 59.

<sup>110</sup> Rosalind Krauss, « Sculpture in the Expanded Field » dans Hal Foster (éd.), *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983, p. 33.

<sup>111</sup> *Ibid*, p. 35.

<sup>112</sup> *Ibid*, p. 41.

<sup>113</sup> Rosalind Krauss, « La sculpture dans le champ élargi » dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Criqui, Paris, Éditions Macula, 1993, p. 121.

transformation, épithètes qui n'auraient jamais été employées antérieurement pour qualifier cette technique artistique.

Un autre thème postmoderne qui peut être associé à la série *Cloth* est la notion de recyclage esthétique, un « processus de métamorphose [...] qui consiste en plusieurs phases d'un geste qui comporte à la fois reprise et transformation<sup>114</sup> ». Les sculptures d'Anatsui sont un bel exemple de cette action parce que l'artiste y reprend une tradition artisanale africaine, les textiles *adinkra* et *kente*, ainsi qu'une matière sans valeur, les bouchons d'aluminium, qu'il convertit en des œuvres d'art d'une grande complexité esthétique. Ces œuvres permettent de percevoir le déchet comme un méta-objet, qui survit à l'objet d'origine et permet d'en générer d'autres. Dans notre cas, les structures d'aluminium évoluent en des créations artistiques qui peuvent à leur tour se métamorphoser en différents formats dépendant de leur lieu d'exposition et des responsables qui les exhibent. Andrée Gendreau explique que « dès lors qu'il y a matière, il y a multiples possibilités d'utilisation, bien au-delà de l'usage initial<sup>115</sup> ». Par conséquent, ces propos et l'exemple d'Anatsui nous permettent de concevoir le déchet dans une perspective positive de la matière et non comme une négation de celle-ci. Terminons en citant Rita De Grandis qui, en voulant différencier les œuvres de la postmodernité de celles des avant-gardes historiques, affirme que

la différence résiderait dans le fait que les innovations dites « postmodernes » ne chercheraient pas l'originalité à laquelle aspirait l'expérimentation formaliste de l'avant-garde, mais la création d'un effet par un amalgame d'époques et de styles renversant les hiérarchies à l'intérieur desquelles s'est développé l'art avant-gardiste<sup>116</sup>.

---

<sup>114</sup> Jean Klucinkas et Walter Moser, « L'esthétique à l'épreuve du recyclage culturel » dans *Esthétiques et recyclages culturels : explorations de la culture contemporaine*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p. 2.

<sup>115</sup> Andrée Gendreau, *op. cit.*, p. 9.

<sup>116</sup> Rita De Grandis, « Mondialisation et recyclage culturel » dans Jean Klucinkas et Walter Moser, *Esthétiques et recyclages culturels : explorations de la culture contemporaine*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p. 57.

Dans la série *Cloth*, cet effet se résume par une fusion de coutumes africaines et d'un matériau considéré comme laid et sans valeur, mais qui évoque l'histoire culturelle, sociale et économique de l'Afrique de l'ouest, et fournit en parallèle un commentaire sur la mondialisation, la consommation et le rebut, tout en créant des liens entre les différents auteurs et spectateurs de ces œuvres.

### **La série *Cloth* : l'art comme médiation**

En somme, notre premier cas nous a permis de faire une relecture du déchet qui se voit attribuer une appréciation esthétique grâce à une double opération de récupération du matériau rejeté et de recyclage d'une tradition artisanale promue au rang de l'art contemporain international. De plus, la série d'El Anatsui permet de tisser des liens entre tous ceux qui laissent des traces à même les œuvres. Dans notre prochain chapitre, nous allons examiner un autre artiste dont l'œuvre s'insère dans un projet social, et qui, comme Anatsui, recycle non seulement le déchet, mais aussi certaines représentations classiques de l'histoire de l'art.

## Chapitre II. L'œuvre de Vik Muniz : le déchet dans la série *Pictures of Garbage*

L'œuvre de Vik Muniz se démarque entièrement de celui de notre premier sujet, El Anatsui, par le médium même qui est celui de la photographie. La série *Pictures of Garbage* de cet artiste brésilien que nous examinerons dans ce chapitre traite du déchet, et surtout, des personnes qui le manipulent et qui en dépendent pour leur survie. Ces portraits photographiques s'inscrivent aussi dans une démarche qui est présente depuis le début de la carrière de Vik Muniz, comme nous allons le montrer ci-dessus.

### II.1 Biographie et pratique de l'artiste

Vik Muniz est né en 1961 à São Paulo, au Brésil. Il est d'abord employé dans une petite agence de publicité avant qu'un événement<sup>117</sup> ne le force à quitter pour les États-Unis en 1983<sup>118</sup>. Il s'installe à Chicago où il travaille comme commis dans un supermarché le jour et prend des cours d'anglais le soir<sup>119</sup>. Son premier voyage à New York a lieu en 1984, et deux mois plus tard, il s'installe dans la grande métropole américaine<sup>120</sup>. Après plusieurs petits boulots, il trouve un emploi dans un atelier d'encadrement où il renoue avec la peinture et fait la connaissance de différents artistes en herbe<sup>121</sup>. L'un d'eux invite Muniz à travailler dans son studio et, plus tard, les deux collègues réussissent à exposer leurs créations dans un centre à but non lucratif<sup>122</sup>. C'est aussi à cette époque que Muniz réussit à attirer le regard de deux commissaires importants à New York au milieu des années 1980 :

---

<sup>117</sup> Un soir, alors qu'il essaie de séparer deux hommes qui se battent à coups de poing, l'un d'eux blesse Vik Muniz d'une balle à la jambe. Le tireur lui offre de l'argent afin que l'artiste ne porte pas plainte à la police. Muniz achète un billet d'avion et part pour les États-Unis.

<sup>118</sup> Vik Muniz, « São Paulo » dans *Reflex : A Vik Muniz Primer*, New York, Aperture, 2005, p. 12.

<sup>119</sup> Vik Muniz, « The Land of Opportunity » dans *Reflex : A Vik Muniz Primer*, p. 13.

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 16.

Tricia Collins et Richard Milazzo. Ceux-ci convient Muniz à participer à une exposition de groupe en Californie<sup>123</sup>.

La première série de l'artiste s'intitule *Relics* (1987); elle est composée d'objets farfelus qui ressemblent à des objets trouvés, mais qui sont considérés par l'artiste comme de faux *ready-made*<sup>124</sup>. Ces sculptures suggèrent une crise d'identité comme le démontrent les titres des œuvres : *Clown Skull* [fig. 2.1], *Ashanti Joystic* et *Pre-Colombian Coffee Maker* pour n'en nommer que quelques-uns. Ces créations réussissent à garder le spectateur devant l'œuvre un peu plus longtemps parce qu'elles produisent une illusion visuelle avec beaucoup d'humour<sup>125</sup>. En effet, elles ressemblent à des artefacts anciens, mais l'observateur se rend compte rapidement que ces objets sont issus de l'imaginaire de l'artiste. C'est aussi la première fois que Muniz expérimente avec la photographie en prenant des clichés de ses sculptures afin de les comparer avec ceux pris par un professionnel, engagé pour documenter l'exposition. L'artiste constate alors que ses photos semblent plus réelles et plus authentiques que celles du photographe, plus léchées et sans défaut<sup>126</sup>.

De retour d'un séjour à Paris, Muniz remet en question sa pratique sculpturale et se concentre plutôt sur les photos de sculptures que sur le médium même<sup>127</sup>. Avec un morceau de pâte à modeler, il confectionne des objets aux formes ambiguës qu'il photographie et qu'il détruit ensuite. Il expose ses images à côté des socles vides et intitule la série *Individuals* (1992-1993) [fig. 2.2]. Les spectateurs sont invités à fixer les piédestaux et à imaginer les différentes sculptures qui auraient pu occuper l'espace vacant. Ils ne réalisent

---

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> Vik Muniz, « The World Is Flat » dans *Reflex : A Vik Muniz Primer*, p. 19.

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 23.

pas que les objets représentés viennent d'un seul morceau de pâte qui a subi plusieurs métamorphoses éphémères. Les œuvres évoquées par les observateurs varient par leur taille et leur matériau ce qui, selon Muniz, les rapproche du paradigme présocratique qui affirme que tout est issu de la même matière et que toute mutabilité est un exercice d'illusion ou de ressemblance<sup>128</sup>. À partir de cette série, Muniz délaisse la sculpture et se voue entièrement au médium de la photographie.

Dans *Equivalents* (1993) [fig. 2.3], titre choisi pour rendre hommage à la série du même nom d'Alfred Stieglitz, l'artiste explore le pouvoir de suggestion à travers des nuages de coton photographiés et investis de signification. Son but n'est pas de créer l'illusion parfaite, mais la pire représentation possible<sup>129</sup>. Les images permettent au spectateur de passer d'une lecture de l'œuvre à une autre, c'est-à-dire de voir un nuage, du coton et un motif, mais jamais de voir le tout simultanément comme dans les dessins ambigus de Joseph Jastrow<sup>130</sup> (le canard-lapin par exemple<sup>131</sup>). Dans *Equivalents*, il est question de « multistabilité » de la perception (terme de Dario Gamboni) parce que l'observateur est confronté à un effet d'oscillation produit par l'image dans laquelle un aspect est moins évident qu'un autre et demande à être dévoilé<sup>132</sup>. Le spectateur devient le principal instrument de ces images multiples grâce « à sa capacité de développer et moduler

---

<sup>128</sup> *Ibid*, p. 27.

<sup>129</sup> Vik Muniz, « The Image Within : Apparitions and Likenesses » dans *Reflex : A Vik Muniz Primer*, p. 40.

<sup>130</sup> *Ibid*.

<sup>131</sup> Dans *L'Art et l'illusion* (1960), Ernst Gombrich utilise l'image du canard-lapin pour illustrer sa thèse selon laquelle il est impossible de voir simultanément le médium et l'objet d'une représentation picturale. Richard Wollheim conteste cette thèse dans son ouvrage *Art and Its Objects* (1968) en soutenant que la perception d'une œuvre d'art implique deux expériences visuelles aux niveaux de la surface et du contenu qui surviennent en même temps.

<sup>132</sup> Dario Gamboni, « Voir double : théorie de l'image et méthodologie de l'interprétation » dans *Une image peut en cacher une autre : Arcimboldo, Dalí, Raetz*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2009, p. XVII.

son attention<sup>133</sup> ». Muniz imprime ses clichés en sépia pour introduire un effet de temps qui pourrait induire l’observateur en erreur et brouiller l’âge des photos<sup>134</sup>.

Dans la phase suivante de son travail, l’artiste se tourne vers d’autres matériaux dans la construction de ses images photographiées. Il travaille d’abord avec du fil de fer qu’il plie avec des petites pinces afin de créer des dessins<sup>135</sup>. Cette série, intitulée *Pictures of Wire* (1994) [fig. 2.4], joue encore une fois avec la perception du spectateur qui croit regarder de simples croquis au crayon. Toutefois, lorsqu’il s’approche, il se rend compte que le matériau utilisé n’est pas la mine de plomb, mais bien le fil de fer qui saute sur la surface blanche. Muniz applique le même procédé pour créer des paysages, mais il ne réussit pas à atteindre l’effet désiré. C’est la raison pour laquelle il troque le fil de fer pour le fil à repriser plus souple dans *Pictures of Thread* (1995-1999) [fig. 2.5], une série inspirée des œuvres de paysagistes comme Camille Corot, Gerhard Richter, Jacob Ruisdael et Claude Lorrain<sup>136</sup>. Il faut mentionner que les titres des photos indiquent combien de fil Muniz utilise pour créer ses images. Les œuvres les plus complexes peuvent contenir jusqu’à 25 000 verges de fil et l’exécution peut durer jusqu’à trois semaines<sup>137</sup>. Dans la même veine, l’artiste recrée aussi des gravures de Rembrandt, de Dürer et de Giovanni Battista Piranesi en utilisant des aiguilles, des clous et des morceaux de fil de fer dans *Beggars* (2000), *Pillows* (2000) et *Carceri* (2002)<sup>138</sup> [fig. 2.6].

En 1995, pendant un voyage à St. Kitts dans les Caraïbes, Muniz rencontre un groupe d’enfants qui le présentent à leurs parents, des travailleurs dans une plantation de

---

<sup>133</sup> *Ibid*, p. XX.

<sup>134</sup> Vik Muniz, « The Image Within : Apparitions and Likenesses » dans *Reflex : A Vik Muniz Primer*, p. 40.

<sup>135</sup> Vik Muniz, « Lines and More Lines » dans *Reflex : A Vik Muniz Primer*, p. 50.

<sup>136</sup> C’est la première fois que Vik Muniz cite des œuvres connues dans ses photographies et il continuera à le faire dans plusieurs de ses séries.

<sup>137</sup> Vik Muniz, « Lines and More Lines » dans *Reflex : A Vik Muniz Primer*, p. 52.

<sup>138</sup> *Ibid*, p. 55.

canne à sucre. L'artiste est alors surpris de constater la différence entre le comportement dynamique et amical des enfants et celui des parents qui semblent abattus et amers<sup>139</sup>. De retour à New York, il décide de refaire les photos qu'il a prises des enfants en saupoudrant le papier noir avec différentes variétés de sucre. Après avoir photographié les images, il met le sucre dans des bocaux en verre et y colle les clichés originaux des enfants comme étiquette<sup>140</sup>. Ce projet, intitulé *Sugar Children* (1996) [fig. 2.7], évoque la transformation que subiront les jeunes de St. Kitts lorsqu'ils travailleront dans les plantations de canne à sucre. Leur enfance radieuse sera remplacée par le travail ardu et ils ne deviendront que des restes de l'exploitation et la consommation du sucre<sup>141</sup>. À cette même époque, Muniz travaille aussi sur la série *Pictures of Chocolate* (1997) [fig. 2.8] dans laquelle il utilise du sirop de chocolat. Cette fois-ci, sa démarche se rapproche davantage de la peinture que du dessin en raison de la substance onctueuse employée comme matériau<sup>142</sup>. Le format de ses œuvres change aussi et devient plus imposant. Ce travail ouvre la voie à d'autres essais avec de la nourriture comme la sauce à spaghetti, le beurre d'arachides et la confiture, mais ces créations n'aboutissent pas à de nouvelles séries<sup>143</sup>.

En 1998, pour la Biennale de São Paulo, l'artiste présente *Aftermath* [fig. 2.9], une suite de portraits photographiques des enfants sans-abri de cette ville<sup>144</sup>. Les œuvres sont faites de déchets ramassés, dans les rues négligées, au cours du mercredi des Cendres, soit le lendemain du carnaval. Les enfants sont représentés à la lumière brillante, à travers ces déchets et à la manière de personnages tirés des tableaux d'artistes comme Vélasquez,

<sup>139</sup> Vik Muniz, « Crystals, Grains, Dirty Negatives » dans *Reflex : A Vik Muniz Primer*, p. 59.

<sup>140</sup> *Ibid*, p. 60.

<sup>141</sup> *Ibid*.

<sup>142</sup> Vik Muniz, « The Joy of Painting » dans *Reflex : A Vik Muniz Primer*, p. 76.

<sup>143</sup> *Ibid*, p. 79.

<sup>144</sup> Vik Muniz, « Crystals, Grains, Dirty Negatives » dans *Reflex : A Vik Muniz Primer*, p. 63.



Rembrandt, Van Dyck ou El Greco<sup>145</sup>. Muniz fait don d'une partie du produit de la vente des œuvres d'art à une organisation qui s'occupe des enfants sans-abri<sup>146</sup>. L'année suivante, l'artiste travaille encore une fois avec des marginaux, des enfants de la rue, qui se sont associés plus tard à une institution nommée Projeto Axé<sup>147</sup>, basée à Salvador, au Brésil<sup>148</sup>. Leur collaboration, intitulée *The Invisible Object* (1999) [fig. 2.10] est présentée dans l'exposition *The Quiet in the Land* au Musée d'art moderne à Salvador<sup>149</sup>. Le projet consiste en une série de portraits photographiques inspirés de la sculpture d'Alberto Giacometti, *L'Objet invisible (Mains tenant le vide)* [fig. 2.11] de 1934. En effet, chaque enfant est photographié tenant ou décrivant avec ses doigts un objet invisible. À l'exposition, des sacs de velours noir contenant les objets représentés dans les photos sont placés à côté des œuvres pour que les visiteurs devinent quel accessoire accompagne quel geste<sup>150</sup>. Depuis 2000, Muniz conçoit plusieurs séries, mais celles qui se rapprochent le plus de *Pictures of Garbage* (2009) sont : *Monads* (2003) [fig. 2.12] et *Rebus* (2003) [fig. 2.13], des « dessins » élaborés avec des jouets<sup>151</sup>; et, *Pictures of Junk* (2006) [fig. 2.14], des images composées de déchets<sup>152</sup>.

Tout au long de sa carrière, Vik Muniz s'est distingué dans plusieurs expositions internationales. À la 49<sup>e</sup> Biennale de Venise (2001), il présente *Pictures of Color* [fig. 2.15], une série composée d'échantillons Pantone (nuanciers), dans le pavillon brésilien aux Giardini di Castello<sup>153</sup>; et, à la XXIV<sup>e</sup> Bienal Internacional de São Paulo (1998), il expose

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 64 et p. 67.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>147</sup> Projeto Axé a été fondé en 1990 par Cesare La Rocca après la fin de la dictature militaire au Brésil. L'organisation vient en aide aux nombreux enfants vivant dans les rues en leur offrant plusieurs ateliers de danse, de musique ou d'art, ce qui leur permet d'améliorer leur confiance en soi et leur réussite sociale.

<sup>148</sup> Vik Muniz, « The Toy Story » dans *Reflex : A Vik Muniz Primer*, p. 134.

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>151</sup> Vik Muniz, « The Toy Story » dans *Reflex : A Vik Muniz Primer*, p. 131.

<sup>152</sup> MUNIZ, Vik (2009). *Vik Muniz*, [En ligne], <http://www.vikmuniz.net>. Consulté le 5 mars 2011.

<sup>153</sup> Vik Muniz, « Pixel by Pixel » dans *Reflex : A Vik Muniz Primer*, p. 145.

*Aftermath*, mentionné ci-dessus. Il participe aussi à d'autres expositions importantes<sup>154</sup> dont New Photography XIII au Museum of Modern Art de New York (1997); la Biennale du Whitney Museum of American Art (2000); *Brazil : Body and Soul* (2000) au Solomon R. Guggenheim Museum de New York; *Vik Muniz : Reflex* (2006), une rétrospective qui s'est arrêtée dans plusieurs institutions dont le Musée d'art contemporain de Montréal; et, récemment, *Rummaging in the Rubbish : Waste and Recycling in Contemporary Art* (2010) au Center of Art and Nature à Huesca en Espagne.

## II.2 La série *Pictures of Garbage*

En 2009, Vik Muniz présente la série de photographies *Pictures of Garbage* (2008) au Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro au Brésil dans le cadre d'une exposition solo qui se classe en deuxième place par le nombre de visiteurs dans l'histoire de cette institution (juste derrière une exposition de Pablo Picasso)<sup>155</sup>. Avant d'analyser cette série, il faut tout d'abord évoquer le lieu et les personnes qui ont incité l'artiste à créer des œuvres dans le but d'aider une communauté mise de côté par la société brésilienne et très peu connue par le reste du monde : les *catadores* de Jardim Gramacho.

### II.2.1 Mise en contexte : Jardim Gramacho<sup>156</sup> et le secteur informel

À Rio de Janeiro, derrière la statue du Christ Rédempteur, au nord de la baie de Guanabara, se trouve la décharge métropolitaine de Jardim Gramacho. Elle est considérée comme le plus grand site d'enfouissement au monde, recevant jusqu'à 7 000 tonnes de détritiques chaque jour, soit 70 % des déchets produits par la métropole brésilienne et ses

<sup>154</sup> ARTNET (2011). « Vik Muniz Biography and Links - Vik Muniz on artnet », *Artnet - The Art World Online*, [En ligne], <http://www.artnet.com/artists/vik-muniz/biography-links>. Consulté le 5 mars 2011.

<sup>155</sup> WASTE LAND (2011). « WASTE LAND : Vik Muniz », *WASTE LAND*, [En ligne], <http://www.wastelandmovie.com/vik-muniz.html>. Consulté le 5 mars 2011.

<sup>156</sup> Toute l'information sur Jardim Gramacho vient du site web : WASTE LAND (2011). « WASTE LAND : Jardim Gramacho », *WASTE LAND*, [En ligne], <http://www.wastelandmovie.com/jardim-gramacho.html>. Consulté le 12 mars 2011.

environs. Établie en 1970 comme une installation sanitaire, elle devient rapidement le lieu de résidence des éboueurs (ou *catadores*) pendant la crise économique des années 70 et 80. Ces derniers vivent et travaillent dans les ordures, ramassant et vendant de la ferraille et des matières recyclables. Depuis l'ouverture de la décharge, les *catadores* ont réussi à fonder une communauté de squatteurs entourant le site, la *favela* de Jardim Gramacho qui abrite 13 000 personnes entièrement dépendantes d'une économie qui tourne autour du commerce des matières recyclables.

En 1995, le département des services d'assainissement de Rio commence à réhabiliter Jardim Gramacho et à formaliser le travail du *catador* en octroyant des permis de travail et en appliquant des normes de sécurité de base comme l'interdiction des enfants sur les lieux de la décharge. De leur côté, les éboueurs fondent l'Associação dos Catadores do Aterro Metropolitano de Jardim Gramacho<sup>157</sup> (ACAMJG) qui réalise plusieurs projets : un système décentralisé de recyclage dans les municipalités avoisinantes; la création d'un centre de recyclage; la promotion d'une reconnaissance professionnelle du métier des *catadores* pour leur permettre de travailler sous contrat; la construction d'une clinique médicale ouverte 24 heures par jour, d'une garderie et d'un centre de formation professionnelle pour les éboueurs et leurs familles. En plus de ses initiatives communautaires, l'ACAMJG mène un mouvement national pour obtenir une reconnaissance pour la profession du *catador* et un soutien du gouvernement fédéral. L'association collabore aussi avec d'autres mouvements en Amérique du Sud et a organisé la première conférence internationale des *catadores* qui a eu lieu à São Paulo en novembre 2009. Aujourd'hui, 3 000 éboueurs travaillent à Jardim Gramacho (par contre, seulement 1 752 d'entre eux possèdent des licences) et cueillent 200 tonnes de matières recyclables

---

<sup>157</sup> En français, c'est l'Association des collectionneurs du site d'enfouissement de la région métropolitaine de Jardim Gramacho.

chaque jour. Ils ont réussi à prolonger la vie de la décharge en ramassant des déchets qui auraient été enfouis, de sorte que le site présente un des taux de recyclage les plus élevés au monde. Cependant, la fermeture de Jardim Gramacho est prévue pour 2012, et des groupes comme l'ACAMJG se battent pour obtenir un soutien afin d'offrir des formations professionnelles aux *catadores*.

Pour mieux saisir les revendications de l'ACAMJG, il faut d'abord comprendre que la plupart des éboueurs brésiliens travaillent dans un secteur déréglementé qui a souvent des impacts négatifs sur la qualité de vie et sur les conditions de travail de tous ceux qui y participent. Cet ensemble d'activités, mieux connu sous le nom *informal sector* par les commentateurs anglophones, est un sujet de recherche populaire en économie, en sociologie et en anthropologie. Il existe plusieurs théories sur le concept « secteur informel » mais, en général, celui-ci désigne l'ensemble des activités économiques qui se réalisent en marge de la législation pénale, sociale et fiscale<sup>158</sup>, ou bien, qui échappent à toute politique économique et sociale, et donc à toute régulation de l'État<sup>159</sup>. En 2004, une étude dressant les conditions de travail et les dangers pour la santé du métier d'éboueur a été faite à partir des *catadores* de Pelotas, une ville de 320 000 habitants au sud du Brésil<sup>160</sup>. L'article en question mentionne que les *catadores* ont de pires conditions de vie que leurs voisins qui occupent d'autres professions<sup>161</sup>. De plus, 22 % d'entre eux n'ont jamais complété une année scolaire<sup>162</sup> et 50 % disent avoir été victimes de discrimination à

---

<sup>158</sup> Alejandro Portes et Richard Schauffler, « Competing Perspectives on the Latin American Informal Sector », *Population and Development Review*, vol. 19, n° 1, March 1993, p. 39.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>160</sup> M. C. da Silva, A. G. Fassa, C. E. Siqueira et D. Kriebel, « World at Work : Brazilian Ragpickers », *Occupational and Environmental Medicine*, vol. 62, n° 10, October 2005, p. 736.

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 737.

cause de leur métier<sup>163</sup>. Il est important de souligner ces points pour mieux comprendre la portée sociale de la série *Pictures of Garbage* de Vik Muniz qui sera discutée ci-dessous.

## II.2.2 Description et procédé artistique

Comme dans presque toutes ses séries, Vik Muniz explore encore une fois le rapport paradoxal entre les notions de pérennité et d'éphémérité, et il établit des liens entre les sphères sociales et esthétiques<sup>164</sup>. Dans *Pictures of Garbage*, il réussit cet exploit en travaillant avec le déchet et les personnes qui s'y rattachent pour leur survie, les *catadores*. Muniz est un des rares artistes à investir autant de temps dans la conception et la création de l'œuvre, mais comme il utilise la photographie pour transmettre son art au public, ce médium peut parfois créer un sentiment de détachement envers l'objet en question<sup>165</sup>.

Pour *Pictures of Garbage*, l'artiste collabore avec les *catadores* de Jardim Gramacho à la manière d'El Anatsui et de ses assistants dans la série du *Cloth*. Tout d'abord, sur les lieux de la décharge, Muniz prend des photos de ses sujets qui posent en imitant des tableaux célèbres de l'histoire de l'art dont nous reparlerons un peu plus loin. Par la suite, il les invite au studio qu'il a loué en ville. Dans son atelier, l'artiste projette sur le sol les photographies qu'il a prises à partir d'un point surélevé. De ce même endroit, il donne des directives aux *catadores* qui placent les déchets issus de Jardim Gramacho de manière à reconstituer les lignes, les ombres et le fond des portraits.

Le thème de cette série rappelle celui d'*Aftermath* qu'il réalise en 1998 parce que dans les deux cas, l'artiste s'intéresse à des groupes de personnes en marge de la société brésilienne. De plus, dans les deux exemples, les sujets sont représentés comme des négatifs, c'est-à-dire qu'ils sont mis en lumière et s'imposent aux yeux de l'observateur à

---

<sup>163</sup> *Ibid*, p. 738.

<sup>164</sup> Rafael López-Ramos, « Objects of Value », *Art Nexus*, vol. 8, n° 72, March-May 2009, p. 137.

<sup>165</sup> John Angeline, « Vik Muniz », *Art Nexus*, vol. 7, n° 71, December 2008-February 2009, p. 137.

travers les débris de l'arrière-plan. Cependant, les déchets utilisés dans *Pictures of Garbage* ont plus de poids et apportent plus de volume et de couleur aux images que les petits restes du carnaval (confettis, bouchons de bouteilles, guirlandes, fragments de costumes) ne le faisaient dans *Aftermath*.

Le procédé de *Pictures of Garbage* se rapproche plutôt de celui des *Monads* (2003) et des *Rebus* (2003). Ces deux séries s'inspirent de la monade, notion que le philosophe Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) caractérise comme une « substance simple, indivisible, active, qui constitue l'élément dernier de toutes choses<sup>166</sup> ». La substance dans notre cas est le déchet qui compose les images des photos et nous pouvons ajouter que « les œuvres perpétuent une tradition vivace de l'image composite, c'est-à-dire d'une image constituée d'une multitude d'images<sup>167</sup> ». La notion de monade dans le contexte de l'œuvre de Muniz est similaire à la notion de méta-objet de François Dagognet parce que dans les deux cas, nous avons un élément de base qui favorise une réflexion sur l'objet en question (un objet qui peut en générer d'autres). Muniz va plus loin encore en décrivant ses œuvres comme des « “images d'images”, des “méta-illusions” selon ses propres mots<sup>168</sup> ».

Dans son ouvrage sur l'artiste, Germano Celant affirme que Muniz ne prend pas des photos, mais les matérialise<sup>169</sup>. Il explique que l'artiste dépouille la photographie de sa valeur documentaire traditionnelle et s'intéresse à ce médium comme un objet d'études formelle, chromatique, matérielle et optique :

In giving solidity to figures, portraits, drawings or projections, made physical by a variety of materials, Muniz appears to deprive the documentary value of photography of its utility. He plays on its loss of identity and on the ambiguity of its existence as testimony and illusion. He strips it of its functional and

<sup>166</sup> Richard Leydier, « Vik Muniz : l'enfance de l'art », *Art Press*, n° 304, Septembre 2004, p. 24.

<sup>167</sup> *Ibid.*

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>169</sup> Germano Celant, « Mimesis of Mimesis : Vik Muniz » dans *Vik Muniz*, Milan, Museo d'arte contemporanea Roma, 2003, p. 12.

practical value and makes it live in a world that finds nourishment in a complex structure of social and representational icons. He makes it the sum of all these subjects, which range from memories to journalistic reproduction, and to the history of art and that of photography<sup>170</sup>.

Dans la majorité de ses œuvres, Muniz nous propose une vision de l'art où l'objet coexiste avec l'image<sup>171</sup>. En employant le déchet comme matériau de construction de ses représentations, l'artiste s'attaque à la frontière entre le monde réel et le monde des apparences :

These materials create a *mediation* that reveals the deceptive and dissembling action of the image. They make an object of representation – in other words, they invert the factual conception of reality that considers what is real as an object, and knowledge as representation (Heidegger). They unfurl the language of photography and show it to be halfway between reality and appearance<sup>172</sup>.

La photographie dans l'œuvre de Muniz fonctionne comme un cadre d'étude du matériau utilisé et réinvente l'espace et la matière comme des éléments éphémères, artificiels et provisoires<sup>173</sup>. Ceci est possible grâce à l'opération de recyclage, contrairement à l'opération de récupération d'El Anatsui. En effet, l'artiste brésilien est un vrai recycleur parce que dans *Pictures of Garbage*, il sépare des déchets spécifiques d'une masse d'ordures et les retient en fonction de leurs caractéristiques formelles et chromatiques. Ensuite, il les intègre dans le cycle de la création artistique et à la fin, il les rejette vers leur lieu d'origine, le dépotoir<sup>174</sup>. Les déchets ne se retrouvent pas physiquement dans les galeries et les musées comme les *Cloths* d'El Anatsui; ce qui témoigne de leur existence est l'image photographique.

---

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>173</sup> Sarah Hamill, « “The World is Flat”: Photography and the Matter of Sculpture », *Camerawork : A Journal of Photographic Arts*, vol. 36, n° 1, Spring-Summer 2009, p. 18.

<sup>174</sup> Dans *Waste Land* (2010), un documentaire sur la série *Pictures of Garbage*, nous voyons que les déchets utilisés pour les portraits des *catadores* sont balayés et mis à la poubelle, une fois l'œuvre complétée.

### II.2.3 Citation et illusion dans *Pictures of Garbage*

La série *Pictures of Garbage* est composée de sept portraits de *catadores* de Jardim Gramacho (leurs noms se retrouvent entre parenthèses dans les titres) : *Woman Ironing (Isis)* [fig. 2.16], *The Sower (Zumbi)* [fig. 2.17], *The Gipsy (Magna)* [fig. 2.18], *The Bearer (Irmã)* [fig. 2.19], *Mother and Children (Suellen)* [fig. 2.20], *Atlas (Carlão)* [fig. 2.21] et *Marat (Sebastião)* [fig. 2.22]. Parmi les références à l'histoire de l'art, nous distinguons sans aucun doute quatre tableaux : *La repasseuse* (1904) [fig. 2.23] de Pablo Picasso, *Le semeur* (1850) [fig. 2.24] de Jean-François Millet, *Atlas* (1645-46) [fig. 2.25] du Guerchin et *Marat assassiné* (1793) [2.26] de Jacques-Louis David. Pour ce qui est des trois derniers portraits, l'état actuel ne précise pas les sources et des auteurs tels que Germano Celant et James Elkins n'en parlent pas. Néanmoins, nous proposons que ces trois photographies invoquent des prototypes qui sont familiers au regard du spectateur sans toutefois citer des œuvres précises<sup>175</sup>. Le but de l'artiste n'est pas de recréer une représentation exacte de l'original, mais bien de « produire “l'illusion la plus rudimentaire possible”, l'illusion minimale qui joue sur un seuil perceptif où l'œil hésite entre croire et ne pas croire<sup>176</sup> ».

En effet, Muniz remet en question notre façon de voir en créant une toute nouvelle série de règles et d'associations<sup>177</sup>. À première vue, les œuvres dans *Pictures of Garbage* ressemblent à de simples portraits, c'est-à-dire des représentations humaines qui transmettent des informations sur les personnes figurées et dans lesquelles l'identité ou la signification sont des éléments primordiaux. Cependant, en s'approchant de celles-ci,

<sup>175</sup> Notre hypothèse qu'il s'agit de prototypes est inspirée par le débat autour des œuvres photographiques de Cindy Sherman qui s'intitulent *Untitled Film Stills* (1977-80). Dans ces soixante-dix clichés, Sherman crée une succession d'identités féminines qui font penser aux photos prises sur les plateaux de tournage dans les années 50 et 60, et utilisées pour faire la publicité des films à venir. Même si les personnages sont inventés par l'artiste, l'observateur croit reconnaître une référence cinématographique (Source : Régis Durand et Véronique Dabin (dir.), *Cindy Sherman*, Paris, Flammarion, 2006, p. 240).

<sup>176</sup> Régis Durand, « A Little Too Self-Evident » dans *Vik Muniz*, Paris, Centre national de la photographie, 1999, p. 15.

<sup>177</sup> Carol Damian, « Vik Muniz : Reflex. Miami Art Museum », *Art Nexus*, vol. 5, n° 61, June-August, 2006, p. 101.



l'observateur remarque que ce sont des photos composées de déchets, alors qu'il croyait voir du dessin ou de la peinture. La photographie est instrumentalisée pour transformer les *catadores* en les élevant à la dignité de modèle. Les sujets deviennent alors des « équivalents », c'est-à-dire qu'ils sont reconnaissables, mais le photographe les investit d'un pouvoir extraordinaire de signification qui impose ses exigences aux spectateurs<sup>178</sup>. Cette illusion crée une tension entre l'identité du sujet et le matériau qui le constitue.

Le terme anglais « equivalent » est utilisé par Alfred Stieglitz pour définir la photographie comme un symbole ou une métaphore. C'est aussi le titre qui désigne sa série de photographies de nuages [fig. 2.27], « à la fois réalistes par la précision avec laquelle sont décrits ces nuages, et abstraites car coupées de toute référence à un paysage donné<sup>179</sup> ». En rompant tout sentiment de perspective, les *Equivalents* invitent l'observateur à regarder à l'intérieur plutôt qu'à la surface des images ce qui permet à celui-ci de transformer le sujet originel<sup>180</sup>. Le petit format des œuvres (moins de 4 x 5 pouces) oblige le spectateur à s'approcher et à oublier pour un moment son environnement immédiat<sup>181</sup>.

Pour tromper l'observateur, Muniz joue aussi avec l'échelle de ses œuvres en semant la confusion sur leurs dimensions et leur composition. Nous avons déjà mentionné qu'au premier coup d'œil, le déchet ne se manifeste pas, mais qu'il faut s'approcher de la photographie pour le discerner. Cette dernière dissimule aussi l'étendue de son référent qui, en réalité, a envahi presque toute la superficie de l'atelier lors de sa création. Chaque portrait a été soigneusement assemblé au sol par les *catadores*, mais une fois accrochées sur

---

<sup>178</sup> *Ibid*, p. 100.

<sup>179</sup> Françoise Heilbrun, *Alfred Stieglitz (1864-1946)*, Milan/Paris, 5 Continents/Musée d'Orsay, 2004, p. 13.

<sup>180</sup> Graham Clarke, *Alfred Stieglitz par Graham Clarke*, traduit de l'anglais par Jean-Yves Cotté, Paris, Phaidon, 2006, p. 14.

<sup>181</sup> Jay Bochner, « Eros Eyesore, or the Ideal and the Ideatic » dans Debra Bricker Balken, *Debating American Modernism : Stieglitz, Duchamp, and the New York Avant-Garde*, New York, American Federation of Arts et Distributed Art Publishers, 2003, p. 110.

le mur d'un espace d'exposition, les figures ressemblent à des dessins faits sur chevalet. L'artiste délaisse l'aspect constatif de la photographie et incite notre regard à se distancer des matériaux décrits dans les photos<sup>182</sup>. Muniz ne cache ni sa méthode de construction ni l'origine de ses images ce qui produit une certaine ambivalence unique à ses représentations :

Taking ambivalence as a value, Muniz does not try to reduce the visual experience to only one dimension, nor does he try to bring together the diversity of viewpoints that an image supports – the referent, the material in which it is presented, and its various meanings – into an impossible synthesis. Fascinated by the folds, fissures, and gaps that discredit the faculty of seeing, Muniz focuses on the disorientation of vision before that which it cannot take in ready-made, and on the almost ecstatic nature of the recognition of this insufficiency<sup>183</sup>.

Nous pouvons ajouter en prenant le terme de Jean-Didier Urbain que le déchet devient ici une « crypto-image » parce qu'il oscille entre le désir de se dévoiler comme image et la tentation de s'effacer complètement en arrière-plan comme simple matériau pictural<sup>184</sup>.

James Elkins écrit à propos des œuvres de Vik Muniz qu'elles sont exemplaires et que ce qui les rend intéressantes, c'est ce jeu dans un « *espace magique* entre réalisme et artifice<sup>185</sup> » : « representation is at its most interesting when it playfully *demonstrates its insufficiency*, in a particular manner which is related to magic, and in a mode that can be described as rudimentary or simple<sup>186</sup> ». Il ajoute :

[E]ven though his work continuously changes, it does not drift in the directionless fashion of the avant-garde : it remains fixed to the point of representation, to the material and strategy of the moment, in order to say the

---

<sup>182</sup> Moacir dos Anjos, « An Ethics of Illusion » dans James Elkins, Moacir dos Anjos, Shelley Rice, *Vik Muniz: Obra Incompleta = Vik Muniz : Incomplete Works*, Rio de Janeiro, Edicoes Biblioteca Nacional, 2004, p. 49.

<sup>183</sup> *Ibid*, p. 53.

<sup>184</sup> Dario Gamboni, *op. cit.*, p. XVII.

<sup>185</sup> Régis Durand, *op. cit.*, p. 17.

<sup>186</sup> James Elkins, « The Most Interesting Thing That Can Be Done With Representation » dans James Elkins, Moacir dos Anjos, Shelley Rice, *op. cit.*, p. 23.

most interesting thing about representation that it is possible to say at each moment<sup>187</sup>.

Nous allons voir dans la prochaine section de ce chapitre ce que Muniz réussit à communiquer dans sa série *Pictures of Garbage* et comment celle-ci métamorphose le déchet et les personnes qui y sont associées.

### II.3 *Pictures of Garbage* : projet social à l'ère postmoderne

Dans le documentaire *Waste Land* (2010)<sup>188</sup>, filmé au fil d'une période de près de trois ans, Vik Muniz fait part de son projet d'explorer les possibilités infinies de la matière, mais cette fois-ci, il veut aussi transformer la vie d'un groupe de personnes qui sont stigmatisées par leur association au déchet<sup>189</sup>. En effet, les *catadores* jouent un rôle important dans un pays qui ne possède pas un système de recyclage à point, mais néanmoins, la lutte pour secouer l'étiquette infâme dont ils sont victimes reste difficile :

The recycling “system” in Brazil contains complicated contradictions. From an environmental management perspective, ragpickers serve a very useful function to society, and regulations that inadvertently discouraged this work would mean an even greater suffering for the population, as well as a bigger waste disposal problem. Ragpickers are discriminated against for the work that they do, and yet they play a very relevant public health role<sup>190</sup>.

Dans ce contexte, le déchet utilisé dans *Pictures of Garbage* appartient à ce que Cyrille Harpet nomme le rebut et la problématique de l'attraction-répulsion. En effet, le « déchet en général et l'ordure en particulier correspondent à une image globalement et unanimement négative : la saleté et la pestilence, la pollution et le danger, l'ombre et le néant, la mort et la putréfaction... [Ils] suscitent la répulsion et l'expulsion et constituent

<sup>187</sup> *Ibid*, p. 33.

<sup>188</sup> *Waste Land* (2010). Réalisateur Lucy, Walker, Karen, Harley, João, Jardim, Brésil et Grande-Bretagne : O2 Filmes et Almega Projects, couleur, 99 mn.

<sup>189</sup> Nancy Scheper-Hughes, « Rubbish People », *Berkeley Review of Latin American Studies*, Fall 2010, p. 43.

<sup>190</sup> M. C. da Silva, A. G. Fassa, C. E. Siqueira et D. Kriebel, *op. cit.*, p. 739.

des marqueurs négatifs des territoires de vie<sup>191</sup> ». Il ne faut pas non plus oublier « le rôle de déversoir de certaines périphéries urbaines qui constituent une “zone” déconsidérée où l’on refoule les indésirables, les nuisances, les ordures, les carcasses techniques, les exclus, tous résidus du filtre urbain<sup>192</sup> ». Jardim Gramacho est un de ces sites exclus : une simple silhouette au bord de l’océan comme nous le montre Google Earth<sup>193</sup>.

En considérant tout ce qui vient d’être affirmé dans le paragraphe ci-dessus, comment Muniz réussit-il à transformer son déchet en œuvre d’art? Il faut revenir au procédé illusionniste utilisé par l’artiste. De loin, les photographies de *Pictures of Garbage* représentent clairement des portraits de personnes et permettent, à tous ceux qui possèdent des connaissances en histoire de l’art, de discerner les motifs cités de tableaux connus. Déjà, la série entre dans un ordre rassurant parce qu’elle semble respecter les conventions artistiques établies depuis la Renaissance. Séduit par la technique de Muniz, l’observateur s’approche pour mieux analyser le matériau qui constitue l’image et c’est alors qu’il découvre que la surface de l’œuvre est composée de déchets. Dominique Lhuilier et Yann Cochin expliquent, en citant Mary Douglas, que « la condamnation et la répulsion sont des constructions socio-historiques dans la mesure où “il n’y a rien de dégoûtant en soi : est dégoûtant ce qui désobéit aux règles de classification propres à un système symbolique donné”<sup>194</sup> ». Ils ajoutent « est propre ce qui est dit convenable, adapté, approprié, c’est-à-dire ce qui prend sa place dans un certain ordre<sup>195</sup> ». Inversement, la souillure est définie comme « ce qui résiste à cette mise en ordre assise sur un système de classement des êtres

---

<sup>191</sup> Jean Gouhier, « La marge : entre rejet et intégration » dans Jean-Claude Beaune (dir.), *Le déchet, le rebut, le rien*, Seyssel, Champ Vallon, collection milieux, 1999, p. 81.

<sup>192</sup> *Ibid*, p. 82.

<sup>193</sup> Iain Millar, « Film follows Brazilian artist’s project with garbage pickers in Rio », *Art Newspaper*, vol. 20, n° 218, November 2010, p. 54.

<sup>194</sup> Dominique Lhuilier et Yan Cochin, « Du rebut à l’ordure » dans *Des déchets et des hommes*, Paris, Desclée de Brouwer, collection Sociologie clinique, 1999, p. 75.

<sup>195</sup> *Ibid*, p. 76.

et des choses<sup>196</sup> ». Muniz accomplit une métamorphose du déchet en utilisant la photographie comme un outil de distanciation matérielle et de promotion sociale des modèles. Cette transformation permet aux détritiques de s'insérer dans un ordre esthétique socialement acceptable par le spectateur. Ces derniers perdent alors leur caractère répulsif et acquièrent un pouvoir d'attraction.

Une opération similaire se produit avec les sujets des portraits de *Pictures of Garbage*. Françoise Zonabend affirme que « les tas d'immondices confinés à la périphérie des grandes villes industrielles sont investis par une population socialement bannie, vivant à la limite du supportable<sup>197</sup> ». Les *catadores* font partie de cette catégorie de personnes parce que, comme le soutient Cyrille Harpet, « le déchet en tant que souillure matérialisée et que signe patent d'une corruption qui s'empare des choses, doit être conséquemment l'affaire d'hommes "condamnés" à sa proximité jusqu'à identification<sup>198</sup> ». En effet, le film *Waste Land* dépeint des personnes qui vivent dans la misère, laquelle apparaît comme le résultat de circonstances insurmontables<sup>199</sup> et non comme la conséquence d'une négligence de soi<sup>200</sup>. Malgré ces situations pénibles, les *catadores* de Jardim Gramacho ne se laissent pas abattre par le sort qui les a frappés. Au contraire, ils se conduisent avec dignité et sont fiers de leur métier conscients que parmi eux, les hommes auraient pu se tourner vers la criminalité comme le trafic de drogue, et les femmes vers la prostitution. Le métier du *catador* leur offre une issue sans compromettre leur amour-propre et leur honneur.

---

<sup>196</sup> *Ibid.*

<sup>197</sup> Françoise Zonabend, « L'innommable et l'innommé » dans Jean-Claude Beaune, *op. cit.*, p. 90.

<sup>198</sup> Cyrille Harpet, « Le déchet : entre cruauté et infamie » dans *Du déchet : philosophie des immondices. Corps, ville, industrie*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 179.

<sup>199</sup> Certains *catadores* se sont retrouvés à Jardim Gramacho soit à cause du décès d'un parent (Tião), du rejet par la famille (Isis) ou de la perte d'emploi d'un conjoint (Magna).

<sup>200</sup> Iain Millar, *op. cit.*, p. 54.

Muniz ressent cette dignité des *catadores* et leur offre une autre sortie temporaire de leur condition de vie en les prenant comme sujet artistique. Les photographies opèrent une métamorphose des modèles représentés en leur conservant cette fierté et cette dignité propres aux éboueurs de Jardim Gramacho. De plus, l'artiste récupère des références artistiques classiques (David, Millet, Le Guerchin et Picasso) pour s'inspirer des poses qu'il fait subir aux *catadores*. C'est grâce à ces référents et aux méthodes de l'art traditionnel que Muniz réussit à insérer les sujets de la série *Pictures of Garbage* dans l'espace muséal et à obtenir une validation de la part de l'observateur. Par conséquent, ces sujets sont introduits dans un cadre esthétique ce qui permet au spectateur de les considérer d'un tout autre œil.

Dans le catalogue d'une exposition de Vik Muniz qui a eu lieu en 1999 au Centre national de la photographie à Paris, Régis Durand décrit la démarche de l'artiste en ces termes :

Le travail n'est pas celui d'un copiste, ni d'un champion des arts de la mémoire. Il s'agit de se servir d'images existantes comme véhicule camouflé en quelque sorte, pour fabriquer de fausses images simples, porteuses en réalité de nombreuses questions et de plusieurs épaisseurs d'interprétation; d'entrer, donc, comme par effraction, dans l'économie générale des images. Échappant ainsi à la logique habituelle (de production et de réception) de l'objet d'art, les productions de Vik Muniz s'ouvrent à ces "économies d'information", dont parlait Roland Barthes dès 1964, et qui sont le véritable enjeu de notre temps<sup>201</sup>.

En effet, Muniz réussit à passer de la citation savante à la déconstruction de la représentation, du *high* au *low* grâce au déchet qui se retrouve ainsi allié au registre traditionnel de l'art. Cependant, ses images déjà transformées ne favorisent pas la récupération et ne cachent pas leur processus de fabrication ce qui est tout à fait contraire à

---

<sup>201</sup> Régis Durand, *op. cit.*, p. 16.

ce qui a cours dans la société actuelle où la manipulation informatique et la dissimulation sont choses courantes.

Lorsque Muniz rencontre Tião, le président de l'ACAMJG, il lui explique que le but de son projet artistique est d'aider les *catadores* de Jardim Gramacho en donnant toutes les recettes de la vente des photographies à l'association des éboueurs. À Londres, le portrait de Tião se vend aux enchères pour 50 000\$<sup>202</sup>. Tout l'argent amassé grâce aux *Pictures of Garbage* est distribué aux *catadores* et à l'ACAMJG pour le maintien de cette association<sup>203</sup>. Nous pouvons ajouter que la série est un bel exemple d'un art à portée sociale auquel participe le public. En effet, en achetant les œuvres de Muniz, les collectionneurs améliorent financièrement la vie des *catadores*. L'exposition des photographies à travers le monde et la projection du documentaire dans les salles de cinéma permettent aussi de créer une campagne de sensibilisation pour les revendications des *catadores*. Finalement, il ne faut pas oublier que la série *Pictures of Garbage* a eu des effets bénéfiques sur la vie des sujets et sur leur estime de soi. En effet, leur participation à ce projet a permis à plusieurs de poursuivre d'autres objectifs, surtout chez les femmes : la jeune Suelem s'est mariée et a acheté une maison; Isis, qui voulait absolument quitter le dépotoir, s'est mariée aussi et travaille dans un supermarché; Magna a divorcé de son mari, a acheté une maison et a trouvé un emploi dans une pharmacie<sup>204</sup>. Ces histoires montrent que l'art peut avoir un pouvoir transformateur pour ceux qui l'inspirent comme pour ceux qui le regardent.

---

<sup>202</sup> Nancy Scheper-Hughes, *op. cit.*, p. 45.

<sup>203</sup> Jusqu'à présent, l'ACAMJG a construit une bibliothèque de plus de 7 000 livres; une salle d'ordinateurs et un centre d'apprentissage. L'association a aussi acheté un camion et un téléphone pour leurs locaux.

<sup>204</sup> WASTE LAND (2011). « WASTE LAND : Catadores », *WASTE LAND*, [En ligne], <http://www.wastelandmovie.com/catadores.html>. Consulté le 12 mars 2011.

### **La série *Pictures of Garbage* : l'art comme véhicule de changement social**

En somme, notre deuxième cas nous a permis d'analyser la métamorphose du déchet à travers la double opération. En effet, Muniz travaille directement avec le déchet qu'il va chercher dans un dépotoir. Par la suite, il l'utilise comme matière picturale pour illustrer ses portraits qui citent des tableaux célèbres de l'histoire de l'art. Il faut aussi souligner que cette série de photographies engage l'observateur à considérer l'art comme un outil social puissant pouvant transformer la vie des plus démunis de notre société ou sinon, sensibiliser le public à leur cause. Dans notre dernier chapitre, nous allons examiner un artiste québécois qui travaille avec le déchet à la manière d'un brocanteur qui ramasse des curiosités et des objets d'occasion.



### Chapitre III. L'œuvre de Serge Murphy : le déchet dans l'installation *Rien de tout cela*

Notre dernier chapitre est consacré à Serge Murphy, un artiste québécois dont la démarche, qui consiste à créer des sculptures et des installations à partir d'éléments récupérés, ressemble un peu à celle d'El Anatsui, mais qui utilise le déchet sans modifications à la manière de Vik Muniz. L'œuvre étudiée, *Rien de tout cela* (2008-09), ne constitue pas une série comme dans les deux chapitres précédents, mais une installation formée de divers objets hétéroclites que nous pourrions aussi décrire comme un « work in progress ». Cette production artistique s'inscrit dans une longue tradition de récupération qui caractérise le travail de l'artiste depuis les années 1980 et que nous allons présenter ci-dessous.

#### III.1 Biographie et pratique de l'artiste

Serge Murphy est né en 1953 à Montréal où il vit et travaille<sup>205</sup>. De 1972 à 1975, il étudie à l'Université Laval à Québec où il obtient un baccalauréat en arts visuels<sup>206</sup>. Il détient aussi une maîtrise en esthétique de l'Université de Paris VIII (1975-1976)<sup>207</sup>. Murphy est considéré comme un artiste multidisciplinaire parce qu'il a souvent œuvré dans les domaines de la sculpture, de la vidéo, de la peinture et de la littérature.

Les créations du tout début de sa carrière sont accueillies pour la première fois au sein d'une institution muséale dans le cadre de l'exposition itinérante *Menues manœuvres* (1982) du Musée d'art contemporain de Montréal<sup>208</sup>. Les œuvres exposées à cette occasion

<sup>205</sup> MURPHY, Serge ([s.d.]). « Curriculum Vitae », *Serge Murphy*, [En ligne], <http://www.sergemurphy.com/cv/cvmurphy.htm>. Consulté le 28 mars 2011.

<sup>206</sup> Sylvain P. Cousineau, *Serge Murphy, Yana Sterbak : menues manœuvres*, Montréal, Ministère des affaires culturelles, Musée d'art contemporain, 1982, p. 31.

<sup>207</sup> *Ibid.*

<sup>208</sup> *Menues manœuvres* est une exposition de groupe incluant aussi les artistes Sylvain P. Cousineau et Yana Sterbak, organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain de Montréal.

proviennent des séries *Fléchettes* (1977) [fig. 3.1], *Jardins* (1978) [fig. 3.2] et *Paysages* (1981) [fig. 3.3]. De plus, deux collages tirés de deux séries différentes sont aussi présentés : *Sans titre* (1980) [fig. 3.4] et *Tormento* (1982) [fig. 3.5]. Dans toutes les productions artistiques mentionnées ci-dessus, ce qui retient d'abord l'attention est le matériau. Par exemple, dans les *Jardins*, les objets les plus incongrus se côtoient : un fer à repasser, une plante, de la ouate et de petits tigres de plâtre<sup>209</sup>. Les *Paysages*, quant à eux, évoquent à la fois des compositions constructivistes et des dessins d'enfants<sup>210</sup>. Les œuvres en question ne démontrent aucune intervention technique poussée, mais laissent voir une série de transformations subies par les matériaux (découpage, collage, superposition, etc.). De plus, « [l]e charme de ces objets est dû en grande partie au fait qu'ils sont chacun une combinaison unique et neuve de vieux matériaux communs<sup>211</sup> ».

Parmi les séries des années 1980 qui méritent d'être mentionnées, notons *Les Figurations* (1985-86), un regroupement d'œuvres incluant des sculptures [fig. 3.6], des peintures à l'huile, des collages et des dessins sur papier<sup>212</sup>. Chacun des groupes est assemblé de manière à montrer les liens de coloration, de facture, d'écriture et d'imagerie qui les unissent. Les œuvres, qui font souvent référence à des constructions architecturales, à des monuments, à des phénomènes naturels et à des figures anthropomorphiques et animales, mettent en jeu une alternance entre l'apparition et la disparition d'images que le spectateur doit déchiffrer<sup>213</sup>. De plus, divers matériaux banals sont utilisés dans la construction des sculptures comme le papier ciré, la corde, le fil de fer, la broche à poulailler, les bandelettes de plâtre et les cartons. Ces matériaux sont légèrement

<sup>209</sup> France Gascon, « Introduction » dans *P. Cousineau, Serge Murphy, Yana Sterbak : menues manœuvres*, p. 9.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>212</sup> Nicole Gingras, « Serge Murphy », *Parachute*, n° 46, mars-avril-mai 1987, p. 122.

<sup>213</sup> *Ibid.*

transformés et soulignent l'aspect bricolage que la pratique de Murphy manifeste tout au long de la carrière de l'artiste<sup>214</sup>. Parallèlement, les peintures à l'huile aux thèmes ludiques se démarquent des sculptures par leur rapidité d'exécution et témoignent d'une grande maîtrise gestuelle<sup>215</sup>. Avec cette série, l'artiste présente « une imagerie en mouvance, indomptable, déroutante<sup>216</sup> », formée d'un agencement de formes et de signes imaginés par le créateur.

En 2003, le Musée d'art de Joliette présente *Tohu-bohu*, une rétrospective de Serge Murphy composée de quatre séries créées entre 1991 et 2002. La première d'entre elles s'intitule *Le Magasin monumental* (1991) [fig. 3.7], un ensemble de quatorze reliefs au mur accrochés de manière aléatoire et apposés sur des pastilles de couleur pastel<sup>217</sup>. La quantité d'objets produit un aspect imposant et frappe par la variété et l'utilisation exubérante des matériaux : papier, carton, morceaux de bois, colle et résine fraîchement sorties du tube, fils de fer, ficelle, ustensiles, outils et objets trouvés<sup>218</sup>. L'artiste conçoit encore une fois des assemblages d'objets hétéroclites qui sont très peu modifiés en employant des techniques de bricolage : découpage, collage, juxtaposition, superposition, inversion, modelage, clouage<sup>219</sup>. Cette accumulation d'éléments quelconques permet aussi à l'observateur de projeter des histoires sur ces œuvres dans lesquelles s'enchaînent, comme le suggère Marie Perrault, nomination, description et narration<sup>220</sup>.

---

<sup>214</sup> *Ibid.*

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> Nathalie Caron, « De liberté et de rigueur » dans *Serge Murphy : tohu-bohu*, Galerie d'art du Centre culturel, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, p. 8.

<sup>218</sup> Marie Perrault, « Serge Murphy », *Parachute*, n° 68, octobre-novembre-décembre 1992, p. 55.

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> *Ibid.*

La deuxième série, *Sabliers et lacrymatoires* (1996) [fig. 3.8] [fig. 3.9] [fig. 3.10], est composée de trois grands ensembles regroupant chacun huit dessins<sup>221</sup>. Ces œuvres sur papier proposent une lecture linéaire, mais les signes inconnus évoquent plutôt des hiéroglyphes que le spectateur doit déchiffrer. Nathalie Caron note à leur sujet : « la part de ce qui est voilé demeure plus grande que celle qui est dévoilée, et cela attise justement le désir de voir ce que l'on cache<sup>222</sup> ». Dans la troisième série, nous retrouvons *Le bel arpenteur* (1999) [fig. 3.11], une collection de cinq lithographies qui illustrent un enchevêtrement de motifs et de visages inachevés, et *Fossoyeur, martyr, boulanger* (2000) [fig. 3.12], des gravures à la pointe sèche dans lesquelles la lecture des personnages suggérés est rendue difficile par les traits gauches<sup>223</sup>.

Enfin, la dernière série, *Sculpter les jours* (2002) [fig. 3.13], rassemble soixante-trois constructions, formées de divers matériaux et placées sur des planches à repasser, des lutrins et des autels de fortunes, à des hauteurs variables et parfois vertigineuses<sup>224</sup>. L'artiste élabore cette série à la manière d'un journal intime, en faisant une sculpture par jour de sorte que les œuvres reflètent un ensemble d'émotions et d'attitudes, propres à l'artiste, mais auxquelles peuvent s'identifier les individus<sup>225</sup>. Il existe plusieurs autres séries de Murphy incorporant des objets et des matériaux banals comme les reliefs dans *Présages* (1990) [fig. 3.14] et les installations dans *Affections* (1993) [fig. 3.15] et *Des couronnes de joie* (1995)<sup>226</sup> [fig. 3.16]. On pourrait ajouter à cette nomenclature les

---

<sup>221</sup> Nathalie Caron, *op. cit.*, p. 10.

<sup>222</sup> *Ibid.*

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>226</sup> France Gascon, « D'euphoriques translations » dans *Serge Murphy : tohu-bohu*, Joliette, Musée d'art de Joliette, 2003, p. 15.

« sculptures-accumulations » placés au sol dans *Le jardin de mon curé* (1998) [fig. 3.17] ou suspendus comme des mobiles dans *Le songe végétal* (2005)<sup>227</sup> [fig. 3.18].

Le travail artistique de Murphy ne se résume pas qu'à des recherches plastiques, mais inclut des projets vidéographiques grâce à des collaborations avec Michèle Waquant d'abord, puis, surtout, avec Michel Grou et Charles Guilbert<sup>228</sup>. Avec Waquant, Murphy crée sa première œuvre vidéo intitulée *Le voyage à Thunder Bay* (1983)<sup>229</sup>. Parmi les vidéos en collaboration avec Guilbert et Grou, citons *Le bal des anguilles* (1992), présenté lors de l'exposition *Espaces intérieurs* (1999) et dans lequel les artistes montrent une suite de tableaux oniriques avec des hommes et des femmes qui racontent des récits (anecdote, souvenir, fantasme, commérage, etc.), entrecoupés par des scènes de pêche à l'anguille<sup>230</sup>. En 2008, un vidéogramme de Murphy et Guilbert, intitulé *Une flamme dans l'univers* (2008), est exposé à la Triennale québécoise. L'œuvre en question met en scène une femme seule dans un espace dépouillé qui exprime le désir de laisser une trace de sa présence au monde. Ce personnage subit des transformations grâce à un sac de plastique blanc et sa quête évoque la difficulté d'être en tant qu'individu<sup>231</sup>. Ces deux artistes ont aussi collaboré ensemble à un ouvrage où les mondes plastique et littéraire se rencontrent, *Le beau voyage éducatif* (2004)<sup>232</sup>. Guilbert présente ses écrits, dans une forme proche du journal où il est question du corps, du travail de création et de l'étrangeté. Murphy illustre le livre avec des

<sup>227</sup> Marie-Claude Mirandette, « Serge Murphy ou l'éloge des petits riens », *Vie des Arts*, vol. 51, n° 206, printemps 2007, p. 36.

<sup>228</sup> VIRTUAL MUSEUM OF CANADA (2006). « Serge Murphy and Charles Guilbert », *Vtape : Video Art in Canada*, [En ligne], <http://www.videoartincanada.ca/artist.php%253Fid=14.htm>. Consulté le 28 mars 2011.

<sup>229</sup> *Ibid.*

<sup>230</sup> Nicole Gingras, « Faire rouler les mots dans sa bouche » dans *Espaces intérieurs : le corps, la langue, les mots, la peau*, Québec, Musée du Québec, 1999, p. 126.

<sup>231</sup> *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme / la Triennale québécoise 2008*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2008, p. 190.

<sup>232</sup> Charles Guilbert et Serge Murphy, *Le beau voyage éducatif*, Montréal, Dazibao, 2004.

collages dans lesquels se trouvent des images érotiques, des détails de ses sculptures, des croquis, des fragments de dessins, etc.

Enfin, Serge Murphy a reçu trois prix de reconnaissance pour son travail artistique<sup>233</sup> : le Prix de la SOGIC pour la Meilleure vidéo des Rendez-vous du cinéma québécois (1991); le Prix Bell Canada d'art vidéographique du Conseil des arts du Canada (2004); et, le Prix Ozias-Leduc de la Fondation Émile-Nelligan (2007) lequel constitue, après le Prix Paul-Émile Borduas (prix du Québec pour les arts visuels), la récompense la plus significative du milieu des arts québécois. De plus, les œuvres de Murphy se retrouvent dans plusieurs collections institutionnelles<sup>234</sup> : Musée d'art contemporain de Montréal, Musée d'art de Joliette, Musée des beaux-arts du Canada, Musée national des beaux-arts du Québec, Musée régional de Rimouski et Conseil des Arts du Canada (Banque d'œuvres d'art).

### **III.2 L'installation *Rien de tout cela* (version 1 et version 2)**

Il existe deux versions de l'installation *Rien de tout cela*. Les deux versions font partie des recherches de Serge Murphy sur l'objet au même titre que certaines des séries mentionnées ci-dessus. Mais ce qui les distingue des créations du début de la carrière de l'artiste, c'est ce côté « work in progress » qui permet aux œuvres de se transformer en deux installations tout à fait différentes d'un point de vue spatial. Cette particularité peut être définie d'une certaine manière comme le recyclage des œuvres propres à l'artiste, un niveau supplémentaire qui s'ajoute à la double opération de recyclage de matériaux trouvés et d'un élément de la tradition, le cabinet de curiosités, qui sera discuté ci-dessous.

---

<sup>233</sup> MURPHY, Serge ([s.d.]). « Curriculum Vitae », *Serge Murphy*, [En ligne], <http://www.sergemurphy.com/cv/cvmurphy.htm> . Consulté le 28 mars 2011.

<sup>234</sup> *Ibid.*

### III.2.1 Description et procédé artistique

L'œuvre *Rien de tout cela* est composée d'objets trouvés, recyclés et de matériaux à l'état brut : voile, croix, dessins, photos, bouts de laine et ficelle pour n'en nommer que quelques-uns. La composition de tous ces éléments crée un répertoire de formes et de signes ludiques qui ont comme référence l'histoire de l'art, la peinture, le terroir et l'imagination populaire<sup>235</sup>. La première version de l'installation [fig. 3.19], présentée en 2008 lors de la Manif d'art à Québec, suit une disposition murale et est composée de tablettes et de casiers qui renferment un ou plusieurs éléments<sup>236</sup>. La seconde version [fig. 3.20], présentée en 2009 au centre d'art contemporain Optica dans le cadre de la programmation de l'Off-Biennale de Montréal, se caractérise par une structure labyrinthique, dotée d'une face publique et d'une autre plus intime, moins accessible. En effet, cette dernière permet à l'observateur d'accéder à différents points de vue, alternant entre le plein et le vide de l'espace d'exposition créés par les modules de bois peints, posés les uns sur les autres et dressés comme des tours<sup>237</sup>.

Avant que Murphy ne choisisse *Rien de tout cela* comme titre définitif, l'œuvre s'appelait d'abord *Le Reposoir*, puis elle fut intitulée *Retouches au désordre*. Alain Laframboise observe que « ces trois titres nous font passer du registre de l'autel sur lequel le prêtre déposait le Saint-Sacrement lors des processions, lieu sacré et organisé autour de l'hostie, à celui du chaos et de l'indéterminé<sup>238</sup> ». En effet, le titre actuel de l'œuvre semble renvoyer aux éléments rejetés qui la composent qui peuvent être vus soit comme des objets précieux et sacrés, soit comme des objets infâmes constituant un amas chaotique. En intitulant l'installation *Rien de tout cela*, l'artiste refuse d'imposer une seule interprétation

<sup>235</sup> LAFORTUNE, Marie-Josée (2009). « Serge Murphy / Rien de tout cela (version 2009) », *Optica*, [En ligne], [http://www.optica.ca/decades/expo\\_affiche.php?id\\_expo=659](http://www.optica.ca/decades/expo_affiche.php?id_expo=659). Consulté le 31 mars 2011.

<sup>236</sup> *Ibid.*

<sup>237</sup> *Ibid.*

<sup>238</sup> Alain Laframboise, « Des retouches au désordre », *ETC*, n° 86, 2009, p. 10.

de l'œuvre et opte plutôt pour des lectures multiples au gré des spectateurs. Murphy décrit ses sculptures et ses installations comme des dessins dans l'espace qui témoignent de cette spontanéité caractéristique de son travail artistique. Les matériaux trouvés agissent comme des éléments d'une structure improvisée à la manière d'une esquisse<sup>239</sup>. L'image mentale de Murphy prend forme grâce à cet agencement d'éléments qui se déploient dans l'espace. L'artiste explique son processus de création en ces termes :

Au départ, j'ai une idée générale du projet que je veux entreprendre. Souvent, j'ai un croquis de base avec un nombre d'éléments déterminé à mettre en place. Ensuite, j'imagine une structure de base, une sorte de squelette. À partir de là, j'accumule matériaux et objets hétéroclites choisis en fonction de leurs sens, de leur forme, de leur texture ou de leur couleur<sup>240</sup>.

En effet, *Rien de tout cela* déstabilise le spectateur dans ses habitudes de perception. Ce dernier est confronté à un chaos en apercevant l'œuvre pour la première fois, mais derrière cette désorganisation se profile bientôt un système structuré où chaque geste de l'artiste acquiert une dimension poétique.

### III.2.2 L'artiste comme brocanteur

Nous avons déjà mentionné ci-dessus que l'utilisation de l'objet et des matériaux précaires dans l'œuvre plastique de Serge Murphy date du tout début de la carrière de l'artiste comme le montrent les séries *Fléchettes*, *Jardins* et *Paysages*. Ces objets ne sont pas directement issus d'une décharge publique comme dans *Pictures of Garbage* de Vik Muniz ou jetés sur un terrain public comme les bouchons d'aluminium qui composent la série du *Cloth* d'El Anatsui. Les objets semblent appartenir au quotidien de l'artiste si nous nous fions aux propos de ce dernier : « J'ai pris tout ce qui était dans ma tête et autour de moi, pour faire un ensemble, mais il n'y a rien qui va ensemble, tout est un peu laid ou

---

<sup>239</sup> Cut Rate Collective, *Used / Goods*, Montréal, Cut Rate Collective, 2009, p. 65-66.

<sup>240</sup> *Ibid*, p. 66.



sale<sup>241</sup> ». C'est peut-être la raison pour laquelle il est plus difficile de les considérer comme des déchets. Néanmoins, les éléments qui composent les sculptures et les installations de Murphy, et surtout, *Rien de tout cela*, appartiennent à deux des sept familles sémantiques de l'immonde<sup>242</sup>.

Si on considère son travail à la lumière de la conceptualisation du déchet proposée par Cyrille Harpet, le travail de Murphy relèverait de la première catégorie, celle du reste comme « problématique d'un tout constitué et du reste »<sup>243</sup>. En effet, Alain Laframboise semble placer les éléments qui constituent les œuvres de Murphy dans ce groupe lorsqu'il décrit le processus de l'artiste dans le catalogue de l'exposition *Le Magasin monumental* :

Chaque élément incorporé à une œuvre fait référence, de manière plus ou moins occulte à un ensemble auquel il a pu ou dû appartenir. Ce qu'on emprunte renvoie tantôt à un objet ou à un système dont il faisait partie (ou aurait pu faire partie), tantôt n'est joué que pour la nature même du matériau, sa couleur et son pouvoir d'évocation d'une époque, ou encore pour des raisons d'analogie ou de comptabilité formelle entre les éléments<sup>244</sup>.

La deuxième catégorie renvoie, quant à elle, à l'usure et « la problématique de l'inscription du temps, de son empreinte et des contacts »<sup>245</sup>. Cette dégradation de l'objet est apparente dans certains éléments, ce qui leur donne un aspect personnel qui vient chercher le spectateur et qui lui permet de créer sa propre narration de l'œuvre en associant les différents matériaux de l'installation :

Il y a en effet quelque chose d'un peu maniaque dans ce besoin viscéral de collecter, de transformer et de détourner de leur fonction usuelle ces choses

<sup>241</sup> Gilles Daigneault, « Les grandes manœuvres de l'art modeste : le sourire ambigu de Serge Murphy et de BGL », *Espace Sculpture*, n° 59, printemps 2002, p. 29.

<sup>242</sup> Cyrille Harpet, « Le déchet : une horloge chaotique. Série sémantique des termes de la déchéance » dans Jean-Claude Beaune (dir.), *Le déchet, le rebut, le rien*, Seyssel, Champ Vallon, collection milieux, 1999, p. 182.

<sup>243</sup> *Ibid.*

<sup>244</sup> Alain Laframboise, « Le Magasin monumental, cosmos ou chaos? » dans *Serge Murphy : le magasin monumental*, Galerie Chantal Boulanger, Laval, Éditions TROIS, 1992, p. 34.

<sup>245</sup> Cyrille Harpet, *op. cit.*, p. 183.

apparemment sans histoire pour les travestir en objets de communication et de contemplation. Tout comme il y a quelque chose de fondamentalement personnel et d'insaisissable dans ces œuvres qui parviennent néanmoins à toucher au social et à l'universel, voire au politique, par leur nature même « d'objets de civilisation »<sup>246</sup>.

Murphy choisit ces matériaux parce qu'ils possèdent déjà une histoire, de sorte qu'ils acquièrent un caractère précieux aux yeux de l'artiste qui n'a pas besoin de les travailler et de les transformer considérablement<sup>247</sup>. Ces derniers semblent aussi s'offrir comme des témoins de l'existence de l'artiste :

Les multiples réseaux sémantiques qu'il y met en scène, tel un alchimiste patient, tissent son propos, dense et touffu. Amalgamant objets industriels issus du quotidien, dessins de style naïf et matériaux bruts, ses œuvres semblent incarner l'essence de ce qui le constitue en tant qu'individu, à travers les traces des événements et des éléments signifiants de son existence<sup>248</sup>.

L'observateur pourrait croire que le traitement du déchet dans *Rien de tout cela* relève du domaine de la récupération, mais cela impliquerait la restitution de ce dernier dans un état meilleur, ce qui n'est pas le cas des objets dans l'installation de Murphy. Souvent, ils ne subissent aucune transformation; sinon, les métamorphoses sont empreintes d'une gaucherie enfantine. La démarche de l'artiste se rapproche plutôt du réemploi, c'est-à-dire de « l'utilisation d'une matière ou d'un produit de rebut dans un état quasi identique, sans réelle modification de structure ou sans façonnage et aux mêmes fins que celles d'origine<sup>249</sup> ». Par contre, il faut souligner qu'en étant incorporés dans une œuvre artistique, les matériaux de l'installation perdent leur valeur de produit, ainsi que leurs fonctions originelles et deviennent, par conséquent, des « sémiophores », terme emprunté à Krzysztof Pomian. Les sémiophores sont « des *objets qui n'ont point d'utilité* [...], mais qui

<sup>246</sup> Marie-Claude Mirandette, *op. cit.*, p. 36.

<sup>247</sup> Cut Rate Collective, *op. cit.*, p. 65.

<sup>248</sup> Marie-Claude Mirandette, *op. cit.*, p. 36.

<sup>249</sup> Cyrille Harpet, *Du déchet : philosophie des immondices. Corps, ville, industrie*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 373.

représentent l'invisible, c'est-à-dire sont dotés d'une *signification*; n'étant pas manipulés mais exposés au regard, ils ne subissent pas d'usure<sup>250</sup> ». Les éléments de *Rien de tout cela* sont conservés et chargés d'une signification, en tant que représentants du monde imaginaire et poétique de l'artiste.

Selon Alain Laframboise, *Rien de tout cela* évoque l'idée d'un magasin où divers articles sont étalés à la vue de tous<sup>251</sup>. Chez Murphy, l'aspect « recyclé » des objets produit un effet de bazar où l'artiste prend le rôle d'un brocanteur. Le désordre attire l'observateur, mais ce sont les agencements des objets trouvés ou pauvrement bricolés qui jouent un rôle essentiel :

L'observateur comprend que ce ne sont pas seulement les objets offerts en spectacle et leur accumulation qui le retiennent; mais bien leur pouvoir d'association, ce qu'ils révèlent d'une attitude particulière devant le foisonnement du monde, les choix singuliers qu'ils représentent, les opérations spécifiques auxquelles ils ont été soumis, les préférences de l'artiste-collectionneur, le prix qu'il leur accorde<sup>252</sup>.

Cependant, il est aussi intéressant de noter que la notion de cabinet de curiosités ou de merveilles peut se substituer à celle du magasin. L'œuvre acquiert alors une toute autre dimension comme nous allons le montrer dans la prochaine section.

### **III.2.3 La reprise de formules anciennes dans *Rien de tout cela* : la collection et le grotesque**

Le cabinet de curiosités est souvent perçu comme étant à l'origine de nos institutions muséales, le produit d'une époque où les collectionneurs rassemblaient toute une gamme d'objets hétéroclites : des merveilles de la nature ou de l'Antiquité, des trésors

---

<sup>250</sup> Krzysztof Pomian, « Entre l'invisible et le visible : la collection » dans *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 42.

<sup>251</sup> Alain Laframboise, « Des retouches au désordre », p. 10.

<sup>252</sup> *Ibid.*

artistiques, des instruments scientifiques ou des reliques vénérées<sup>253</sup>. Néanmoins, les collections de ces amateurs du savoir n'impliquaient pas qu'une simple thésaurisation d'objets, puisque ces derniers étaient exposés de manière à recréer un microcosme, une image réduite du monde et de la société contemporaine :

Le cabinet des merveilles impliquait, différemment à la Renaissance puis à l'époque classique, l'inscription des objets qu'on y conservait à l'intérieur de tout un réseau sémantique qui le reliait au monde, ainsi que l'a montré Foucault [*Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966]. Tantôt offert au spectacle, à la « montre », comme c'était le cas au XVI<sup>e</sup> siècle, tantôt compris dans l'étalement des choses en galeries, en tableaux, en grandes classifications, au XVII<sup>e</sup> siècle, l'objet, qu'il fut curiosité, merveille ou spécimen, s'inscrivait dans un contexte spécifique de connaissances et de savoirs, et ultimement, dans un grand ordre cosmique<sup>254</sup>.

L'amateur de curiosités ne fait pas que réunir des objets appartenant à différentes catégories; souvent, il possède une pièce unique qui rehausse la valeur de sa collection et souligne son prestige<sup>255</sup>.

En considérant tout ce qui vient d'être dit sur la notion de collection, il est fascinant de voir Murphy détourner sa forme classique dans *Rien de tout cela*. L'installation rassemble plus de 1 000 éléments divers, aux dires de l'artiste, et se dresse comme un répertoire d'objets, de motifs, de matériaux et de techniques, qui sont propres à Murphy. L'œuvre peut aussi être vue comme un inventaire de tous les modes d'assemblage et de montage figurant dans les productions artistiques du créateur montréalais, depuis le début

---

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 7. Cependant, cette thèse, appuyée par Alain Laframboise ainsi que plusieurs autres auteurs tels que Krzysztof Pomian, Oliver Impey et Arthur Macgregor, est contestée par Patricia Falguières dans son ouvrage *Les chambres des merveilles* (2003). Falguières soutient que les collections de merveilles du XVI<sup>e</sup> siècle, les *Wunderkammern*, sont à l'origine des musées modernes. Destinées à l'éducation des princes allemands, elles étaient caractérisées par d'étranges accumulations d'objets hétéroclites entassés au hasard.

<sup>254</sup> *Ibid.*

<sup>255</sup> *Ibid.*

de sa carrière<sup>256</sup>. Cependant, les ressemblances aux collections traditionnelles s'arrêtent là selon Alain Laframboise :

Les formes que prend aujourd'hui le cabinet de curiosités, ou ce qui a le pouvoir d'en faire surgir l'évocation, ne s'associent plus que rarement avec la constitution d'un savoir, premier objectif des cabinets de la Renaissance, elles s'orientent plutôt vers l'exploration et la révélation des secrets et des curiosités propres à chaque artiste, ces fameuses mythologies personnelles. Si l'effet d'étrangeté est conservé, il tient en partie au foisonnement des objets réunis et aux scénographies de leurs accumulations<sup>257</sup>.

En effet, dans le cas de Murphy, cet effet d'étrangeté se manifeste à travers les objets trouvés ou pauvrement bricolés, logés dans des niches, des cases et des subdivisions irrégulières. Des trésors cotés que privilégient les collectionneurs, le cabinet de curiosités de l'artiste se remplit d'objets de pacotille sans aucune valeur marchande. Cependant, parce qu'ils sont choisis par les mains de l'artiste pour être incorporés dans un projet artistique, ces matériaux banals sont élevés étant donné qu'ils font désormais partie d'une œuvre d'art, exposée dans l'espace muséal ou dans celui de la galerie.

Murphy n'utilise pas la forme du cabinet de merveilles pour exalter le passé. Au contraire, cette démarche lui permet d'inventer un langage poétique, susceptible de nombreuses interprétations de la part de l'observateur :

Si le cabinet de curiosités rencontre la faveur des artistes depuis plus d'un siècle, cela n'est pas dû à une redécouverte et à une célébration des anciennes vertus qu'on lui reconnaissait, mais bien parce qu'en tant que forme (procès, procédé) il permet l'accès ou la saisie de « vérités » actuelles, c'est qu'il y a là un langage qui permet par sa nature singulière à une pensée (d'art) de se constituer, d'exister; c'est parce qu'il trouve et offre une pertinence à un propos contemporain<sup>258</sup>.

---

<sup>256</sup> *Ibid*, p. 10.

<sup>257</sup> *Ibid*.

<sup>258</sup> *Ibid*.

La notion de collection n'est pas la seule formule ancienne reprise par l'artiste; celle du grotesque fait son apparition dans les éléments assemblés dans *Rien de tout cela*. Le grotesque maniériste acquiert une dimension culturelle grâce aux travaux de Philippe Morel qui refuse de le définir comme un simple ornement. Au contraire, le grotesque s'inscrit autour d'un lexique et d'une syntaxe souvent récurrente<sup>259</sup>; se traduit par une infinie capacité d'invention où se croisent l'art et la nature<sup>260</sup>; joue des possibilités d'une opacité symbolique<sup>261</sup>; et, fonctionne sur une dimension énonciative en fournissant des références culturelles et en mettant au jour les structures de la pensée scientifique du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>262</sup>. En effet, Laframboise rapproche les œuvres de Murphy aux procédés du grotesque maniériste, c'est-à-dire, « une sorte de déconstruction, d'éclatement, à une époque où l'on croyait pourtant aux totalités, à l'intégrité du sens et à une perspective globale de l'histoire de l'art<sup>263</sup> ». Les matériaux ayant une valeur de déchet ont de la difficulté à s'insérer dans un cadre traditionnel et ne produisent aucun effet de cohésion lorsque le spectateur les observe pour la première fois :

On retrouve dans la production de Murphy une iconographie fantastique très proche, dans son organisation, de celle du grotesque, les mêmes opérations audacieuses, les mêmes montages monstrueux : jeux sur les ordres, les règnes, le figuratif et l'abstrait, le mécanique et l'organique, le solide et le fragile, le naturel et l'industriel [...]<sup>264</sup>

---

<sup>259</sup> Philippe Morel, « Le langage des grotesques : de Giovanni da Udine à Taddeo Zuccari (1515-1565) » dans *Les grotesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, collection Idées et Recherches, 1997, p. 23.

<sup>260</sup> Philippe Morel, « La critique des grotesques » dans *Les grotesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, p. 122.

<sup>261</sup> *Ibid.*

<sup>262</sup> *Ibid.*

<sup>263</sup> Alain Laframboise, « Grotesques et écologiques : Serge Murphy, exemplaire et singulier », *Parachute*, n° 59, juillet-août-septembre 1990, p. 17.

<sup>264</sup> *Ibid.*

L'installation de Murphy ne se limite pas à la reprise de notions traditionnelles en histoire de l'art. Dans la prochaine section, nous allons étudier comment l'œuvre *Rien de tout cela* s'inscrit à l'époque postmoderne.

### **III.3 Rien de tout cela : œuvre précaire de la postmodernité**

Les créations tridimensionnelles de Serge Murphy vacillent entre deux catégories de productions artistiques : la sculpture et l'installation. Nous avons déjà discuté dans le premier chapitre de ce mémoire du schéma de termes que Rosalind Krauss utilise pour définir la pratique de la sculpture, mais considérons aussi comment Robert Atkins différencie celle-ci de l'installation :

The everyday meaning of *installation* refers to the hanging of pictures or the arrangement of objects in an exhibition. The less generic, more recent meaning of *installation* is a site-specific artwork. In this sense, the installation is created especially for a particular gallery space or outdoor site, and it comprises not just a group of discrete art objects to be viewed as individual works but an entire ensemble or environment. Installations provide viewers with the experience of being surrounded by art, as in a mural-decorated public space or an art-enriched cathedral<sup>265</sup>.

L'œuvre *Rien de tout cela* respecte la définition d'Atkins et devrait donc être désignée comme une installation, composée toutefois d'éléments sculpturaux et de matériaux fragiles.

Dans un article pour le périodique *Espace Sculpture*, Véronique Rodriguez étudie les notions d'œuvres finies et de « work in progress » à travers les installations de Murphy. Elle rappelle que depuis la fin des années 1950, les artistes délaissent les disciplines artistiques traditionnelles comme la peinture, la sculpture et la gravure, pour s'investir dans

---

<sup>265</sup> Robert Atkins, *Artspeak : A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords, 1945 to the Present*, 2<sup>e</sup> édition, New York, Abbeville Press, 1997, p. 105.

d'autres formes d'art<sup>266</sup>. Elle emprunte le terme « médias variables » pour décrire ces nouveaux procédés artistiques, inventé par le Réseau des médias variables<sup>267</sup>. La définition de cette expression se résume ainsi :

[...] des œuvres qui comprennent en elles-mêmes des possibilités de changements, qu'elles soient liées au lieu, comme les installations pour lesquelles la mise en espace est une de leurs composantes principales, qu'elles soient constituées de matériaux périssables, électroniques et numériques (vidéo, art numérique) ou encore qu'elles soient éphémères (performance, art conceptuel)<sup>268</sup>.

Rodriguez explique que les œuvres des artistes qui travaillent avec des médias variables mettent en question la notion d'œuvre originale<sup>269</sup>. En effet, les productions artistiques exposées dans la galerie ou au musée ne sortent pas toutes prêtes de l'atelier du créateur et sont sujettes aux décisions qui, liées à leur création, sont prises dans l'espace de diffusion. Elles sont constamment remaniées à chaque installation d'où l'importance d'une bonne documentation accompagnant l'œuvre afin qu'elle puisse être reconstituée tout en conservant son intégrité.

De son propre aveu, Murphy divise son processus de création en deux temps<sup>270</sup>. Dans la première phase, l'artiste conçoit son projet et rassemble les objets qui composeront l'œuvre dans son atelier. Par la suite, l'installation montée y est photographiée. La seconde étape comprend la diffusion de l'œuvre, présentée dans les différents lieux d'exposition<sup>271</sup>. Les créations tridimensionnelles de Murphy ne sont jamais des œuvres définitives. Par

---

<sup>266</sup> Véronique Rodriguez, « Œuvres finies ou en perpétuel achèvement? : les installations de Serge Murphy », *Espace Sculpture*, n° 69, automne 2004, p. 18.

<sup>267</sup> Le Réseau des médias variables est un consortium de musées et d'archives fondé par le Solomon R. Guggenheim Museum de New York et la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, qui est située à Montréal. Grâce à des études de cas, il documente la manière dont les artistes et leurs associés envisagent la préservation à long terme de leurs œuvres.

<sup>268</sup> Véronique Rodriguez, *op. cit.*, p. 18.

<sup>269</sup> *Ibid.*

<sup>270</sup> *Ibid.*

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 19.



exemple, pour *Bois Flottés* (2004), le sculpteur compléta ses assemblages avec quelques éléments trouvés dans la ville de Québec, juste avant le vernissage à la Chambre Blanche<sup>272</sup>. Une fois fixée, la série fut documentée par un photographe professionnel sous plusieurs angles et avec de nombreux gros plans. Ces images devinrent alors les documents de référence pour les présentations ultérieures.

Murphy réinterprète ses installations à chaque exposition et, s'il ne les transforme pas par l'ajout ou le retrait d'objets, il les modifie en jouant avec leur disposition dans l'espace comme dans *Rien de tout cela*. En effet, la première version de 2008 est présentée dos au mur comme une étagère de rangement dans laquelle sont placés les différents objets. Cette disposition murale propose un point de vue plutôt traditionnel et distancié qui se rapproche de celui des tableaux accrochés sur les murs des galeries ou du musée. Dans la version de 2009, l'artiste opte pour une disposition spatiale au centre de la salle d'exposition qui permet à l'observateur de déambuler autour de l'installation et de participer plus activement à l'expérience de l'œuvre. Les réinterprétations de Murphy dépendent de deux facteurs :

Tout d'abord, il y a les contingences matérielles de la nouvelle présentation, autrement dit la dimension de l'espace d'exposition et sa lumière, qui vont imposer des changements à la disposition initiale de l'œuvre dans l'atelier [...] Mais surtout, la réinterprétation de la sculpture est liée à un second facteur : la possibilité de manipuler à nouveaux ses matériaux, liée au nouveau regard que l'artiste pose sur l'œuvre<sup>273</sup>.

Il faut aussi mentionner que l'artiste produit, pour chaque création tridimensionnelle, un cahier spécial avec des directives d'installation et de démontage des œuvres, composé de « photographies annotées, accompagnées de mesures pour définir l'emplacement de chaque objet, divisant l'œuvre en zones avec des lettres et numérotant les objets en chiffres pour

---

<sup>272</sup> *Ibid.*

<sup>273</sup> *Ibid.*

faciliter l'assemblage mais également la mise en boîte<sup>274</sup> ». Cette pratique est la conséquence d'une mésaventure de Murphy lors de l'exposition *Rames et remous* (1989) au Centre d'art contemporain canadien 49<sup>th</sup> Parallel à New York où un technicien avait interprété la série en réunissant les éléments des différents assemblages par leur taille<sup>275</sup>.

Nous voyons alors que le « recyclage » d'œuvres déjà existantes par un artiste contemporain comme Murphy résulte de la nécessité de s'adapter aux conditions d'exposition des productions artistiques et d'avoir un certain contrôle sur le processus de diffusion, d'où le besoin d'une documentation exhaustive qui n'est pourtant pas entièrement programmatique puisque l'artiste continue de se réserver le droit de modifier la présentation :

À partir de l'exemple de Serge Murphy, nous constatons qu'une œuvre à médias variables doit être abondamment documentée, en images et en textes de toutes sortes, de la part de tous les intervenants sur l'œuvre (artistes, techniciens en installation, restaurateurs, commissaires, conservateurs, collectionneurs, etc.), et à ses différents stades de production (sa réalisation et ses multiples adaptations dans les lieux d'exposition), car lorsqu'on étudie de telles œuvres, il ne suffit plus d'en donner le titre, mais aussi le lieu d'exposition, la date...L'œuvre est susceptible d'être radicalement différente d'une exposition à l'autre, tout en restant identique dans son titre. L'usage des médias variables permet aux artistes de garder les œuvres vivantes, ce qui ne fait pas toujours la joie des collectionneurs...<sup>276</sup>

Dans l'exemple de *Rien de tout cela*, les médias variables réfèrent aux objets hétéroclites et aux matériaux périssables incorporés dans l'œuvre. Au tout début de cette section, nous avons décrit cette production comme une installation, mais l'empilement des éléments nous fait penser à des sculptures, surtout dans la version de 2009 où le montage évoque des colonnes de débris. Il faut aussi souligner que plusieurs des créations de

---

<sup>274</sup> *Ibid*, p. 20-21.

<sup>275</sup> *Ibid*, p. 20.

<sup>276</sup> *Ibid*, p. 21.

Murphy sont souvent catégorisées comme des sculptures. Mais *Rien de tout cela* relève aussi de ce que Jean-Pierre Latour désigne comme l'œuvre précaire et définit ainsi :

[...] que faut-il entendre par « précaire »? Bien sûr, ce mot pourrait recevoir une définition qui puisse le distinguer de ses voisins comme « temporaire », « provisoire », « passager » ou « éphémère ». Chose certaine, « précaire » signifie quelque chose de plus et de différent que le simple temps court. Une œuvre destinée à une courte durée n'est pas nécessairement précaire. Précaire, vacillant, instable, vulnérable, fragile, périssable; on trouve dans cette suite de mots l'écho répété du premier. *L'idée de précaire est liée à une certaine fragilité de l'œuvre, à une pauvreté des matériaux et à un assemblage sommaire*<sup>277</sup>.

La notion de sculpture renvoie aux termes « solidité », « stabilité » et « durabilité » et aspire traditionnellement à la pérennité<sup>278</sup>. Cependant, les matériaux dans *Rien de tout cela* sont « voués à une lente mais certaine dégradation<sup>279</sup> ». Cela diffère de notre premier cas des *Cloths* où El Anatsui choisit les bouchons de bouteilles pour leurs propriétés antioxydantes et, par conséquent, semble vouloir créer une œuvre qui s'inscrit dans la durée. Les assemblages de Murphy, par contre, posent des défis à la conservation et à la restauration qui se chargent de leur survie. Ils défient aussi l'histoire et le marché qui privilégient la bonne qualité matérielle des composants et la durabilité de l'œuvre d'art.

L'installation *Rien de tout cela* se place entre la sculpture et le monument. En effet, Murphy présente un autre point de vue de ce que nous croyons infiniment banal : « L'effet d'accumulation de ces petits objets contribue à conférer à l'œuvre son caractère quasi monumental qui l'extirpe définitivement de la trivialité apparente de chacune de ses parties<sup>280</sup> ». Ce mélange d'éléments hétérogènes, fragiles, rejetés ou détournés de leur fonction première donne naissance à un « étrange bric-à-brac de marché aux puces, qui

<sup>277</sup> Jean-Pierre Latour, « Le bronze et la gaze, le granit et la laitue ou quand la sculpture se fait précaire », *Espace Sculpture*, n° 66, hiver 2003-2004, p. 5.

<sup>278</sup> *Ibid.*

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>280</sup> Marie-Claude Mirandette, *op. cit.*, p. 37.

recycle les rebuts de notre société consumériste, [et qui] touche tout à coup au sublime et au poétique<sup>281</sup> ». Nous voyons alors une autre production artistique qui est héritière de la tradition de Kurt Schwitters et de son acte de sublimation dans le *Merzbau*.

L'œuvre *Rien de tout cela* participe à une double opération de recyclage de matériaux et de l'histoire de l'art. Elle récupère les rebuts d'une société et les incorpore dans la structure du cabinet de curiosités. Ces déchets collectionnés sont alors transformés en sémiophores, exposés au regard de tous et chargés d'une signification. En effet, un déchet n'ayant ni utilité ni signification est détourné par l'artiste qui lui attribue une valeur et lui permet d'accéder à la plénitude de son être de sémiophore en devenant une pièce de collection. L'œuvre de Murphy est aussi un excellent exemple de recyclage esthétique, notion discutée dans le premier chapitre de ce mémoire, parce qu'il représente une œuvre marquée par la reprise de ses éléments constitutifs et la transformation de sa structure à chaque exposition. Le méta-objet prend la forme d'une installation composée de matériaux banals et fragiles, voués à la dégradation, mais qui engendrent une multitude d'assemblages qui restent toutefois intègres à la création originale. Cette transformation est aussi liée aux problèmes de la réexposition qui font repenser les notions d'authenticité, d'originalité et d'intégrité dans les œuvres contemporaines<sup>282</sup>. Francine Couture explique que la « réexposition entraîne souvent des variations ou des modifications qui peuvent résulter du remplacement de leurs composantes, devenues fragiles ou obsolètes, de leur adaptation à de nouveaux espaces d'exposition, ou encore découler d'une nouvelle intention de l'auteur<sup>283</sup> ». Avec *Rien de tout cela*, pouvons-nous alors parler d'auto-recyclage? Pour

---

<sup>281</sup> *Ibid.*

<sup>282</sup> Francine Couture, « La mutation de la valeur d'authenticité de l'œuvre d'art » dans Francine Couture et France Vanlaethem (dir.), *Conservation de l'art contemporain et de l'architecture moderne : l'authenticité en question*, Québec, Éditions MultiMondes, collection Cahiers de l'Institut du patrimoine de l'UQAM, 2010, p. 8.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 9.

répondre à cette question, revenons aux deux versions de l'installation ainsi qu'aux titres initiaux. La première version suit une disposition murale et se prête bien au titre *Le Reposoir*, alors que la seconde ressemble à une structure labyrinthique et s'accorde avec le titre *Retouches au désordre*. En considérant ces différences, nous remarquons qu'il y a une nouvelle configuration, mais aussi une nouvelle intention de l'artiste ce qui fait en sorte que l'œuvre n'a pas la même signification dans les deux cas. Par conséquent, l'observateur se retrouve devant une installation qui se recycle et se transforme en offrant parallèlement de nouvelles interprétations<sup>284</sup>.

### **L'installation *Rien de tout cela* : l'art comme mécanisme d'auto-recyclage**

En somme, la double opération de recyclage dans l'œuvre de Murphy s'opère à travers la reprise de déchets occupant le quotidien de l'artiste et le recyclage d'éléments de la tradition de l'histoire de l'art (cabinet de curiosités et grotesques). À ces deux niveaux s'ajoute un redoublement supplémentaire, c'est-à-dire le recyclage de l'œuvre elle-même et les enjeux associés à la réexposition de l'art actuel.

---

<sup>284</sup> Par contre, le titre définitif *Rien de tout cela* semble rejeter les éventuelles interprétations de l'œuvre.

## Conclusion

L'élaboration de ce mémoire s'est concrétisée suite à un intérêt porté au déchet utilisé en tant que matériau par des artistes contemporains autres que ceux ayant obtenu une place dans les rangs de l'histoire de l'art occidentale. L'emploi de matériaux sans valeur ne date pas d'aujourd'hui et a été considéré par plusieurs courants artistiques au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Cette tradition plastique et ces procédés artistiques (collage, assemblage), mis au point par des artistes européens et américains, sont devenus des sujets de prédilection à maintes reprises. Par conséquent, nous avons voulu étudier le déchet en art actuel à travers les œuvres d'artistes venant de différents pays en supposant que chaque culture aurait un impact différent sur le traitement du matériau et la démarche de l'artiste. Nous avons retenu comme exemples la série *Cloth* de l'artiste africain El Anatsui; les portraits de *Pictures of Garbage* (2008) du brésilien Vik Muniz; et, les deux versions de l'installation *Rien de tout cela* (2008-2009) du québécois Serge Murphy. Nous avons émis l'hypothèse que la transformation du déchet en œuvre d'art se fait par une double opération de recyclage du matériau : d'une part, le recyclage du matériau (le déchet) et d'autre part, celui d'éléments abstraits : une notion, une tradition ou une convention qui permettent la transformation du déchet en objet d'art en fonction d'un déterminant souvent local. Cependant, à l'heure où l'environnement est un sujet préoccupant pour notre société, il ne faut pas abuser du terme « recyclage » pour décrire la démarche de chaque artiste qui utilise le déchet dans ses œuvres. D'autres termes s'imposent aussi pour catégoriser le concept de l'immonde comme les sept familles sémantiques proposées par Cyrille Harpet : le bris, le reste, l'« ord », le « cadere », l'usure, le rebut et la saillie.

Ce travail nous a permis de faire une comparaison entre trois artistes et d'établir une série de critères permettant de distinguer leurs œuvres. Le premier critère est la nature du

matériau qui entre dans la catégorie générale du déchet, mais qui se manifeste sous différentes formes dans les exemples étudiés dans le présent mémoire. Dans la série *Cloth* d'El Anatsui, le matériau prend la forme d'un bouchon de bouteille en aluminium, choisi pour ses propriétés antioxydantes. En reprenant les familles sémantiques de l'immonde décrites par Cyrille Harpet, cet élément appartient aux catégories du reste et du *cadere* parce qu'il est dissocié d'un tout lors de la consommation et connaît une chute dans sa valeur d'usage parce qu'il ne peut être recyclé comme la bouteille. Dans *Pictures of Garbage*, Vik Muniz n'utilise pas un seul type de déchet comme El Anatsui, mais une variété d'ordures ramassées au dépotoir Jardim Gramacho et triées selon leurs propriétés formelles et chromatiques. Ces saletés s'insèrent dans la catégorie du rebut parce qu'elles suscitent une attraction-répulsion chez l'observateur. De son côté, Serge Murphy utilise des objets trouvés, recyclés et des matériaux à l'état brut dans les deux versions de l'installation *Rien de tout cela*. Ces éléments renvoient aux catégories du reste et de l'usure parce qu'ils semblent faire référence à un ensemble auquel ils ont dû appartenir et montrent les signes d'une dégradation au fil du temps.

Le deuxième critère de comparaison est le processus de transformation qui diffère dans chaque cas. Les *Cloths* d'El Anatsui sont issus de la récupération parce que l'artiste restitue les bouchons d'aluminium dans un état meilleur en modifiant leur structure (écrasement, découpage, pliage) et en les assemblant avec du fil de cuivre pour créer des sculptures flexibles. Parallèlement, Vik Muniz utilise le recyclage pour séparer des déchets d'une masse d'ordures. Ces derniers sont intégrés dans un cycle de création artistique où ils sont utilisés pour recréer des portraits photographiques dans *Pictures of Garbage*. Par la suite, les déchets sont expulsés vers le dépotoir après avoir accompli leur fonction auprès de l'artiste. Dans ces deux exemples, le déchet subit une transformation qui permet sa

dissimulation dans l'œuvre. En effet, le changement physique des bouchons d'aluminium dans la série *Cloth* ne permet pas à l'observateur de constater la nature du matériau au premier regard. Quant aux photographies de *Pictures of Garbage*, les déchets sont éclipsés par le sujet représenté et ce n'est qu'en s'approchant des œuvres qu'il est possible de discerner les éléments qui les composent. Contrairement à Anatsui et Muniz, Serge Murphy utilise un procédé qui ne cache pas la nature de son matériau, c'est-à-dire le réemploi. Ce traitement du déchet se caractérise par l'utilisation d'une matière dans un état quasi identique sans réelle modification comme le montrent les objets dans *Rien de tout cela*. Finalement, ajoutons que le rebut peut générer des créations tridimensionnelles comme dans les productions d'Anatsui et de Murphy, mais qu'il peut aussi être employé comme un matériau bidimensionnel pour illustrer un motif à la manière de Muniz.

Le troisième critère est l'impact social produit par les œuvres de ces trois artistes. À travers ses séries, incluant les *Cloths*, Anatsui s'intéresse au thème du contact humain, aux traces individuelles qui imprègnent les objets. L'artiste engage des assistants qui confectionnent ses sculptures en ajoutant leur touche personnelle dans la manière de travailler les bouchons de bouteilles. Cette collaboration entre artiste et individus renvoie à des valeurs africaines importantes telles que la solidarité et l'esprit communautaire. Anatsui réussit à tisser des liens entre créateur, auxiliaires et consommateurs d'objets d'art ce qui peut être qualifié comme un exemple d'art relationnel. Le sculpteur exporte la notion de solidarité à travers les *Cloths* qui deviennent alors des symboles de fraternité humaine. La série *Pictures of Garbage* est aussi le fruit d'une participation entre Muniz et les *catadores*, les éboueurs de Jardim Gramacho qui contribuent manuellement à la création des œuvres. Dans ce cas, l'artiste se donne comme mission d'aider un groupe de personnes marginalisées par la société brésilienne. Cette volonté activiste se traduit par le don des



recettes de vente des photographies. En effet, tout l'argent amassé est distribué aux éboueurs et à leur association, l'ACAMJG. De plus, l'exposition de *Pictures of Garbage* à travers le monde et la projection du documentaire sur la série de Muniz permettent de créer une campagne de sensibilisation pour les revendications des *catadores*. Cette expérience artistique permet aussi à plusieurs travailleurs du dépotoir de retrouver leur estime de soi, d'avoir des aspirations et de poursuivre leurs objectifs pour une vie meilleure. Quant à Murphy, celui-ci ne prétend pas faire de l'art à portée sociale. L'installation *Rien de tout cela* est le produit d'un artiste solitaire travaillant dans son atelier dont les œuvres sont issues d'un imaginaire fantastique et poétique. Murphy crée pour son propre plaisir et construit un langage plastique ouvert à maintes interprétations.

Enfin, le quatrième critère est l'analyse comparative de la double opération de recyclage dans les productions artistiques de nos trois artistes. Dans les *Cloths*, Anatsui utilise les bouchons en aluminium pour « tisser » des étoffes métalliques. Les motifs qui ornent les sculptures de l'artiste appartiennent à deux catégories de textiles traditionnels de l'Afrique de l'ouest : le *kente* et l'*adinkra*. Anatsui crée de l'art contemporain en s'inspirant de certains éléments de sa culture qu'il transforme et présente sous une lumière nouvelle : le déchet, considéré comme un non-objet, est utilisé comme matériau de construction dans des œuvres qui assimilent et reformulent les notions de textile et de sculpture. De son côté, Muniz utilise les ordures d'un dépotoir comme matériaux pour illustrer un sujet. Le photographe cite des tableaux connus de l'histoire de l'art et invoque des prototypes de représentation qui sont familiers au regard du spectateur. Il continue à questionner notre façon de voir en nous offrant des illusions rudimentaires qui témoignent néanmoins d'une grande créativité artistique et d'une excellente habileté manuelle. L'installation de Murphy ne présente pas cette dextérité que nous voyons chez Anatsui et Muniz; les objets qui la

composent sont souvent placés de manière gauche et enfantine. Toutefois, l'artiste emprunte le modèle du cabinet de curiosités pour exposer les éléments assemblés de *Rien de tout cela* de sorte que les rebuts sont chargés d'une signification. Il utilise aussi des procédés du grotesque maniériste comme la déconstruction et l'éclatement pour organiser les objets qui composent l'installation. De plus, l'œuvre de Murphy est marquée par une transformation à chaque exposition qui fait repenser les notions d'authenticité, d'originalité et d'intégrité dans les œuvres contemporaines et suggère un mécanisme d'auto-recyclage. À la lumière de ces données, nous constatons qu'il y a un croisement transculturel entre l'œuvre de Muniz qui s'approprie des sources occidentales et celle de Murphy qui présente un côté un peu fétichiste et pseudo « primitif ».

En somme, les artistes étudiés dans ce mémoire nous permettent de voir qu'il est possible de considérer le déchet non pas comme un moins-objet, mais comme un matériau capable de générer des œuvres qui sont loin d'être sales et dégoûtantes. Le déchet possède un potentiel esthétique remarquable et mérite d'appartenir au groupe ontologique des objets en général. Les exemples de ce travail illustrent bien comment une matière, le déchet, peut générer des œuvres tout à fait différentes. Ils montrent à quel point il est impossible de créer une histoire de l'art homogène grâce à des termes universels à la manière de David Summers<sup>285</sup>. Il serait préférable de suivre une approche comme celle de Kitty Zijlmans, c'est-à-dire une perspective interculturelle qui se sert de plusieurs concepts<sup>286</sup> pour étudier des œuvres : « World Art Studies », « Center/periphery », « Frames and contexts », « Role of technique and materials », « Materiality versus immateriality » et « Art history ».

---

<sup>285</sup> David Summers, *Real Spaces : World Art History and the Rise of Western Modernism*, Londres, Phaidon, 2003. Dans cet ouvrage, Summers introduit des concepts qui, selon lui, peuvent être appliqués à l'art produit n'importe où au monde. Les notions qu'il utilise sont : « Facture », « Places », « The Appropriation of the Centre », « Images », « Planarity » et « Virtuality ».

<sup>286</sup> Kitty Zijlmans, « An Intercultural Perspective in Art History : Beyond Othering and Appropriation » dans James Elkins, *Is Art History Global?*, New York, Londres, Routledge, 2007, p. 294-298.

## Bibliographie

### Ouvrages généraux

#### Livres et catalogues d'exposition

ATKINS, Robert. *Artspeak : A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords, 1945 to the Present*, 2<sup>e</sup> édition, New York, Abbeville Press, 1997.

BEAUNE, Jean-Claude (dir.). *Le déchet, le rebut, le rien*, Seyssel, Champ Vallon, collection milieux, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire : Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éditions Payot, 1982.

BERTOLINI, Gérard. *Art et déchet : le déchet, matière d'artistes*, Angers, Aprede/Le Polygraphe, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*, Paris, Presses du réel, 2001.

BRICKER BALKEN, Debra. *Debating American Modernism : Stieglitz, Duchamp, and the New York Avant-Garde*, New York, American Federation of Arts et Distributed Art Publishers, 2003.

BURNS GAMARD, Elizabeth. *Kurt Schwitters' Merzbau : The Cathedral of Erotic Misery*, New York, Princeton Architectural Press, 2000.

CLARKE, Graham. *Alfred Stieglitz par Graham Clarke*, traduit de l'anglais par Jean-Yves Cotté, Paris, Phaidon, 2006.

COUTURE, Francine et France, VANLAETHEM (dir.). *Conservation de l'art contemporain et de l'architecture moderne : l'authenticité en question*, Québec, Éditions MultiMondes, collection Cahiers de l'Institut du patrimoine de l'UQAM, 2010.

DAGOINET, François. *Des détritius, des déchets, de l'abject : une philosophie écologique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, collection Les empêcheurs de penser en rond, 1997.

DURAND, Régis et Véronique, DABIN (dir.). *Cindy Sherman*, Paris, Flammarion, 2006.

ELDERFIELD, John. *Kurt Schwitters*, London, Thames and Hudson, 1985.

ELKINS, James. *Is Art History Global?*, New York, Londres, Routledge, 2007.

FALGUIÈRES, Patricia. *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, collection Le rayon des curiosités, 2003.

FOSTER, Hal (éd.). *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983.

FRANCBLIN, Catherine. *Les Nouveaux Réalistes*, Paris, Éditions du Regard, 1997.

GENDREAU, Andrée. *Ingénieuse Afrique : artisans de la récupération et du recyclage*, Saint-Laurent, Éditions Fides, 1994.

GOMBRICH, E. H. *L'Art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Gallimard, 1987.

GUIGON, Emmanuel. *L'objet surréaliste*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2005.

HARPET, Cyrille. *Du déchet : philosophie des immondices. Corps, ville, industrie*, Paris, L'Harmattan, 1998.

HARRIS, Jonathan (éd.). *Identity Theft : The Cultural Colonization of Contemporary Art*, Liverpool, Liverpool University Press, 2008.

HEILBRUN, Françoise. *Alfred Stieglitz (1864-1946)*, Milan/Paris, 5 Continents/Musée d'Orsay, 2004.

KLUCINSKAS, Jean et Walter, MOSER. *Esthétiques et recyclages culturels : explorations de la culture contemporaine*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004.

KRAUSS, Rosalind. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Criqui, Paris, Éditions Macula, 1993.

LHUILIER, Dominique et Yann, COCHIN. *Des déchets et des hommes*, Paris, Desclée de Brouwer, collection Sociologie clinique, 1999.

MOREL, Philippe. *Les grotesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, collection Idées et Recherches, 1997.

PARKER, Rozsika et Griselda, POLLOCK. *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*, New York, Pantheon Books, 1981.

POGGI, Christine. *In Defiance of Painting : Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven, Yale University Press, 1992.

POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1987.

*Robert Rauschenberg : Combines*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 2005.

SUMMERS, David. *Real Spaces : World Art History and the Rise of Western Modernism*, Londres, Phaidon, 2003.

*Une image peut en cacher une autre : Arcimboldo, Dalí, Raetz*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2009.

VARNEDOE, Kirk. *High and Low : Modern Art and Popular Culture*, New York, The Museum of Modern Art, 1990.

VERGINE, Lea. *When Trash Becomes Art: TRASH rubbish mongo*, Milan, Skira, 2007.

VILLENEUVE, Johanne, Brian, NEVILLE et Claude, DIONNE (dir.). *La mémoire des déchets : essais sur la culture et la valeur du passé*, Québec, Éditions Nota Bene, 1999.

WALDMAN, Diane. *Collage, Assemblage, and the Found Object*, New York, Harry N. Abrams, 1992.

WOLLHEIM, Richard. *Art and Its Objects : With Six Supplementary Essays*, 2<sup>e</sup> édition, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1980.

### **Articles**

DA SILVA, M. C., A. G., FASSA , C. E., SIQUEIRA et D., KRIEBEL, « World at Work : Brazilian Ragpickers », *Occupational and Environmental Medicine*, vol. 62, n<sup>o</sup> 10, October 2005, p. 736-740.

PORTES, Alejandro et Richard, SCHAUFFLER, « Competing Perspectives on the Latin American Informal Sector », *Population and Development Review*, vol. 19, n<sup>o</sup> 1, March 1993, p. 33-60.

## **El Anatsui**

### **Livres et catalogues d'exposition**

*El Anatsui : Gawu*, Llandudno, Oriel Mostyn Gallery, 2003.

*Contemporary African Artists : Changing Tradition*, New York, Studio Museum in Harlem, 1990.

### **Articles**

BINDER, Lisa M., « El Anatsui : Transformations », *African Arts*, v. 41, n<sup>o</sup> 2, summer 2008, p. 24-37.

GUÉNARD, Éloïse, « El Anatsui : des poubelles de Nsukka aux musées internationaux », *Esse : arts + opinions*, n<sup>o</sup> 64, automne 2008, p. 16-21.

JAMES, Laura Leffler, « Convergence : History, Materials, and the Human Hand : An Interview with El Anatsui », *Art Journal*, v. 67, n<sup>o</sup> 2, summer 2008, p. 36-53.

PREECE, Robert, « Out of West Africa : A Conversation with El Anatsui », *Sculpture*, v. 26, n° 6, July-August 2006, p. 34-39.

RUBINSTEIN, Raphael, « Full-metal Fabrics », *Art in America*, v. 94, n° 5, May 2006, p. 158-161, 200.

### **Sites web**

National Museum of African Art ([s.d.]). « Artworks », *El Anatsui : Gawu*, [En ligne], <http://africa.si.edu/exhibits/gawu/index.html>. Consulté le 18 décembre 2010.

Rice Gallery ([s.d.]). « Gli (Wall) », *Rice Gallery, Houston, Texas*, [En ligne], <http://ricegallery.org/new/exhibition/newinstallation.html>. Consulté le 18 décembre 2010.

## **Vik Muniz**

### **Livres et catalogues d'exposition**

CELANT, Germano. *Vik Muniz*, Milan, Museo d'arte contemporanea Roma, 2003.

ELKINS, James, Moacir, DOS ANJOS et Shelley, RICE. *Vik Muniz : Obra Incompleta = Vik Muniz : Incomplete Works*, Rio de Janeiro, Edicoes Biblioteca Nacional, 2004.

MUNIZ, Vik. *Reflex : A Vik Muniz Primer*, New York, Aperture, 2005.

*Vik Muniz*, Paris, Centre national de la photographie, 1999.

### **Articles**

ANGELINE, John. « Vik Muniz », *Art Nexus*, vol. 7, n° 71, December 2008-February 2009, p. 136-137.

DAMIAN, Carol, « Vik Muniz : Reflex. Miami Art Museum », *Art Nexus*, vol. 5, n° 61, June-August, 2006, p. 100-101.

HAMILL, Sarah, « "The World is Flat": Photography and the Matter of Sculpture », *Camerawork : A Journal of Photographic Arts*, vol. 36, n° 1, Spring-Summer 2009, p. 15-19.

LEYDIER, Richard, « Vik Muniz : l'enfance de l'art », *Art Press*, n° 304, Septembre 2004, p. 22-27.

MILLAR, Iain, « Film follows Brazilian artist's project with garbage pickers in Rio », *Art Newspaper*, vol. 20, n° 218, November 2010, p. 54.

LÓPEZ-RAMOS, Rafael, « Objects of Value », *Art Nexus*, vol. 8, n° 72, March-May 2009, p. 136-137.

SCHEPER-HUGHES, Nancy, « Rubbish People », *Berkeley Review of Latin American Studies*, Fall 2010, p. 38-47.

### **Sites web**

ARTNET (2011). « Vik Muniz Biography and Links - Vik Muniz on artnet », *Artnet - The Art World Online*, [En ligne], <http://www.artnet.com/artists/vik-muniz/biography-links>. Consulté le 5 mars 2011.

MUNIZ, Vik (2009). *Vik Muniz*, [En ligne], <http://www.vikmuniz.net>. Consulté le 5 mars 2011.

WASTE LAND (2011). « WASTE LAND : Catadores », *WASTE LAND*, [En ligne], <http://www.wastelandmovie.com/catadores.html>. Consulté le 12 mars 2011.

WASTE LAND (2011). « WASTE LAND : Jardim Gramacho », *WASTE LAND*, [En ligne], <http://www.wastelandmovie.com/jardim-gramacho.html>. Consulté le 12 mars 2011.

WASTE LAND (2011). « WASTE LAND : Vik Muniz », *WASTE LAND*, [En ligne], <http://www.wastelandmovie.com/vik-muniz.html>. Consulté le 5 mars 2011.

### **Films**

*Waste Land* (2010). Réalisateur Lucy, Walker, Karen, Harley, João, Jardim, Brésil et Grande-Bretagne : O2 Filmes et Almega Projects, couleur, 99 mn.

## **Serge Murphy**

### **Livres et catalogues d'exposition**

CUT RATE COLLECTIVE. *Used / Goods*, Montréal, Cut Rate Collective, 2009.

*Espaces intérieurs : le corps, la langue, les mots, la peau*, Québec, Musée du Québec, 1999.

GUILBERT, Charles et Serge, MURPHY. *Le beau voyage éducatif*, Montréal, Dazibao, 2004.

*Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme / la Triennale québécoise 2008*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2008.

*Serge Murphy : le magasin monumental*, Laval, Éditions TROIS, 1992.

*Serge Murphy : tohu-bohu*, Joliette, Musée d'art de Joliette, 2003.

*Serge Murphy : tohu-bohu*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2006.

Sylvain P. Cousineau, *Serge Murphy, Yana Sterbak : menues manœuvres*, Montréal, Ministère des affaires culturelles, Musée d'art contemporain, 1982.

### Articles

DAIGNEAULT, Gilles, « Les grandes manœuvres de l'art modeste : le sourire ambigu de Serge Murphy et de BGL », *Espace Sculpture*, n° 59, printemps 2002, p. 28-32.

GINGRAS, Nicole, « Serge Murphy », *Parachute*, n° 46, mars-avril-mai 1987, p. 122.

LAFRAMBOISE, Alain, « Des retouches au désordre », *ETC*, n° 86, 2009, p. 7-13.

LAFRAMBOISE, Alain, « Grotesques et écologiques : Serge Murphy, exemplaire et singulier », *Parachute*, n° 59, juillet-août-septembre 1990, p. 16-21.

LATOURE, Jean-Pierre, « Le bronze et la gaze, le granit et la laitue ou quand la sculpture se fait précaire », *Espace Sculpture*, n° 66, hiver 2003-2004, p. 5-13.

MIRANDETTE, Marie-Claude, « Serge Murphy ou l'éloge des petits riens », *Vie des Arts*, vol. 51, n° 206, printemps 2007, p. 35-37.

PERRAULT, Marie, « Serge Murphy », *Parachute*, n° 68, octobre-novembre-décembre 1992, p. 55.

RODRIGUEZ, Véronique, « Œuvres finies ou en perpétuel achèvement? : les installations de Serge Murphy », *Espace Sculpture*, n° 69, automne 2004, p. 18-21.

### Sites web

MURPHY, Serge ([s.d.]). « Curriculum Vitae », *Serge Murphy*, [En ligne], <http://www.sergemurphy.com/cv/cvmurphy.htm>. Consulté le 28 mars 2011.

LAFORTUNE, Marie-Josée (2009). « Serge Murphy / Rien de tout cela (version 2009) », *Optica*, [En ligne], [http://www.optica.ca/decades/expo\\_affiche.php?id\\_expo=659](http://www.optica.ca/decades/expo_affiche.php?id_expo=659). Consulté le 31 mars 2011.

VIRTUAL MUSEUM OF CANADA (2006). « Serge Murphy and Charles Guilbert », *Vtape : Video Art in Canada*, [En ligne], <http://www.videoartincanada.ca/artist.php%253Fid=14.htm>. Consulté le 28 mars 2011.



Figure 1.1 : El Anatsui, *Wisdom*, 1974.

[Illustration retirée]

Figure 1.2 : El Anatsui, *Chambers of Memory*, 1977.

[Illustration retirée]

Figure 1.3 : El Anatsui, *When I last wrote to you about Africa*, 1986.

[Illustration retirée]

Figure 1.4 : El Anatsui, *Adinsibuli Stood Tall*, 1995.

[Illustration retirée]

Figure 1.5 : El Anatsui, *Peak Project*, 1999.

[Illustration retirée]

Figure 1.6 : El Anatsui, *Crumbling Wall*, 2000.

[Illustration retirée]

Figure 1.7 : El Anatsui, *Sasa*, 2004.

[Illustration retirée]

Figure 1.8 : Étoffe kente Ewe, 20<sup>e</sup> siècle.

[Illustration retirée]

Figure 1.9 : El Anatsui, *Man's Cloth*, 2001.

[Illustration retirée]

Figure 1.10 : El Anatsui, *Dzese I*, 2006.

[Illustration retirée]

Figure 1.11 : El Anatsui, *Hovor*, 2003.

[Illustration retirée]

Figure 1.12 : El Anatsui, *Soleme II*, 2005.

[Illustration retirée]

Figure 1.13 : El Anatsui, *Adinkra Sasa*, 2003.

[Illustration retirée]

Figure 2.1 : Vik Muniz, *Clown Skull*, 1989-1990.

[Illustration retirée]

Figure 2.2 : Vik Muniz, série *Individuals*, 1992-1993.

[Illustration retirée]



Figure 2.3 : Vik Muniz, *Dürer's Praying Hands*, 1993.

[Illustration retirée]

Figure 2.4 : Vik Muniz, *Relaxation*, 1994.

[Illustration retirée]

Figure 2.5 : Vik Muniz, *20, 000 Yards (The Castle at Bentheim, After Jacob van Ruysdael)*, 1999.

[Illustration retirée]

Figure 2.6 : Vik Muniz, *The Round Tower, After Piranesi's Prison*, 2002.

[Illustration retirée]

Figure 2.7 : Vik Muniz, *Big James Sweats Buckets*, 1996.

[Illustration retirée]

Figure 2.8 : Vik Muniz, *Action Photo I (After Hans Namuth)*, 1997.

[Illustration retirée]

Figure 2.9 : Vik Muniz, *Angélica*, 1998.

[Illustration retirée]

Figure 2.10 : Vik Muniz, série *Invisible Objects*, 1999.

[Illustration retirée]

Figure 2.11 : Alberto Giacometti, *L'Objet invisible (Mains tenant le vide)*, 1934.

[Illustration retirée]

Figure 2.12 : Vik Muniz, *Toy Soldier*, 2003.

[Illustration retirée]

Figure 2.13 : Vik Muniz, *Self Portrait (I Am Too Sad to Tell You, After Bas Jan Ader)*, 2003.

[Illustration retirée]

Figure 2.14 : Vik Muniz, *Narcissus, After Caravaggio*, 2005.

[Illustration retirée]

Figure 2.15 : Vik Muniz, *Giverny, After Monet #1*, 2001.

[Illustration retirée]

Figure 2.16 : Vik Muniz, *Woman Ironing (Isis)*, 2008.

[Illustration retirée]

Figure 2.17 : Vik Muniz, *The Sower (Zumbi)*, 2008.

[Illustration retirée]

Figure 2.18 : Vik Muniz, *The Gipsy (Magna)*, 2008.

[Illustration retirée]



Figure 2.19 : Vik Muniz, *The Bearer (Irmã)*, 2008.

[Illustration retirée]

Figure 2.20 : Vik Muniz, *Mother and Children (Suellen)*, 2008.

[Illustration retirée]

Figure 2.21 : Vik Muniz, *Atlas (Carlão)*, 2008.

[Illustration retirée]

Figure 2.22 : Vik Muniz, *Marat (Sebastião)*, 2008.

[Illustration retirée]

Figure 2.23 : Pablo Picasso, *La repasseuse*, 1904.

[Illustration retirée]

Figure 2.24 : Jean-François Millet, *Le semeur*, 1850.

[Illustration retirée]

Figure 2.25 : Giovanni Francesco Barbieri, dit le Guerchin, *Atlas*, 1645-46.

[Illustration retirée]

Figure 2.26 : Jacques-Louis David, *Marat assassiné*, 1793.

[Illustration retirée]

Figure 2.27 : Alfred Stieglitz, *Equivalent*, 1929.

[Illustration retirée]

Figure 3.1 : Serge Murphy, *Fléchette*, 1977.

[Illustration retirée]

Figure 3.2 : Serge Murphy, *Jardin*, 1978.

[Illustration retirée]

Figure 3.3 : Serge Murphy, *Paysage*, 1981.

[Illustration retirée]

Figure 3.4 : Serge Murphy, *Sans titre*, 1980.

[Illustration retirée]

Figure 3.5 : Serge Murphy, *Tormento*, 1982.

[Illustration retirée]

Figure 3.6 : Serge Murphy, *Sans titre*, 1985.

[Illustration retirée]



Figure 3.7 : Serge Murphy, *Le Magasin monumental*, 1991.

[Illustration retirée]

Figure 3.8 : Serge Murphy, *Sabliers et lacrymatoires I*, 1996.

[Illustration retirée]

Figure 3.9 : Serge Murphy, *Sabliers et lacrymatoires II*, 1996.

[Illustration retirée]

Figure 3.10 : Serge Murphy, *Sabliers et lacrymatoires III*, 1996.

[Illustration retirée]

Figure 3.11 : Serge Murphy, *Le bel arpenteur*, 1999.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Figure 3.12 : Serge Murphy, *Fossoyeur, martyr, boulanger*, 2000.

[Illustration retirée]

Figure 3.13 : Serge Murphy, *Sculpter les jours*, 2002.

[Illustration retirée]

Figure 3.14 : Serge Murphy, *Présages*, 1990.

[Illustration retirée]

Figure 3.15 : Serge Murphy, *Affections*, 1993.

[Illustration retirée]

Figure 3.16 : Serge Murphy, *Des couronnes de joie*, 1995.

[Illustration retirée]

Figure 3.17 : Serge Murphy, *Le jardin de mon curé*, 1998.

[Illustration retirée]

Figure 3.18 : Serge Murphy, *Le songe végétal*, 2005.

[Illustration retirée]

Figure 3.19 : Serge Murphy, *Rien de tout cela (version 1)*, 2008.

[Illustration retirée]

Figure 3.20 : Serge Murphy, *Rien de tout cela (version 2)*, 2009.

[Illustration retirée]