



HAL
open science

Les arts ménagers de Noël Dolla. Attention, oeuvres

Florence Charpigny

► **To cite this version:**

Florence Charpigny. Les arts ménagers de Noël Dolla. Attention, oeuvres. Odile Blanc et Florence Charpigny. Tissu/Papier : échanges d'impressions. Question de points de vue, ENS éditions et Institut d'histoire du livre, pp.113-120, 2005, 9782847880823. hal-01511141

HAL Id: hal-01511141

<https://hal.science/hal-01511141>

Submitted on 20 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les arts ménagers de Noël Dolla Attention, œuvres

L'encombrement d'un thème, en particulier dans le cas d'une exposition à caractère expérimental, s'avère être la plupart du temps un handicap sérieux, dont l'intérêt principal résiderait essentiellement dans la confortation qu'il ne s'agisse pas de « n'importe quoi », lecture qui effectivement a la fâcheuse tendance aujourd'hui à se répandre chez les détracteurs de l'art contemporain.

Eric Troncy, *Le colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier (textes 1988-1998)*, pp. 91-92

Ça résiste toujours, un *Etendoir aux serpillières* comme celui qui a été acheté par le musée de Strasbourg ; trente ans après, on s'aperçoit que dans une salle de peinture ça continue à perturber le regard, d'autant plus que je l'affirme comme peinture. Ce n'est pas n'importe quoi, ce sont des peintures.

Noël Dolla, entretien, Nice, 7 octobre 2004

Ce texte est né de l'écho engendré par la mise en relation d'une lecture et d'une conversation, citées en exergue. Le « n'importe quoi » qu'elles invoquent figure, me semble-t-il, l'un des rares termes partagé par le milieu de l'art contemporain et la plus grande partie de ce que les institutions nomment « les publics ». C'est une question de point de vue. Saisir pourquoi comment le n'importe quoi n'est pas n'importe quoi, mais des peintures, m'a semblé une bonne façon d'aborder la problématique de *Tissu/Papier, échanges d'impressions* (d'autant plus que ce présumé n'importe quoi était aussi des textiles) en regard de l'art contemporain. Particulièrement *Supports/Surfaces*, précisément l'œuvre de Noël Dolla, pas seulement – plutôt moins – en raison de son adhésion au mouvement que de l'investigation, polymorphe et volontiers imprévisible¹ de la question de la peinture « dans l'esprit de l'abstraction » qu'il mène depuis quarante ans. Donc : peinture, acrylique sur toile, torchons de cuisine, *Torchons et traces*, taie d'oreiller, *Enol A. Bait Vichy jaune*, gant de toilette, *Gant à débarbouiller la peinture*. Péril du thème.

¹ À son image, selon C. Bernard, « Avant-propos », Noël Dolla, 1990, p. 5. Pour une relecture de la nature de la participation de Noël Dolla à *Supports/Surfaces*, voir A. Pacquement, « Pas de fumée sans feu », Noël Dolla, 1998

Répugnance à découper dans le vif de l'œuvre. Même si elle est schizophrène ? Légitimité du « ménager » convoqué par l'artiste lui-même. Et, pour dénommer le « pas n'importe quoi », ce texte comme tentative de description d'un objet selon différents points de vue.

Question de point de vue

On sait que les liens multiples unissant texte et textile, tissu et papier, embrassent l'ensemble des secteurs de la création humaine. Au sein même des processus de création – l'exemple est intentionnel - le papier constitue un élément essentiel de la production du tissu : le dessinateur y conçoit le motif, le technicien y représente le mode de croisement de la chaîne et de la trame, le chef de fabrication y énumère les références de qualité et de couleur des fils à utiliser... Le papier travaille comme support, au sens de matériau apte à recevoir et transmettre de l'information ; dans ce contexte, le dessin - au sens de représentation d'objets, d'idées, de sensations, par des moyens graphiques - agit comme représentation codifiée du décor (ou plus précisément du motif), le lien de l'un à l'autre étant d'ordre supplétif. Si, dans le champ des arts plastiques, on considère le dessin (en ce qu'il est préparatoire) et la peinture (la toile tendue sur un châssis), la relation est du même ordre. Elle n'est certes pas propre au tissu et au papier, un dispositif semblable réglant les relations entre papier et papier, par exemple dans le cas du dessin et de l'estampe. Cependant, s'agissant de tissu et de papier, cette relation ne saurait être renversée : les estampes destinées à la diffuser, les photographies (sur papier ou sur textile) produites « d'après » une peinture en constituent des reproductions. Dans cet ordre d'idée, ce n'est pas tant le support qui importe que le statut de l'objet ainsi reproduit : ici intervient la notion fondamentale d'œuvre dans sa qualité d'original, au sens de nouveau mais non obligatoirement d'unique : les sérigraphies, les lithographies, les gravures sont des œuvres.

Ce préalable, pour schématique qu'il soit, permet d'envisager les nombreux liens unissant texte et textile, tissu et papier dans le champ de l'art. Il peut s'agir de les saisir en ce qu'ils relient l'œuvre et le texte, du point de vue du critique, de l'historien d'art comme, à travers ses écrits, de l'artiste lui-même. Ou de s'intéresser à la manière dont les artistes conceptuels, dans les années soixante-dix, ont fait du texte, de l'écrit, du mot, le matériau de base de l'œuvre ; faisant valoir sa seule littéralité, ils ont posé avec acuité la question de l'objet représenté et, au-delà, de la réalité même de l'image artistique, privilégiant l'idée originelle que suppose toute œuvre et libérant l'artiste de la « pesante obligation du faire² ». Il peut s'agir aussi d'examiner l'œuvre en regard de son support, papier ou tissu, papier et tissu : à partir du vingtième siècle, ils participent de manière concomitante aux collages, accumulations, tableaux-pièges, installations. Il peut s'agir encore de considérer le caractère textile du support et

² M. Fréchuret, *Les Années 70 : l'art en cause*, 2002, p. 10

l'usage qu'en fait l'artiste, lorsqu'il rend à la toile, en la libérant du châssis, l'une des qualités fondamentales du tissu, sa souplesse : n'est plus alors envisagé, ou plus seulement, le jeu des matériaux dans leur juxtaposition ou leur complémentarité, mais dans leur rapport dialectique, en ce qu'il fonde un langage plastique original. Dans cet ordre d'idées, la démarche du mouvement Supports/Surfaces attire particulièrement l'attention. Né dans le bouillonnement contestataire de la fin des années soixante, il affirme son refus d'une « pratique artistique » conventionnelle, comme on disait alors, à travers un travail de déconstruction de l'œuvre d'art qui produit quelques gestes radicaux, parmi lesquels figure au premier chef la séparation de la toile et du châssis. Séparer la toile du châssis, c'est-à-dire renoncer à cette fenêtre ouverte dans le mur qui, depuis la Renaissance italienne, constituait l'image de la peinture. C'est corrolairement décoller la toile libre de la cimaise, la suspendre sur un étendoir ou dans l'espace, inventer de nouvelles règles pour l'exposition et modifier son fonctionnement. Refuser le tableau de chevalet, c'est aussi refuser le « beau métier », réduire le geste plastique au minimum, utiliser des couleurs primaires. Et réintroduire la peinture et la couleur dans le champ de l'art au moment où celui-ci se cantonnait à l'analyse de l'image par l'hyperréalisme ou à celle de l'artefact avec l'art conceptuel³.

Acrylique sur toile

Dans le contexte de leur production par Noël Dolla dans le cadre de son activité au sein de Supports/Surfaces et en prenant en considération le principe qu'il pose lorsqu'il revendique la peinture comme pratique générique assimilant tous les médiums et toutes les attitudes, il s'agit ici d'examiner, parmi ses œuvres, celles dont le support est constitué par des objets textiles d'usage. Si ce postulat autorise à éliminer les formes complexes que sont les *Étendoirs*, il attire l'attention sur la nécessité d'envisager comment, dans le processus d'expérimentation de la déconstruction de la peinture (et pas seulement du tableau) saisie dans sa combinatoire, l'artiste traite la couleur, la manière dont il la pose et la forme qu'il lui donne. Dans le contexte de l'abstraction qui est le sien, elle ne saurait avoir de fonction descriptive, elle est énoncée sous sa forme la plus minimale, la plus neutre possible, la plus simple techniquement, la plus dénuée de métier, sans recours au pinceau, outil traditionnel du peintre « classique », mais par trempage (draps, serpillières) ou par application mécanique à l'aide de patins de feutre détournés de leur fonction initiale de protection des pieds de chaise (draps, torchons). Ce faisant, l'artiste retrouve les gestes de l'imprimeur textile, dans un « faire » artisanal que revendique Supports/Surfaces. Considérant la présence récurrente du point dans l'œuvre de Noël Dolla sur une multiplicité de supports, la diversité de son exécution - il est produit par application de tampons, réservé par des matrices, découpé, dessiné sur du sable ou peint sur des rochers -, considérant également le statut singulier que

³ D. Abadie, « Le plaisir de peindre », *Les Années supports surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou*, 1998, pp. 9-10

lui attribue l'artiste comme origine du système de la multiplication d'un même signe qui structure son travail des années Supports/Surfaces, ainsi que son aptitude à lui procurer une complexification opératoire, considérant enfin sa fonction identificatoire, puisque les toiles des membres de Supports/Surfaces ne sont pas signées et que le parti des artistes est d'être identifiés par leur travail, Noël Dolla ayant construit trois points isolés par leur couleur parmi la multiplication d'autres points comme un signe d'identification, les *Torchons* sont, à mon sens, les objets les plus aptes à comprendre comment un textile ménager (est) fait œuvre.

Les *Torchons*, certains nommés *Torchons et traces* - le titre entend signifier qu'il ne s'agit pas de ready-made, mais de peintures - sont parsemés de points de couleurs posés au moyen de patins, généralement noirs mais parfois de couleurs primaires, dispersés ou disposés en groupe de trois, plus ou moins rassemblés, et répartis de manière apparemment aléatoire sur l'ensemble de la surface. La nature du support l'ordonne cependant en trois espaces verticaux délimités par deux liteaux rouges ou rouges et verts qui ne sont jamais recouverts de pigment mais organisent la distribution des points : deux des *Torchons* conservés au Musée national d'art moderne sont recouverts de groupes de trois points disposés en triangle, plus ou moins dispersés, mais de manière régulière sur l'ensemble de la surface, pour d'autres, les liteaux – non pas imprimés mais tissés, ils perturbent la surface autant par leur relief que par leur couleur - jouent comme des lignes déterminant des rythmes de dispersions différents, mais symétriques : la surface a un centre et deux marges, la densité des points est toujours semblable dans les deux marges. En ce sens, dégagés de leur statut d'usage par l'apposition de points et l'intégration du liteau à l'économie du dispositif plastique⁴, les *Torchons* procèdent de la déconstruction de la peinture. Supports de dimension constante, ils explorent méthodiquement les possibles et leurs effets sur la surface, ils travaillent sur l'aléatoire et le déterminé, le plein et le vide, le centre et les marges, le fini et l'infini par le traitement des bords qui fractionnent les points, la couleur qui joue avec les liteaux-lignes, le rouge qui isole trois points-paraphe, non pas successivement mais en combinaisons complexes. Toiles libres, surfaces entièrement prises en compte des *all over*, « peintures-tampons et matériaux-rebuts⁵ », les *Torchons* procèdent, dans l'œuvre de Noël Dolla, d'un geste pictural d'une rigueur, d'une élégance remarquables et appartiennent à la déjà longue histoire des « acryliques sur toile⁶. »

⁴ E. de Chassey, dans un contexte différent, remarque que les marques circulaires (les points) ne se placent pas sur n'importe quel support, mais s'attachent à mettre le matériau en valeur « (par exemple les bandes verticales des torchons ou la pente spécifique de la montagne) [...] à la recherche d'un effet de transformation de la surface d'accueil en œuvre d'art à part entière. » E. de Chassey, « Vir heroicus sublimis Find us », *Noël Dolla, Vir heroicus sublimis Find us/ Le grand Leurre*, 1999, p. 52

⁵ *Les Années supports surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou*, notice, p. 86

⁶ *Ibidem*

Les torchons, en lieu et place

Si, de ce point de vue, on peut effectivement qualifier les *Torchons* d' « acryliques sur toile », il n'est pas illégitime de s'interroger non plus sur leur statut de support, mais sur le sens de leur usage : au-delà du procédé de détournement fonctionnel fondamental de Supports/Surfaces, l'artiste a manifestement choisi de laisser l'objet torchon visible au sein du dispositif de l'œuvre. Les torchons, comme les serviettes, les draps, les taies d'oreiller, les mouchoirs revendiqués comme peintures, participent aussi, d'une manière qui reste à expliciter, de cette partie de son travail que Noël Dolla nomme lui-même « le ménage », définissant cet ensemble auquel il rattache des œuvres aussi apparemment différentes que les *Structures-étendoir*, les *Leurres* et certaines de ses vidéos, comme « ce que l'on ne regarde pas parce que c'est sans importance, parce que c'est une activité quotidienne ». Effectivement, les textiles du « ménage » sont liés au quotidien le plus banal, et pas n'importe lequel : ces textiles sont relatifs aux soins de la personne, il s'agit de linge, qui touche à l'intimité la plus profonde, intimité avec le corps, l'intérieur domestique, la famille⁷. Noël Dolla n'est certes pas le premier à utiliser le linge comme matériau d'une œuvre⁸ et s'il le considère comme matériau de sa peinture, il ne lui refuse pas pour autant son statut d'objet proprement social :

Le matériau, lui aussi, a influé sur les développements [de mon travail] : mouchoirs et serpillières, ce n'est pas pareil... les connotations de la serpillière : « tiens, ce mec, c'est une serpillière » ou : « ça c'est un torchon », la fonction de chacun de ces bouts de tissu créé déjà tout un monde. On ne se sert pas d'un torchon comme on se sert d'un mouchoir...⁹

Considérant que les pièces de linge étaient déjà suffisamment connotées, il a travaillé essentiellement avec des éléments neufs, afin de ne pas ajouter de charge émotionnelle, ou mieux afin que la charge émotionnelle de l'objet ne contamine pas l'œuvre. La radicalité de ce postulat n'étonne pas de la part de celui qui affirme vouloir bannir tout affect de sa peinture.

La nature du lien unissant l'œuvre à l'objet social est manifestement d'un autre ordre, quoiqu'attachée sûrement à sa qualité de linge. Les torchons qui nous intéressent sont visiblement neufs, cependant ils n'ont pas été acquis dans la perspective de leur

⁷ P. Prado, « Passeurs de linge », *Passeurs de linge : trousseau et familles*, p. 14

⁸ Parmi les rebuts qu'emploient les Nouveaux Réalistes figurent des textiles dès le début des années soixante ; Hantaï a recréé le tablier de sa mère, si le lien familial est avéré, l'opération de transmission n'est pas d'ordre social et l'intention de l'artiste tient à la banalité de l'objet. Dans sa contribution à un colloque consacré à Supports/Surfaces où elle pose la question du féminin « qui rôde dans les œuvres de Supports/Surfaces », Sarah Wilson s'interroge sur le statut des *Torchons* de Noël Dolla : « Où sommes-nous dans ces histoires de trousseau ? » sans véritablement développer son interrogation (S. Wilson, « Entre Matisse et Duchamp, le "fémininmasculin" de l'art des années 70 », *Supports/Surfaces*, 1998, p. 7-16).

⁹ Noël Dolla, entretien avec l'auteur, Nice, 7 octobre 2004

usage plastique : ils faisaient partie du trousseau de Noël Dolla. Torchons de cuisine, ils ne sont par nature pas chargés de l'intimité de corps ; neufs, ils échappent à l'intimité domestique, mais pas à celle de la famille : traditionnellement acquis et transmis par les femmes, le trousseau, en ce qu'il circule au sein de la famille, produit des relations de l'ordre de la filiation et constitue un « marqueur d'identité par transmission »¹⁰. L'irruption de sa famille dans l'œuvre de Noël Dolla n'est pas exceptionnelle, mais elle intervient généralement sous une forme délibérément allusive, au long du jeu de piste qu'il tisse d'une œuvre à l'autre, semant des indices en forme de titres, d'objets, de formes¹¹. Ici, le geste est de nature différente : il ne s'agit plus de rendre hommage à sa mère via le titre d'une peinture, mais de mettre en œuvre d'un processus d'ordre social qui, par une succession d'opérations, travaille à faire de l'objet une œuvre. Par exemple, en marquant de points de peinture, appliqués au moyen d'un patin de feutre utilisé comme tampon, des torchons éléments de son trousseau, Noël Dolla les détache de leur fonction matérielle – ils ne peuvent plus être des torchons, puisqu'ils ne peuvent plus être lavés, rendus à leur pureté originelle –, il les retire du lieu de rangement que leur assigne leur statut – l'armoire – en les introduisant au musée : cette nécessaire décontextualisation permet à l'objet de survivre à son usage, la fin de son usage n'est pas la fin de son existence, et par là même de modifier son rapport au temps. Si cependant il est exclu du trousseau, il conserve l'une de ses facultés sociales essentielles qui procède justement de ce rapport au temps¹² : sa capacité à être transmis ; c'est simplement, suis-je tentée d'écrire, la nature de sa transmission qui change. En le retirant de la circulation familiale et générationnelle mais en prenant soin de lui conserver ses plis, comme une mémoire de son précédent statut – façon de dire que ce n'est pas n'importe quel support –, en le transmettant à une institution muséale non pas considérée comme substitut de la famille¹³ mais comme conservatoire d'œuvres d'art, son possesseur manifeste son identité d'artiste. Que celle-ci soit affirmée dans l'espace familial résonne en écho à ce qu'il écrit, évoquant la mort de son grand-père un 25 décembre :

À quinze heures dans mon atelier je terminais une peinture jaune-citron avec une tache noire au centre et de gros points aux couleurs franches et vives sur le pourtour. Ce fut le début de ma vraie vie, j'étais peintre pour toujours¹⁴.

De là, ou tout au moins parallèlement, le fait que des torchons soient spécifiquement objets de ces manipulations – l'appartenance au trousseau n'est pas affirmée pour

¹⁰ P. Prado, « Passeurs de linge », *Passeurs de linge : trousseau et familles*, p. 16

¹¹ Et plus récemment, par exemple *Véritable faux Bon du Trésor* (1972-1998), *Tableau d'école* (2000), *Berthe mazoutée* (2004).

¹² Et à l'époque : l'usage même de constituer un trousseau tombe en désuétude dans les années soixante, c'est à la même période, à partir de 1964, qu'Orlan utilise des draps de son trousseau.

¹³ Matérialisant ainsi le recours à la « mémoire d'État, voir P. Prado, « Parcours », *Passeurs de linge*, p. 44

¹⁴ N. Dolla, 1995, p. 88

d'autres pièces de linge utilisées par Noël Dolla – peut prendre sens si l'on accepte d'établir une relation de type spéculaire entre les observations développées par Guy Barbichon à propos de l'économie des métaphores lingères dans le langage populaire et le langage noble, qui souligne la quasi absence de mention des torchons et serviettes dans le parler « relevé », excepté dans l'expression dépréciative *marie-torchon*, ou *torchon* (pour un écrit sans qualité)¹⁵ et comment Noël Dolla se dit, selon le contexte, d'une famille ouvrière ou prolétaire.

Eric de Chassey a montré comment, avec la *Structure à la tente d'Indien* et, précisément, les *Torchons*, Noël Dolla contribuait à inventer une abstraction populaire apte à transformer l'environnement le plus trivial en matériau artistique, et comment il travaillait directement avec « les matériaux de la vie¹⁶ ». Avec, parmi eux, des objets de sa vie. Histoire de point de vue.

Références bibliographiques

Les Années 70 : l'art en cause. Exposition du 18 octobre 2002 au 19 janvier 2003, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002

Les Années supports surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou : exposition, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 18 mai-30 août 1998, Paris, Éditions du Jeu de Paume et Centre Georges Pompidou, 1998

Dampérat Marie-Hélène, *Supports/Surfaces*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000

Dolla Noël, *La peinture dite par un œil*, Paris, éditions L'Harmattan (Collection Esthétiques), 1995

L'enveloppement textile, Ethnologie française, 1989, 1

Grinfeder Marie-Hélène, *1965-1990, Les années Supports/Surfaces*, Paris, Herscher, 1991

Noël Dolla, Nice, Villa Arson, Lyon, Galerie Gill Favre, 1990

Noël Dolla, Chatou, Centre national de l'estampe et de l'art imprimé maison Levanneur, Mulhouse, Villa Steinbach art contemporain, Quimper, Le Quartier, Vassivière, Centre d'art contemporain de Vassivière, 35-Cesson-Sévigné, Imprimerie du Sagittaire, 1998

¹⁵ G. Barbichon, « Métaphores lingères, métaphores textiles. Langage populaire et langage noble », *L'enveloppement textile*, 1989, 1, p. 14

¹⁶ E. de Chassey, « Vir heroicus sublimis Find us », *Noël Dolla, Vir heroicus sublimis Find us/ Le grand Leurre*, p. 46

Noël Dolla, *Vir heroicus sublimis Find us/ Le grand Leurre*, Nice, éditions du Mamac, 1999

Piguet Philippe : « Noël Dolla, coté ménager », *L'oeil* n° 526, avril 2001

Prado Patrick et Tricaud Anne, *Passeurs de linge : trousseaux et familles*, Les dossiers du Musée national des Arts et Traditions populaires 5, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999

Supports/Surfaces, [(actes du) colloque, Paris, Auditorium Colbert de la Bibliothèque nationale de France, 24 juin 1998], [sous la dir. scientifique d'Eric Chassey], Paris, éditions du Jeu de Paume, 1998

Troncy Eric, *Le colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier (textes 1988-1998)*, Dijon, Les Presses du Réel, 1998

<p>Florence Charpigny, « Les arts ménagers de Noël Dolla, attention œuvres », in <i>Tissu/Papier : échanges d'impressions. Question de points de vue</i>, textes réunis par Odile Blanc et Florence Charpigny, Lyon, ENS éditions et Institut d'histoire du livre, 2005, p. 113-120.</p>
--