



HAL
open science

S/S ménagé

Florence Charpigny

► **To cite this version:**

Florence Charpigny. S/S ménagé. Florence Charpigny. Noël Dolla art ménager/ménagez l'art, Musée de Bourgoin-Jallieu, non paginé (43 p. texte et photographies), 2005. hal-01511177

HAL Id: hal-01511177

<https://hal.science/hal-01511177v1>

Submitted on 21 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.

S/S ménagé

« On devrait toujours se demander pourquoi un peintre a envie de devenir peintre, de quoi il a envie quand il peint, comment on voit cette envie dans ses peintures. »

Daniel Arasse, *On n'y voit rien*, Paris, Denoël, 2000, p. 120.

Image d'une pièce ovale, vide, éteinte. Voix lointaines. Puis, sur un cercle de gros sel, sous une lumière crue, une jeune femme nue ou presque danse au son d'une musique vaguement entraînante. Gantée de plastique bleu, elle arrache une à une les étiquettes roses qui parsèment son corps. Courant autour de la pièce, un homme la shoote.

Cette vidéo de Noël Dolla peut évidemment être saisie de différentes façons. Relativement au contexte de son élaboration, pour l'exposition *Kommentar zu Europa 1994* au Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig à Vienne, en Autriche, et à la connotation délibérée du titre. Dans la mise en relation des voix et de la musique, de l'absence et de la présence. Dans la manière dont est filmée l'action, plan fixe, lumière drue, scène banale, musique insignifiante. Les gants de plastique bleu, ceux exactement avec lesquels on fait le ménage. Les étiquettes roses, marquées « S/S ». L'homme qui shoote, Noël Dolla lui-même. Contextualisée au sein de son œuvre, elle fait écho à ce qu'il nomme les « vidéos ménagères » et, au-delà, à toute une partie de son travail, construite autour de la notion de « ménager » :

Ménager ? Journalier... Usuel, cheap... Un outil, un outil familier, c'est quelque chose qui est là, dans l'environnement proche, qui n'a pas en soi de grande valeur, simplement ce que l'on fait « avec » ou « à partir de » ou à « côté de » déplace un peu le regard. Comme les vidéos ménagères, c'est vraiment une idée extrêmement terre-à-terre, sans prétention, avec un appareil hyper sophistiqué qui va devenir un objet visuel qui est là en permanence, on l'emploie, on ne l'emploie pas, on y fait plus ou moins attention, simplement parce qu'il est relativement cher à l'achat, mais il est là au quotidien. La caméra, c'est comme un fer à repasser ou une machine à coudre ou un aspirateur. C'est là, donc on l'utilise, parfois on ne l'utilise pas. Ça dépend de ce qu'on a envie de faire. Et même en peinture, au début des années 70, à l'inverse de la peinture

traditionnelle avec un P majuscule, c'était de faire des choses qui apparemment n'étaient pas des actes bien importants, des actes glorieux, avec des matériaux de base très peu chers, avec une possibilité d'utilisation extrêmement variée.¹

De là, deux remarques : tout d'abord, ainsi posé, le dispositif de la vidéo implique-t-il la capture d'une scène du quotidien ou qui, au moins, lui soit liée ? Celle de *S/S*, puisque tel est son titre, est objectivement fabriquée ; peut-on cependant émettre l'hypothèse qu'il s'agit d'un faux ménage, d'un ménage fictionnel ? Pour autant, n'importe quelles images saisies d'un moment donné deviennent scène par la manière dont elles sont choisies, découpées de leur contexte et recontextualisées par les conditions dans lesquelles elles sont montrées. Mais il s'agit ici d'autre chose : au-delà de la nature du support - de son apparence -, les objets ménagers, gants, étiquettes, sont-ils particulièrement signifiants, autrement signes de l'auteur ? Ensuite, le lien entre les vidéos ménagères, réalisées à partir de 1994, et les travaux des années 70 est affirmé. Les années 70, les années Supports/Surfaces, ces « deux termes magiquement accolés avec cette barre oblique, si caractéristique qu'elle a pour ainsi dire *l'accent* de l'époque. »²

Tournée en 1994, l'année même de vidéos qu'il classe dans la catégorie des « ménagères » : *Momie orange amère, Mercedes Benz, Criquet con de ses os, Marianne d'Ajaccio, Païrin. Faille de San Andrea Ghost* dont il reprend le format (entre 3 mn 30 et 5 mn), *S/S* en diffère justement par le travail des objets, dans un jeu de perturbation si familier à Noël Dolla. Les gants sont conservés par la danseuse, des gants objectivement dédiés à leur fonction d'isolation, de protection, même s'ils ne manquent pas d'évoquer les œuvres que sont les *Gants à débarbouiller la peinture* ; les étiquettes marquées « S/S » sont arrachées les unes après les autres, dépouillées peut-on dire, sous l'œil même de l'artiste qui, photographiant le processus, en prend note sans intervenir. L'action n'est pas, toutes choses étant égales dans le ménage, située n'importe où, mais dans une galerie, là où l'art se montre ; la temporalité figure un avant et d'un après. Métonymique, métaphorique, *S/S*, me semble-t-il, met en scène toute l'affaire du lien de Noël Dolla et de son œuvre avec Supports/Surfaces.

Et si tout avait commencé par du ménage qui ne disait pas encore son nom ? Le 14 décembre 1967, au Hall des Remises en questions de Ben, à Nice, Noël Dolla expose son premier étendoir qu'aujourd'hui il décrit ainsi :

J'ai toujours été assez pragmatique, la toile libre me semblait une chose intéressante et pertinente, mais il me semblait aussi que ce qui tend la surface

¹ Entretien avec l'auteur, 5 octobre 2004.

² Didier Semin, « Le chaudron », *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, Editions du Jeu de Paume et Centre Georges Pompidou, 1998, p. 18.

ne devait pas totalement disparaître... Bon, je ne sais pas, parce qu'à l'époque je me demande si je le pensais ou pas. Mais il me semble que, en effet, détruire le châssis, le faire passer de la position verticale, des quatre morceaux, à la position horizontale, de deux morceaux seulement qui devenaient un étendoir, tout d'un coup il y avait une transformation de ce châssis, le châssis devenait l'étendoir, et la toile verticale, d'un plan vertical, passait à des tissus verticaux tendus sur un plan horizontal. Il me semble que c'était une affaire intéressante, et puis que là, tout d'un coup, je mettais aussi en question la position du regardeur, ça mettait la toile dans l'espace, ça permettait d'autres gestes, parce que chaque geste en induit d'autres, et l'intérêt d'un artiste c'est d'être capable, à un moment donné - je vais employer un mot exprès - d'être le devin du devenir de son travail. C'est-à-dire : d'être capable de percevoir d'une manière plus ou moins consciente, en tout cas d'avoir dans l'esprit ce qui va être le devenir de son travail.³

Tout y est de la déconstruction de la peinture, de la surface et du support, rien ne dépasse « d'un bouton de guêtre », pour reprendre la formule d'Alfred Pacquement.⁴ Analyse éminemment support-surfacienne donc d'un geste qui ne l'était peut-être pas vraiment, ou pas seulement : si le groupe est né de manière informelle dès la fin de 1966, si Viallat, Cane et Saytour participent à la même exposition du Hall des remises en questions, Dolla n'est pas convié, en 1968, à Coaraze, mais signe en octobre le tract INTerVENTION A. Il ne participe qu'à partir de 1971 aux expositions collectives - Supports/Surfaces a reçu sa dénomination en août 1970 - à la Cité universitaire de Paris et au Théâtre municipal de Nice, alors même qu'il prend ses distances. Dans ces quelques années cependant, des œuvres essentielles sont créées : les *Structures-étendoirs* de chiffons, mouchoirs, torchons, serpillières ou autres draps parmi lesquelles la *Structure à la tente d'indien*, les *Torchons*, les *Tarlatanes*. Toutes constituées à partir de linge, de textiles du quotidien ou d'usage, telle la tarlatane, mousseline de coton très apprêtée généralement utilisée par les tailleurs pour renforcer certaines parties des vêtements et par les artistes pour essuyer les plaques de gravure ou pour le marouflage sur toile. Sur ces supports qui restent aussi, pour beaucoup, des objets⁵, l'intervention de l'artiste est minimale, dans l'esprit du geste artisanal ; dans le contexte de l'abstraction radicale revendiqué par Supports/Surfaces, elle ne saurait avoir de fonction descriptive, elle est énoncée sous

³ Entretien avec l'auteur, 5 octobre 2004.

⁴ Dans un texte fondamental quant aux relations de Noël Dolla à Supports/Surfaces dont je m'inspire largement ici, « Pas de fumée sans feu », *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, impr. du Sagittaire, 1998, pp. 15 - 22 (citation p. 17).

⁵ Florence Charpigny, « Les arts ménagers de Noël Dolla, attention œuvres », *Tissu/Papier : échanges d'impressions. Question de points de vue*, textes réunis par Odile Blanc et Florence Charpigny, Lyon, ENS éditions et Institut d'histoire du livre, 2005, pp. 113-120.

sa forme la plus minime, 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 dans de la teinture (draps, serpillières, tarlatanes) ou par application mécanique à l'aide de patins de feutre détournés de leur fonction initiale de protection des pieds de chaise (draps, torchons, tarlatanes). Pour autant, les choses sont-elles aussi simples ? Ou autrement dit, comment, à partir de là, échapper à une mise en système stérile proportionnellement à son dogmatisme ? Comment, pour paraphraser Noël Dolla lorsqu'il explique comment son travail s'est articulé autour de la question « que faire après BMPT », poursuivre son œuvre après Supports/Surfaces ?

Il s'agit d'ailleurs moins de la poursuivre que de la développer : au moment même où il tamponne des torchons et trempe la tranche de rouleaux de tarlatane dans de la couleur, il peint des points roses sur des rochers, recouvre trois versants de montagne enneigée de gigantesques cercles de pigments rouges, verts, bleus puis disperse cinq cents disques noirs - et trois blancs - à la Cime de l'Authion, au nord de Nice.⁶ Il est d'usage, pour les exégètes de l'œuvre de Noël Dolla, de classer ces interventions « à part », d'en pointer le caractère romantique⁷ sinon de les confronter au Land art. A part de son œuvre, ou plutôt à part de Supports/Surfaces ? Aussi bien, l'artiste y insiste, il s'agit toujours de peinture : un support, une surface, une forme, de la couleur. De l'intérieur même, du point de vue du groupe, son travail n'est pas sans interroger, pour dire pudiquement : la *Structure à la tente d'indien n° 1* de 1968, par exemple, s'éloigne des canons de la déconstruction de la peinture mis en place par Supports/Surfaces, aux chiffons diversement trempés dans la couleur s'ajoute un jouet d'enfant, une petite tente d'indien récupérée et mise là telle quelle. Telle quelle, c'est-à-dire comme un ready-made.

J'ai dit un jour : « ce n'est pas ma faute si je suis né à la peinture quand Marcel Duchamp est mort. » C'est tout. J'arrive après Marcel Duchamp comme des artistes sont arrivés « après », après Velasquez, après Le Titien ... il faut bien continuer à avoir cette activité qu'est la pratique artistique après Cézanne, après Barnett Newman. Donc voilà, moi je suis né en 45, j'ai commencé à peindre à vingt ans, je fais de la peinture à partir de là. On ne peut pas faire autrement.⁸

Au-delà de l'intervalle qui refonde, c'est moins la distance que la nature du lien à Supports/Surfaces qui est envisagée, disant en miroir la nécessaire singularité de toute démarche artistique et son inscription dans la dynamique de l'histoire de l'art.

⁶ Respectivement *Propos Neutre n° 2*, octobre 1969 ; *Restructuration spatiale n° 3*, février 1970 ; *Restructuration spatiale n° 4*, juin 1970.

⁷ Selon Bernard Ceysson cité par Eric de Chasse, « L'abstraction comme utopie rustique », *Supports/Surfaces*, [(actes du) colloque, Paris, Auditorium Colbert de la Bibliothèque nationale de France, 24 juin 1998], [sous la dir. scientifique d'Eric de Chasse], Paris, éditions du Jeu de Paume, 1998, p. 37.

⁸ Entretien avec l'auteur, 7 octobre 2004.

Ni plus, ni moins. Le violent éclatement du groupe, le repliement de Noël Dolla vers la fabrication de leurres pour la pêche et la manière dont elle a réintroduit la couleur dans son travail, comme il le dit⁹, ont été largement commentés. Mais c'est moins cette rupture formelle que la persistance du lien avec Supports/Surfaces qui m'intéressent ici, et que l'artiste lui-même interroge dix ans plus tard dans un texte alors passé inaperçu. En 1990, à la fin du catalogue commun des expositions organisées par la Villa Arson et la Galerie Gil Favre¹⁰, figure une page en petits caractères qui, à y regarder de près, constitue le manifeste d'un groupe de cinq peintres abstraits, E.L.A.N.¹¹ Sous la forme d'un texte programmatique parodiant non sans jubilation les manifestes des avant-gardes, il questionne :

Quelles sont les limites de l'abstraction ? L'illusion de perçu/reçu ? Pour une abstraction « événementielle » ou l'avènement de la peinture. Questions : après W. Kandinsky, M. Duchamp, J. Pollock, B. Newman, G. Richter, P. Saytour, N. Dolla, A. Kirili, comment ne pas glisser vers les pièges de l'art conceptuel, de la mort de l'art, ou celui pire encore, de la dérision de l'art ? « Le peintre sans ses mains est un philosophe sans sa tête ». Quelle est la raison de la disparition des peintres du groupe Supports/Surfaces de la scène internationale ? Quelles étaient les questions indécentes que les œuvres de ces peintres français posaient ?

Que les noms des cinq artistes soient des anagrammes de Noël Dolla, qu'à chacun soit attribué des séries de ses œuvres renvoie à une manière d'autoportrait qui assume la soi-disant polymorphie de son travail, Alfred Pacquement l'a pointé. Que l'anagramme de Nael, dont il use comme titre de plusieurs œuvres, soit la version « historique » de son prénom restitué sous la forme dynamique d'E.L.A.N., mais surtout qu'il se cite lui-même au sein de Supports/Surfaces, ce dédoublement renvoie à la constitution d'un avant et d'un après, conduit sur la piste d'une mise à distance, d'une re-naissance peut-être ; les années 80 marquent en effet la conquête de sa liberté, le passage de l'abstraction théorisée de Supports/Surfaces à « l'esprit de l'abstraction », l'apparition de la figure dans la série des *Tchernobyl*, le retour de la toile tendue sur châssis des *Silences de la fumée*, ou d'une autre manière la systématisation de titres venant perturber l'œuvre – leur irruption date des premiers *Leurres*. C'est un dédoublement parallèle qui est mis en scène dans *S/S*, propre à introduire une tension intéressante, en amont des œuvres elles-mêmes, la manière dont elles sont constituées : comment alors ne pas porter attention à sa nature même, comment ne pas remarquer que Noël Dolla s'y montre aussi sous les traits d'une

⁹ Entretien avec Bernard Lamarche-Vadel, +-o, déc. 76, pp. 38-39.

¹⁰ Noël Dolla, Nice, Villa Arson, Lyon, Galerie Gil Favre, 1990, p. 37 ; ce texte a été remarquablement analysé par Alfred Pacquement, *op. cit.*

¹¹ Deux expositions avaient eu lieu dès 1989 : Noël Dolla, *Carte blanche au groupe E.L.A.N.*, (Allen Dool, Aldo Öllen, Della Nolo, O.Del Llano, Li-Pafoal, Lona-Odell), Fondation Cartier, Paris, et *Groupe E.L.A.N.*, Galerie Jacques Girard, Toulouse.

(jeune) femme, et établir un lien avec ce ménage à propos duquel il évoque si fréquemment son « côté féminin » ?

Donc l'étendoir, c'est peut-être ce qui renforçait le ménage dans ma pratique, une idée du ménage, une idée de ce que l'on ne regarde pas parce que c'est sans importance, parce que c'est une activité quotidienne, et en général une activité quotidienne qui était encore plus féminine qu'elle ne l'est aujourd'hui. C'est mon côté femme...¹²

Ainsi figuré, l'après Supports/Surfaces, dit aussi : « (...) la résistance à la pensée plurielle n'est que la peur de perdre le nord, la main chaude de maman, ou d'apprendre que papa est plusieurs. »¹³ dépasse les idéaux du groupe plus qu'il ne les nie. Sinon, Noël Dolla aurait-il poursuivi son exploration de la peinture et de ses instruments en utilisant avec la même persistance les matériaux des œuvres emblématiques des années Supports/Surfaces, rouleaux de tarlatane trempés dans la couleur alignés au faite des *Chinese Ghosts* ou dessin des *Tableaux d'école* ? Ou en réemployant le linge des étendoirs, taies d'oreiller des *Enol A. Bait*, gants de toilette pétrifiés en *Gants à débarbouiller la peinture*, serpillières figées dans la cire...¹⁴ qu'il réinvente aussi, tels les *Etendoirs aux serpillières* surdimensionnés créés pour Vassivière en 1998 et Nice en 1999, jusqu'aux *Etendoirs aux mouchoirs* de 1968 réenchantés en *Pleure pas Jeannette* (2001) : les mouchoirs des étendoirs, le plastique transparent comme support, qui évoque aussi le *Châssis avec feuille de plastique tendue* de Dezeuze, en 1967. Pour autant, le ménage résiste à la caractérisation, donc à l'énumération. Le ménage ne participe pas des séries qui composent l'œuvre de Noël Dolla, il les produit ou les contamine, dans leur matérialité comme dans leur pictorialité, à l'image des *Précieuses d'hôtels* - trois petites *Fumées* de 7,5 x 12,5 cm rangées dans une boîte qui ressemble aussi à une valise -, ou des *Gâteaux-bobos*, cire et pigments fourrés d'hameçons qui piègent les *Leurres*. Élément stable d'une œuvre constamment en devenir, élément structural comme on aurait dit au temps de Supports/Surfaces, le ménage travaille avec « l'esprit de l'abstraction » dont il est la part concrète, celle qui relie l'artiste à son histoire singulière.

Donc dès le début j'ai parlé de ménage pour dire que mon travail était tout sauf de la « belle peinture », qu'il avait plus à voir avec Duchamp qu'avec Utrillo. Ce n'est pas tant l'objet qui est important, puisque je l'affirme comme peinture, que le rapport avec le quotidien, c'est aussi dire que peindre, pêcher, cuisiner c'est pour moi équivalent. Simplement il est important de signifier à celui qui regarde une de mes œuvres comme de la peinture que le ménage n'est pas une théorie

¹² Entretien avec l'auteur, 7 octobre 2004. Sur la question du féminin dans les œuvres de Supports/Surfaces, voir Sarah Wilson, « Entre Matisse et Duchamp, le "fémininmasculin" de l'art des années 70 », *Supports/Surfaces, op. cit.*, pp. 7-16.

¹³ Noël Dolla, *La peinture dite par un œil*, Paris, éditions de L'Harmattan (Collection Esthétiques), 1995, p. 92.

¹⁴ Alfred Pacquement, *op. cit.*, p. 21.

mais un état de fait, une fonction non essentielle mais comme une autre, une aide pour distancier, un garde-fou par rapport à la « belle peinture », le « beau savoir », je dis toujours que je me méfie autant du ménager que Marcel Duchamp du ready-made.¹⁵

Noël Dolla art ménager/ménagez l'art, catalogue d'exposition édité par le Musée de Bourgoin-Jallieu, novembre 2005, 43 p. Texte : Florence Charpigny, photographies : François Fernandez.