

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE MOBILIER COMME PROPOSITION ESTHÉTIQUE : ÉTUDE DES CAS DE
SCOTT BURTON ET DE JORGE PARDO

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
AMÉLIE BOUCHER

JANVIER 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je désire d'abord remercier ma directrice, Madame Thérèse St-Gelais, pour son ouverture d'esprit ainsi que pour la qualité de son encadrement, ses suggestions et ses corrections dont j'ai bénéficié tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Je tiens également à remercier Madame Diane Charbonneau conservatrice des arts décoratifs non canadiens après 1960 du Musée des beaux-arts de Montréal pour le prêt de son mémoire.

Mes derniers remerciements vont à mon conjoint Pierre-Luc Leblanc, à mon amie Marie-Eve Bonneau et à ma famille pour leurs encouragements, leur patience et leur support inconditionnel.

TABLE DES MATIERES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	xi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I LE MOBILIER COMME PROPOSITION ESTHÉTIQUE : UNE PRATIQUE INTERDISCIPLINAIRE, CARACTÉRISTIQUES ET ENJEUX.....	6
1.1 Terminologie et distinctions.....	6
1.1.1 Définition de mobilier et de meuble.....	6
1.1.2 Définition de « mobilier d'art ».....	9
1.1.3 Définition de la « sculpture mobilière ».....	10
1.1.4 Définition de « mobilier d'artiste ».....	10
1.1.5 Définition de « mobilier comme proposition esthétique ».....	11
1.2 Le mobilier comme proposition esthétique : une pratique interdisciplinaire.....	12
1.2.1 Existence de la pratique.....	12
1.2.2 La pratique interdisciplinaire.....	18
1.2.3 Le mobilier comme proposition esthétique : une pratique interdisciplinaire.....	21

1.2.4 Caractéristiques et enjeux du mobilier comme proposition esthétique.....	24
1.3 Conclusion.....	28
CHAPITRE II	
ÉTUDE DE CAS DANS L'ŒUVRE DE SCOTT BURTON.....	30
2.1 Parcours artistique.....	30
2.2 Esthétique.....	33
2.3 Analyse.....	38
2.3.1 <i>Inlaid Table (« Mother of Pearl Table »)</i> , 1977-1978.....	38
2.3.2 <i>Steel Furniture</i> , 1978-1985.....	47
2.4 Conclusion.....	58
CHAPITRE III	
ÉTUDE DE CAS DANS L'ŒUVRE DE JORGE PARDO.....	60
3.1 Parcours artistique.....	60
3.2 Esthétique.....	62
3.3 Analyse.....	69
3.3.1 <i>Guadalajara</i> , 1997.....	69
3.3.2 <i>Delegates Dining Room</i> , 2003.....	75
3.4 Conclusion.....	80

CONCLUSION.....	82
FIGURES.....	90
BIBLIOGRAPHIE.....	129

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1 David Emery (1969), <i>Fauteuil Fleur</i> , Réf. MO/016, n.d., fauteuil, ferronnerie d'art, patine dorée, 6 coussins de velours Red Green 10 ; 90 x 90 cm.	91
2 Richard Artschwager (1923), <i>Cradle</i> , 1967, formica sur bois ; 102,2 x 122,2 x 61 cm, The Detroit Institute of Arts, Don de M. et Mme S. Brooks Barron.....	92
3 Rachel Whiteread (1963), <i>Daybed</i> , 1999, hêtre, mousse de différentes densités et housse de laine, A/D Gallery, New York.....	93
4 Constantin Brancusi (1876-1957), <i>Banc</i> , 1914-1916, bois, photographie originale de l'artiste, legs Brancusi, 1957, Am 4002-714PH704.....	94
5 Gerrit Rietveld (1888-1964), <i>Fauteuil bleu et rouge</i> , 1918-1923, hêtre, peinture laquée, 88 x 68 x 64 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.....	95
6 Isamu Noguchi (1904-1988), <i>Table d'échec modèle n° IN 61</i> , 1947 (conception), 1950-1951 (édition), contreplaqué façon ébène, aluminium et plastique ; 48,8 x 86 x 77,6 cm, édition Herman Miller Furniture Co., Zeeland, Michigan, D85.132.1, Don Jay Spectre.....	96
7 Wendell Castle (1932), <i>Scribe's Stool</i> , 1950-1962, noyer et ébène ; 137,2 x 66 x 66 cm. Musée des beaux-arts de Montréal, D.88.198.1, Don Vivian et David M. Campbell.....	97
8 Masayuki Oda (1950), <i>Bench</i> , 1982, béton, bois et peinture ; 40,64 x 55,88 x 35,56 cm, collection de l'artiste, Los Angeles.....	98
9 Richard Tuttle (1941), <i>Nature of the Gun</i> , 1990, frêne, hêtre et coussins de cuir, vue de l'installation, A/D Gallery, New York.....	99

- 10 Franz West (1947), *Rest*, 1993-1994, 27 canapés d'acier, tables et housses de coton, Dia Art Foundation, Chelsea..... 100
- 11 Scott Burton (1939-1989), *Inlaid Table* ("Mother-of-Pearl Table"), 1977-1978, acier galvanisé et incrustations de nacre de perle ; 55,88 x 38,74 x 38,74 cm, collection de l'artiste, New York..... 101
- 12 Carl Andre (1935), *64 Pieces of Lead*, 1968, 64 pièces, plomb, Paula Cooper Gallery, New York..... 102
- 13 Agnes Martin (1912-2004), *The Cliff*, 1967, acrylique et graphite sur toile ; 182,9 x 182,9 cm, Virginia Dwan Collection..... 103
- 14 Design Superstudio (1966-1978), *Quaderna*, série de meubles, 1970, aggloméré laminé..... 104
- 15 Design Superstudio (1966-1978), *Table Quaderna 260*, 1971, aggloméré laminé ; 72 x 126 x 126 cm, édition Zanotta, Nova Milanese, Italie..... 104
- 16 Giovanni Anselmo (1934), *Struttura che mangia* (Structure qui mange), 1968, granite, laitue fraîche, déchets. M.N.A.M., C.N.A.C. Centre Pompidou, Paris, France..... 105
- 17 Vladimir Tatline (1885-1953), *Contre-relief bleu*, 1914, bois, métal, cuir, couleur, craie ; 79,5 x 44 cm. Collection privée..... 106
- 18 Scott Burton (1939-1989), *Steel Furniture*, 1978 (conception), présente édition 1979-1980, 6 chaises, 2 tables pour deux, 2 tables pour quatre, 5 tabourets et 3 bancs, acier profilé à chaud, oxydé et laqué, chaise, 80,01 x 45,72 x 50,80 cm ; table pour deux, 74,93 x 87,63 x 85,41 cm ; table pour quatre, 73,66 x 127 x 71,12 cm ; tabouret, 45,72 x 47,31 x 45,72 cm ; banc, 45,72 x 89,38 x 38,58 cm, diverses collections..... 107
- 19 Scott Burton (1939-1989), *Steel Furniture*, 1978 (conception), présente édition 1985, 1 chaise, 1 table pour deux et un tabouret, acier autopatinable (ou Corten) profilé, oxydé et laqué, chaise ; 80,01 x 45,72 x 50,80 cm ; table pour deux, 74,93 x 87,63 x 85,41 cm ; tabouret, 45,72 x 47,31 x 45,72 cm , Lisson Gallery, Londres..... 108

- 20 Sylvain Dubuisson (1946), chaise empilable *L'aube et le temps qu'elle dure*, 1987, aluminium et cuir, 81 x 36 x 33 cm, manufacturier L.C.S.D., Le Pin, France.....109
- 21 Joseph Beuys (1921-1986), *Fett-Stuhl*, 1963, chaise de bois, câble d'acier et graisse laminé.....110
- 22 Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), *La Chaise*, 1961, tôle découpée, pliée et peinte ; 111,5 x 114,5 x 89 cm, Musée Picasso, Paris.....111
- 23 Piet Zwart (1885-1977), *Dessin d'étude pour une chaise*, 1920, encre et aquarelle ; 51,3 x 34 cm, Gemeentemuseum, La Haye.....112
- 24 Theo van Doesburg (1883-1921), *Contre-construction de la Maison particulière*, 1923, gouache sur photocopie ; 57 x 57 cm, Rijksdienst Beeldende Kunst, La Haye.....113
- 25 Peter Karpf (1940), chaise empilable *NXT*, 1991, bois laminé, 75 x 51 x 46 cm ; 3,5 kg, édition à partir de 1996, Inredningsform, Malmö, Suède.....114
- 26 Xavier Lust (1969), *T-Chair*, 1999, acier inoxydable chromé et poli ; 52 x 52 x 78 cm, édition Elixir.....115
- 27 Jorge Pardo (1963), *4166 Sea View Lane*, 1998, bois rouge de Californie, Los Angeles.....116
- 28 Jorge Pardo (1963), *Pier*, 1997, bois rouge de Californie, vue de l'installation, Leipzig, Allemagne.....117
- 29 Jorge Pardo (1963), *Sans Titre*, 1997, 40 lampes (*40 Le Klint lamps*) datant de 1996 et *Guadalajara*, 1997, 13 éléments au sol : bois, réfection de siège et molleton polaire. Vue de l'installation à l'exposition « *check in !* », Museum für Gegenwartskunst, Basel.....118
- 30 Jorge Pardo (1963), *Untitled, (Light house)*, 1997, lampes et *Guadalajara*, 1997, éléments au sol : bois, réfection de siège et molleton polaire. Vue de l'installation, coll. Boijmans Museum, Rotterdam.....119

- 31 Hans Arp (1886-1966), *Constellations*, 1938-1939, bois naturel ;
50,2 x 50,2 cm, Museum of Modern Art..... 120
- 32 Hans Arp (1886-1966), *Tête-coquille*, 1958, bronze ;
24 x 32 x 17,5 cm, édition de 5 121
- 33 Hugo Alvar Henrik Aalto (1898-1976), *Vase*, modèle
no 9744 (Karhula) ou 3031, conçu en 1936, verre ;
28,5 x 29,5 x 28,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal,
D87.149.1. Édition Karhulan Lasutehtaalla (Karhula,
Finlande), 1937-v. 1949 ; par Iittala Lasitehdas (Iittala,
Finlande), 1954-1955, 1962-1973 (cet exemple date probablement
de 1954-1955)..... 122
- 34 Jorge Pardo (1963), *Delegates Dining Room*, 2003,
aluminium, bois, lumière, résine (Bondo) et verre, Bâtiment Paul
Löbe, Parlement allemand, Berlin..... 123
- 35 Jorge Pardo (1963), *Delegates Dining Room* (détail), 2003,
aluminium, bois, lumière, résine (Bondo) et verre, Bâtiment Paul
Löbe, Parlement allemand, Berlin..... 124
- 36 Jorge Pardo (1963), *Delegates Dining Room* (détail), 2003,
aluminium, bois, lumière, résine (Bondo) et verre, Bâtiment Paul
Löbe, Parlement allemand, Berlin..... 124
- 37 Jean Prouvé (1901-1984), *Chaise standard démontable*,
vers 1930, chaise démontable, bois et acier ; 41 x 46 x 81 cm,
exemplaire unique..... 125
- 38 Jean Prouvé (1901-1984), *Chaise en bois*, 1942, chaise, petite
série, bois ; 41 x 46 x 82 cm..... 125
- 39 Jean Prouvé (1901-1984), *Guéridon haut*, 1940-1945, table
de salle à manger, petite série, bois et acier ; 129 x 70 cm
et *Chaise standard démontable*, 1930, chaise démontable,
bois et acier ; 41 x 46 x 81 cm, réédition par TECTA en 1990..... 126
- 40 Josef Hoffmann (1870-1956), *Grande salle à manger*,
1904-1906, 1^{er} étage, Sanatorium de Purkersdorf..... 127
- 41 Alexander Rodtchenko (1891-1956), *Club ouvrier*, 1925,
présenté à l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925, Paris..... 128

- 42 Hans Arp (1886-1966), Sophie Taeuber (1889-1943) et Théo
Van Doesburg (1883-1921), *Décoration de la salle de
cinéma-dancing du café de L'Aubette*, 1926-1928, Strasbourg.....128

RÉSUMÉ

L'examen de l'histoire de l'art du XX^e siècle permet de constater que le mobilier y occupe une place de second ordre dans la hiérarchie des valeurs esthétiques. Issu de la tradition artisanale et ensuite associé au domaine du design, le mobilier comme proposition esthétique partage avec l'un ou l'autre de ces champs une fin utilitaire et remet ainsi en cause les limites de ceux-ci. Or, c'est ce métissage, cette ambiguïté relative dont est porteur le mobilier comme proposition esthétique qui est à l'origine de sa marginalisation, voire de son exclusion du champ de l'art puisqu'il bouleverse la nature et la définition même de l'art. C'est donc à ce bouleversement que nous nous intéresserons dans le cadre de ce mémoire avec l'objectif d'identifier et de définir les spécificités du mobilier comme proposition esthétique.

Afin de rencontrer notre objectif, nous avons d'abord brièvement défini la notion de mobilier comme proposition esthétique et l'avons ensuite distinguée des autres propositions (le mobilier d'art, la sculpture mobilière et le mobilier d'artiste) avec lesquelles elle est parfois confondue. Nous avons cherché à démontrer l'existence de cette pratique qui traverse l'histoire de l'art du XX^e siècle pour ensuite mettre en évidence les allusions et emprunts qu'elle réalise aux domaines de l'art, de l'artisanat, de l'architecture et du design, ce qui nous a permis d'établir le mobilier comme proposition esthétique en tant que pratique interdisciplinaire. Les caractéristiques et enjeux appartenant en propre à cette discipline ont finalement été exposés puis vérifiés et appuyés par l'analyse de la production de deux artistes et celle de deux de leurs œuvres : *Inlaid Table* (« *Mother of Pearl Table* ») et *Steel Furniture* de Scott Burton et *Guadalajara* et *Delegates Dining Room* de Jorge Pardo.

L'approche méthodologique fondée sur l'histoire et l'esthétique que nous avons privilégiée, mais aussi la pluralité des discours que nous avons sollicitée, nous ont ici permis d'amorcer notre réflexion sur les conditions de l'existence du mobilier comme proposition esthétique, à partir des concepts de mobilier, d'interdisciplinarité, d'œuvre d'art totale et celui d'œuvre totale, pour enfin l'établir en tant que pratique interdisciplinaire actualisant l'aspiration de l'avant-garde artistique du début du XX^e siècle à faire se joindre l'art et la vie. L'étude de cas a, pour sa part, mis en évidence les caractéristiques matérielles et formelles du mobilier comme proposition esthétique. Elle a aussi révélé que c'est sous le mode de présentation plutôt que celui de la représentation qu'est proposé l'objet, que la fonction d'usage affichée par ce type de proposition et la participation active du visiteur qu'il suscite en sont les principaux attributs. Elle a enfin confirmé que les fonctions esthétique et d'usage peuvent coexister au sein d'une seule et même œuvre d'art.

Mots clés : Scott Burton, Jorge Pardo, mobilier comme proposition esthétique, meuble d'art, mobilier d'artiste, mobilier sculptural, sculpture, installation.

INTRODUCTION

Issu de la tradition artisanale et ensuite associé au monde de l'architecture et du design, le meuble arbore des fins utilitaires qui sont communes à l'un et à l'autre. Ce sont ces fins utilitaires qui constituent un obstacle majeur à l'acceptation de ce type d'objet dans le champ de l'art. Le meuble, lié aux arts décoratifs et appliqués, s'est vu attribué par l'histoire de l'art un rang inférieur dans la hiérarchie des valeurs esthétiques, ce qui explique en partie l'absence de réflexion critique concernant l'objet qui nous intéresse, soit le mobilier en tant que proposition esthétique.

Par sa nature, cette proposition génère un certain nombre d'interrogations parce qu'elle confronte les limites définitionnelles de l'art et que conséquemment elle les remet en question. En quoi modifie-t-elle la notion d'œuvre d'art ? Où commence et où se termine l'art ? L'art peut-il avoir une fonction utilitaire ? Un objet peut-il appartenir à plus d'une catégorie ? Lieu d'échanges et de synthèses de plusieurs disciplines, que propose cet objet hybride, en quoi se distingue-t-il de l'objet utilitaire ? Enfin, ce sont là quelques-unes des problématiques soulevées par le mobilier comme proposition esthétique qui témoignent de la richesse du sujet et auxquelles nous aurons à faire face.

Le mémoire s'intéressera donc au meuble lors de sa proposition dans le contexte artistique. Il mettra en lumière une pratique du XX^e siècle qui emprunte à différentes disciplines dont l'artisanat, l'art, l'architecture et le design. La notion d'interdisciplinarité constituant le fondement de cette pratique sera explorée et les nombreuses correspondances entre ces disciplines, témoignant de la perméabilité de celles-ci, rendues manifestes. Les spécificités et les enjeux de l'objet proposé seront relevés et interrogés à travers l'analyse d'œuvres d'art de deux artistes dont la pratique est exemplaire de l'ambiguïté qui caractérise le mobilier en tant que proposition esthétique.

Il ne s'agira pas ici de déterminer si cette pratique est de l'art ou non puisque sa réception en tant que telle est le point d'ancrage du mémoire : les œuvres auxquelles nous nous intéresserons ont déjà été acceptées comme participant au monde de l'art. Il ne s'agira pas non plus de remettre en cause les limites de l'art dans le cadre de l'élaboration d'une théorie esthétique ou encore de définir chacune des disciplines auxquelles le meuble comme proposition esthétique emprunte mais plutôt de rendre compte de ces assimilations et de voir en quoi elles peuvent participer à la définition de la pratique. Il est important de spécifier que le corpus d'œuvres et de textes qui seront ici l'objet d'analyse appartiennent à la deuxième moitié du XX^e siècle.

Les ouvrages portant sur le mobilier, son histoire et son design abondent mais lorsqu'on porte un intérêt sur le mobilier comme proposition esthétique, c'est-à-dire au mobilier à la fois œuvre d'art et objet usuel, lorsqu'on tente de faire se rapprocher deux pratiques qui s'excluent mutuellement, l'art et mobilier, l'absence de documentation est déconcertante. Beaucoup de publications existent, par exemple, concernant les liens entre l'art et la danse, la mode ou la science mais lorsqu'on interroge l'histoire de l'art sur les rapports pourtant effectifs entre l'art et le design, elle reste muette. Une monographie et deux catalogues ont été, au début de nos recherches, les seuls ouvrages faisant état de l'existence de ce type de pratique : *Artists Design Furniture* (1984) de Denise Domergue, *Furniture as Art : Recent Tendencies in Sculpture* (1988) de Huub Mous et *La Chaise : Un objet de design ou d'architecture ?* (1985) de France Vanlaethem et Koen De Winter. Puis s'est ajouté récemment *Design : Carrefour des arts* (2003) sous la direction de Raymond Guidot, « Le design au prisme de l'art » (2003), « Art et design : qui a dessiné l'urinoir de Duchamp ? » (2003) de Camille Morineau ainsi que le numéro intitulé « Design » du périodique spécialisé en art contemporain *Parachute* (2005), sources documentaires qui se sont avérées des plus pertinentes.

Panorama de cette pratique, l'ouvrage de Domergue retrace l'histoire du mobilier comme proposition esthétique et ces principaux protagonistes, alors que les textes de Morineau soulèvent les différents questionnements que ce type de proposition suscite sans toutefois y répondre. Les écrits de Vanlaethem et De Winter permettront pour leur part d'emprunter de nouvelles pistes et peut-être d'élargir le débat puisque les interrogations qu'ils soulèvent sont à l'évidence très près de nos préoccupations concernant la nature (mouvante) de l'objet. Les articles « Design et art : À la conquête de l'Ouest » d'Alexandra Midal et « Au sujet du meuble en tant qu'art » d'Alex Coles parus dans *Parachute* s'intéressent à la relation étroite existant entre l'art et le design, relation qu'exploite de plus en plus d'artistes ainsi qu'à la « généalogie » du mobilier en tant qu'art. Ce sont donc ces écrits qui constitueront la base théorique de notre réflexion.

L'objectif premier du mémoire est de caractériser le mobilier comme proposition esthétique, pratique artistique courante au XX^e. Afin de rencontrer cet objectif, nous devons d'abord définir la notion de mobilier puisque celle-ci participe non seulement à la locution qui désigne le type d'objet que nous tentons de décrire, mais parce qu'elle anticipe elle-même l'ambiguïté dont est porteuse cette pratique. Nous aurons également à distinguer les pratiques que le mobilier a fait naître à son contact avec d'autres disciplines que celle du mobilier en tant que proposition esthétique. L'examen des emprunts aux autres champs d'activités nous permettra de rencontrer les objectifs majeurs que nous nous sommes donnés, d'abord celui d'établir l'existence de cette pratique, ensuite de la caractériser et d'en fixer les principaux enjeux pour enfin examiner quelques propositions d'artistes.

Dans le cadre de cette recherche, nous aurons recours à différentes méthodes, mais nous privilégierons une approche méthodologique se fondant sur l'histoire et l'esthétique. Cette décision s'impose compte tenu des notions que nous aurons retenues et à partir desquelles nous élaborerons le propre de la pratique qui est l'objet

de notre intérêt. Yvonne Brunhammer, Alex Coles, Denise Domergue, Raymond Guidot, Edward Lucie-Smith, Alexandra Midal, Camille Morineau et Jean-Paul Resweber s'avèreront être les auteurs dont la réflexion pourrait ici nous éclairer étant donné la nature des questions soulevées par notre sujet d'étude.

Ainsi, l'énoncé définitoire que nous attribuerons au mobilier sera institué par le récit de l'*Histoire du mobilier* d'Edward Lucie-Smith. Les pratiques autres auxquelles est souvent associé, voire assimilé le mobilier comme proposition esthétique, tel que le mobilier d'art, la sculpture mobilière, le mobilier d'artiste feront également l'objet d'une tentative de définition de notre part fondée cette fois sur les écrits de plusieurs auteurs. L'existence de cette pratique sera ensuite mise en évidence grâce à la contribution de deux auteurs : Denise Domergue et Camille Morineau qui adopteront à cette fin une approche historique et esthétique. Avant de démontrer l'apport de chacune des disciplines auxquelles emprunte le type d'objet qui nous intéresse, Jean-Paul Reswebwer, associé au monde de la philosophie, nous fournira les fondements nécessaires à l'élaboration de notre définition de l'interdisciplinarité qui, elle-même, constitue l'essence de cet objet. Les emprunts à l'art et au design ainsi que les caractéristiques propres à cet objet spécifique auront principalement été évoqués par Yvonne Brunhammer, Alex Coles, Raymond Guidot, Alexandra Midal et Camille Morineau qui ont utilisé une approche esthétique. Ce sont ces mêmes auteurs qui nous permettront d'établir un lien entre les enjeux du mobilier comme proposition esthétique et les idées utopiques développées par l'avant-garde artistique du début du XX^e siècle. C'est enfin, à la lumière de ces auteurs et de leurs diverses approches, que sera réalisée l'analyse des œuvres sélectionnées.

Le mémoire sera divisé en trois chapitres qui se diviseront eux-mêmes en sous-parties. Le chapitre premier mettra en place l'appareil théorique dont nous aurons besoin pour les deux analyses de cas des chapitres II et III. Dans un premier temps, le mobilier comme proposition esthétique sera distingué du « mobilier d'art », de la

« sculpture mobilière » et « du mobilier d'artiste » pour ensuite être défini. Dans un deuxième temps, nous démontrerons l'existence de cette pratique. Nous établirons le mobilier comme proposition esthétique en tant que pratique interdisciplinaire et exposerons les relations qui existent entre celui-là et les différents domaines auxquels il emprunte soit l'artisanat, l'architecture, l'art et le design. La dernière sous-section rendra évidente les spécificités de l'objet, ses effets ainsi que ses enjeux et sa portée.

Les chapitres II et III seront enfin consacrés à l'étude de la production de Scott Burton et de Jorge Pardo. Leur parcours artistique d'abord dressé mettra en lumière les débuts de leur carrière et les projets qui ont initié ou précédé les œuvres qui seront analysées en fin de chapitre. Les lieux de présentation de ces œuvres rendant compte de leur réception seront ensuite brièvement exposés. La partie subséquente s'appliquera à déconstruire l'esthétique de leur pratique respective : elle soulignera l'intérêt de Burton pour les théories avancées par les artistes de l'art public des années 70 et 80 et l'intérêt de Pardo pour l'idéologie développée par les artistes et architectes de l'avant-garde artistique du début du XX^e siècle, comme en témoigne l'appropriation de certaines des icônes du design moderne. La dernière partie de ces études établira lesquels de ces emprunts et influences seront exploités par les œuvres, *Inlaid Table* et *Steel Furniture* de Scott Burton et *Guadalajara* et *Delegates Dining Room* de Jorge Pardo ainsi que les enjeux que soulèvera chacune de celles-ci. De ces analyses, nous espérons qu'elles appuient, voire participent à la définition de ce qu'est le propre du mobilier comme proposition esthétique.

CHAPITRE I

LE MOBILIER COMME PROPOSITION ESTHÉTIQUE : UNE PRATIQUE INTERDISCIPLINAIRE, CARACTÉRISTIQUES ET ENJEUX

1.1 Terminologie

1.1.1 Définition de mobilier et de meuble

Définir une pratique, la qualifier, implique le choix de termes exacts qui rendent compte des différents aspects qui constituent le propre de celle-là. C'est pourquoi, il est ici nécessaire de porter intérêt à chacun des vocables qui participent à la locution nominale la désignant, évitant ainsi toute confusion possible avec d'autres expressions qui peuvent sembler similaires. Avant de fixer l'expression qui sera utilisée au cours de ce travail de recherche, le concept de mobilier sera analysé à travers les définitions que nous en donnent deux dictionnaires usuels et un dictionnaire historique soit le *Le Petit Larousse illustré*, le *Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* ainsi que *Le Robert : Dictionnaire historique de la langue française*.

Le terme « mobilier » est ainsi défini par *Le Petit Larousse illustré* : « Ensemble des meubles destinés à l'usage personnel et à l'aménagement d'une habitation » et comme l'« Ensemble des meubles et des objets d'équipements destinés à un usage particulier ». Le mobilier est défini comme l'« Ensemble des meubles destinés à l'usage et à l'aménagement d'une habitation » selon le *Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. *Le Robert : Dictionnaire historique de la langue française* souligne que l'acceptation courante de ce terme est tributaire de l'évolution de celui du « meuble » et lui attribue la définition suivante : « désigne des équipements servant à aménager ». Il devient ici nécessaire de porter intérêt à la notion de meuble.

Le Petit Larousse illustré propose le meuble comme un « Objet mobile servant à l'aménagement ou à la décoration d'un lieu » alors que le *Nouveau Petit Robert* [...] le pose comme un « Objet mobile de formes rigides, qui concourt à l'aménagement de l'habitation, des locaux ». *Le Robert : Dictionnaire historique de la langue française* rend compte pour sa part de l'origine du mot et de ses développements, partant de « tout ce qui garnit la maison », en passant par « ce qui est destiné au service d'une maison », il réitère enfin l'acceptation courante, précédemment citée et extraite du *Nouveau Petit Robert*.

Bien que les propos entourant la définition du terme « mobilier » convergent, il n'en va pas de même pour celle concernant le « meuble ». *Le Petit Larousse illustré* met l'accent sur le caractère mobile de celui-ci, sur certaines des fonctions de l'objet et manifeste une certaine ouverture quant au lieu de son usage, alors que le *Nouveau Petit Robert* [...] et *Le Robert : Dictionnaire historique de la langue française* soulignent la fonction utilitaire de l'objet et associe cette valeur d'usage au cadre « bâti », à l'architecture (domestique). Le caractère mobile, la notion d'usage et les étroites relations entretenues avec l'architectonique du lieu sont les éléments qui semblent donc représenter l'essentiel du concept de meuble et qui, par conséquent, constitueront, par extension, les fondements de la définition du mobilier que l'on élaborera plus loin.

Le meuble n'est pas essentiel à l'existence de l'homme ni à son développement et il n'est pas non plus « l'expression d'une supériorité culturelle » comme l'affirme à juste titre Edward Lucie-Smith dans son *Histoire du mobilier* (1990). Malgré le fait qu'il exige un mode de vie sédentaire, ou au moins que l'étape de la survie soit dépassée¹, le recours au terme mobilier marque la mobilité potentielle de l'objet lors

¹ Edward Lucie-Smith, *Histoire du mobilier*, Coll. « L'univers de l'art », no 15, Paris, Éditions Thames et Hudson S.A.R.L., 1990, p. 9. Voir également à ce sujet Ralph Caplan in *By Design : Why There Are No Locks On the Bathroom Doors In the Hotel Louis XIV and Other Object Lessons*. New York : McGraw-Hill Paperbacks, 1984, p. 75-76.

des déménagements, de certains déplacements de son propriétaire et non pas au fait d'être déplacé d'une pièce à une autre comme beaucoup d'auteurs le suggèrent encore².

Le meuble peut exprimer un rang social, une position particulière dans l'organisation d'une société, il peut être l'indicateur des progrès techniques à un moment précis de l'histoire³ ou être « le témoignage purement personnel et subjectif sur l'individu qui a choisi de vivre dans le cadre qu'il constitue⁴ ». Il réfère directement au sujet, utilisateur potentiel de ce type d'objet, puisque la forme qu'adopte le meuble constitue une réponse aux besoins de celui-là, à sa physionomie mais également aux contraintes qu'engendre la fonction utilitaire simple de l'objet : on s'y repose, on y dépose des choses ou on y range des objets.

Des créations de l'homme, le meuble est probablement celle qui occupe une des positions les plus équivoques. Il entretient, par sa nature, des liens avec divers champs d'activités. Patricia C. Phillips cite parmi ceux-ci l'architecture, l'industrie, la technologie puis plus récemment l'art et la mode, liste à laquelle on doit ici ajouter l'artisanat et le design. C'est donc au contact de ces différentes sphères que sont apparues de nombreuses expressions qui témoignent de ces échanges. Le terme mobilier s'est alors vu conjugué à celui de sculpture, d'art ou d'artiste formant ainsi des locutions⁵ devant être distinguées de celle du mobilier comme proposition esthétique, concept qui sera brièvement défini ci-dessous et sur lequel nous élaborerons davantage dans la dernière partie du présent chapitre.

² C'est pourquoi, comme le souligne Lucie-Smith, la plupart des meubles ont d'abord été démontables puis escamotables.

³ Si cela peut s'appliquer aux XIX^e et XX^e siècles, il en va autrement des siècles qui les précèdent puisque les percées technologiques de l'industrie n'ont pas toujours été constantes. La fabrication de ce type d'objet ayant été pendant longtemps associée à la pratique artisanale et à son mode de production, les développements dans ce cadre dépendaient davantage de la compétence de l'ébéniste que des progrès de l'industrie.

⁴ Edward Lucie-Smith, *op. cit.*, p. 9.

⁵ Les productions données en exemple afin d'illustrer nos propos ne seront pas nécessairement commentées.

1.1.2 Définition de « mobilier d'art » ou de « meuble en tant qu'art »

Le « mobilier d'art » ou « art furniture », expression empruntée à Barbara Jepson⁶ ou encore le « meuble en tant qu'art », proposition d'Alex Coles⁷, est un meuble utilitaire qui est à relier à la pratique artisanale contrairement à ce que peut suggérer l'énoncé⁸ (**fig. 1**). Sylvie Royer⁹ caractérise cette pratique expérimentale¹⁰, qu'elle nomme pour sa part « mobilier sculptural », par la priorité accordée aux matériaux plutôt qu'à la recherche conceptuelle, point de vue qui n'est pas partagé ici puisque, comme nous le verrons plus loin, l'intérêt pour la matière sera à l'origine de nombreuses œuvres pouvant être assimilées au mobilier comme proposition esthétique. Il est davantage approprié de souligner ici le dialogue que tente d'établir le mobilier d'art avec la sculpture et les limites entre l'artefact et l'œuvre d'art qu'il remet en question. Généralement conçue et exécutée à la main par une seule et même personne, la forme définitive du « meuble d'art » est une solution, une réponse à la restriction que constitue l'usage auquel il est voué. Enfin, l'unicité de l'objet et la maîtrise technique du créateur dont il est la marque, participent également à la définition de ce type de proposition.

⁶ Barbara Jepson, « Art Furniture ... Conceived by a New Breed of Designer – Typically a Sculptor, Painter, Architect or Craftsman by Background », *American Craft*, vol. 45, no 5 (octobre-novembre) 1985, p. 10,12.

⁷ Alex Coles, « Au sujet du meuble en tant qu'art », *Parachute*, no 117 (janv.-mars 2005), p. 29.

⁸ Ces expressions seront donc rejetées, au profit de celle de « mobilier comme proposition esthétique », explicitée plus loin, car le recours au terme art associé à une discipline ou à une technique peut signifier la grande maîtrise de celle-ci, comme dans l'expression « l'art culinaire » ou « l'art de la guerre » par exemple, usage qui est volontairement évité ici.

⁹ Sylvie Royer citée dans Isabelle Porter, « Le mobilier assis entre deux chaises », *Le Devoir* (Montréal), 20 et 21 déc. 2003, p. D-2.

¹⁰ Les premières propositions remontent à la fin du XIX^e siècle et aux débuts du Mouvement Arts & Crafts mais l'exemple le plus souvent cité, à tort, est probablement le mobilier de Wendell Castle des années 60. S'il est vrai que les œuvres de Castle ont d'abord été associées à l'artisanat, il serait erroné de soutenir que sa production relève exclusivement de ce domaine, puisque comme nous le verrons plus loin, son rayonnement ne s'est pas restreint à ce seul domaine.

1.1.3 Définition de la « sculpture mobilière »

Ce qui caractérise la « sculpture mobilière » ou « furniture sculpture », expression avancée en 1988 par Huub Mous¹¹ et reprise plusieurs années après par Camille Morineau¹², est d'abord son appartenance au champ de l'art. Nous n'attribuons cependant pas cette pratique aux années 80 comme le fait cette auteure puisque sa présence est relativement constante depuis que l'objet (industriel), auquel il fait référence, est largement produit et diffusé.

Commentaire sur la condition humaine, le quotidien ou la consommation, ce type de mobilier entretient d'étroits rapports avec l'art et ses développements (**fig. 2**). Le meuble créé, généralement conçu par un artiste, est la conclusion d'une recherche conceptuelle où la forme résultante l'emporte sur la fonction d'usage : l'objet peut fonctionner (être utilisable) mais il n'a pas à le faire, et dans les faits, il l'est rarement¹³. Le mobilier dans ce cas précis est le motif de l'œuvre : il est métaphore, référent ou forme de langage. Sa valeur ne réside pas dans l'utilité qu'il projette mais plutôt dans ce qu'il évoque. Bref, il représente plutôt que d'être présenté, et c'est là ce qui le distingue du mobilier comme proposition esthétique.

1.1.4 Définition de « mobilier d'artiste »

Plusieurs des auteurs, dont Stefano Casciani, Denise Domergue, Huub Mous et Bradley Roy Struble, se sont intéressés au mobilier dans son rapport à l'art et ont eu recours à l'expression « mobilier d'artiste » pour nommer cette pratique. L'utilisation

¹¹ Huub Mous, « Art as the Masquerade of Furniture », *Het meubel verbeeld : Recente tendensen in sculptuur/Furniture as Art : Recent Tendencies in Sculpture*, Rotterdam, Museum Boymans – Van Beuningen Rotterdam, 1988, p. 23.

¹² Camille Morineau, « Art et design : qui a dessiné l'urinoir de Duchamp ? », *Art Press*, no 287, fév. 2003, p. 41-42.

¹³ En agissant sur certains des paramètres de l'objet tel que la taille ou l'échelle, la forme ou les matériaux, plusieurs des pièces de mobilier proposées par Richard Artschwager, Claes Oldenburg et Michel Goulet sont devenus inutilisables.

de celle-ci renvoie quelques fois à ce que nous avons qualifié de « sculpture mobilière » et plus rarement au « mobilier comme proposition esthétique ». Elle réfère à l'auteur qui doit être de la tradition pure de l'art plutôt qu'à l'objet qui nous intéresse. C'est donc afin d'éviter toute confusion possible que cette locution sera évacuée de nos propos puisque, comme il sera suggéré ultérieurement, c'est davantage la vocation et la fonction auxquelles l'objet sera consacré, plutôt que l'origine ou le parcours de son créateur, qui contribueront à qualifier le mobilier comme proposition esthétique.

D'autres formules ont également été avancées afin de mieux cerner la pratique. Cependant, le recours à la plupart d'entre elles s'est vu restreint à un auteur ou à un article ou alors il n'y a pas de consensus concernant leur définition. Il n'est donc pas pertinent ici de s'y attarder outre mesure et c'est pourquoi, ces énoncés ne seront qu'énumérés ; parmi ceux-là : l'« entité mobilière », l'« objet-sculpture », la « sculpture interactive », le « mobilier fantastique » et l'« art-sculpture ».

1.1.5 Définition de « mobilier comme proposition esthétique »

Avant d'aller plus loin, il faut fixer l'expression « mobilier comme proposition esthétique ». C'est donc inspiré des ouvrages généraux et spécialisés consultés portant sur le mobilier qu'il sera défini ici comme étant un objet ou un ensemble d'objets mobiles généralement destinés à un usage¹⁴ spécifique et à l'aménagement d'habitation, de locaux ou d'espaces publics. La portion « proposition esthétique » de l'expression sera donc utilisée pour signifier que le meuble, le mobilier auquel on s'intéresse, aura été proposé, accepté et reconnu en tant qu'œuvre d'art par un ou des acteurs de ce champ d'activité et en conséquent intégré, diffusé dans un ou des « espaces de reconnaissance¹⁵ » (fig. 3).

¹⁴ Nous privilégierons ici et ailleurs l'emploi du terme usage à celui de fonction puisque, comme Yves Deforge l'a relevé dans *L'œuvre et le produit* (1990), tout objet est considéré comme étant fonctionnel ; la fonction d'un objet (décoratif) pourrait en ce sens se restreindre à signifier sa non-utilité.

¹⁵ Gisèle Séginger, « Objet en métamorphose, esthétique en question », In *De l'objet à l'œuvre : Actes du colloque « Objet esthétique, esthétique de l'objet »* (Strasbourg, 25-27 avril 1996), Groupe de recherche

1.2 Le mobilier comme proposition esthétique : une pratique interdisciplinaire

1.2.1 Existence de la pratique

Peu d'auteurs reconnaissent l'existence de cette pratique du XX^e siècle qui consiste à concevoir et à proposer le meuble comme participant au monde de l'art. Camille Morineau est à ce jour la seule à en parler en tant que discipline ou « fait visuel prédominant¹⁶ » des vingt dernières années. Pourtant pionnière de l'intérêt porté à ce type d'objet, Denise Domergue y fait référence en tant qu'« exercice » artistique seulement, alors que Frederike Huygen, Barbara Jepson, Huub Mous et une majorité d'auteurs considèrent encore le mobilier comme proposition esthétique comme une tendance, un courant ou un phénomène éphémère et insipide¹⁷, affirmations qui corroborent l'absence évidente de réflexion critique dont est victime l'objet.

Héritière de la volonté utopique de nombreux artistes de la fin du XIX^e siècle de faire se joindre l'art et l'artisanat, et par extension de faire coexister l'art et la vie, cette propension à la création d'objets utilitaires dans un contexte artistique persiste encore aujourd'hui. Relativement courante au siècle dernier, le mobilier comme proposition esthétique est une pratique dont l'émergence est souvent associée, à tort, aux années 80, période à laquelle elle n'est non pas apparue mais où elle s'est plutôt intensifiée.

Depuis la fin du XIX^e siècle, plusieurs regroupements d'artistes et d'architectes, tel le Mouvement Arts & Craft, la Sécession viennoise, la Wiener Werkstätte (Atelier viennois), L'Abbaye de Créteil, le constructivisme, puis le productivisme russe ou le Bauhaus, ont eu comme préoccupation d'abolir les catégories. Ils s'occupèrent, ainsi à la conception et à la production d'objets à la fois utiles et esthétiques. Dès le début du

« XIX^e – XX^e siècles : art et littérature », comp. Gisèle Séginger, 1997, p. 209, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.

¹⁶ Camille Morineau, *op. cit.*, p. 40.

¹⁷ Huub Mous, *op. cit.*, p. 23.

XX^e siècle, l'artiste Constantin Brancusi, d'abord connu pour sa production sculpturale, affirmait à ce propos que « l'art c'est la vie elle-même » et que « l'art serait la transfiguration de la vie¹⁸ » illustrant là sa croyance en la possibilité de créer des objets à la fois utilitaires et esthétiques. C'est en 1907 qu'il adhéra à un de ces groupes d'artistes réunis sous le nom de L'Abbaye de Créteil, au sein duquel il trouva la confirmation d'une de ses plus grande conviction, celle qu'un objet peut avoir une fonction ambivalente. Il exposa à partir de 1910 du mobilier qu'il avait lui-même fabriqué (**fig. 4**), soulevant dès lors de nombreuses interrogations à savoir de quel champ relevait cette portion de son œuvre¹⁹.

Figure marquante du XX^e siècle, l'architecte, ébéniste et dessinateur de meuble Guerit Rietveld, a conçu, à son tour, des objets hybrides, relevant autant du champ de l'art que de celui du design. Son *Fauteuil bleu et rouge*²⁰ (**fig. 5**) de 1918-1923, chef-d'œuvre consacré du design et de l'histoire de l'art, unit les éléments esthétiques de l'idéal formel et fonctionnel participant à l'utopie élaborée par De Stijl. Il permettait d'envisager une importante production (série) grâce à une structure géométrique abstraite et des matériaux industriels standards permettant un assemblage facile. Considérée « comme le premier siège vraiment moderne du fait des enjeux révolutionnaires qu'il soulève²¹ », ce siège franchit les limites du contexte (architectural) dans lequel il a été créé vers celui de l'art permettant ainsi à l'œuvre d'art d'afficher une double fonction. C'est ainsi qu'évoquant, voire représentant cette possibilité nouvelle, on peut affirmer que le *Fauteuil bleu et rouge* de Guerit Rietveld

¹⁸ Constantin Brancusi cité par Edith Balas, « Object-Sculpture, Base and Assemblage in the Art of Constantin Brancusi », *Art Journal*, vol. 38, no 1, automne 1978, p. 36.

¹⁹ Dès 1910, Brancusi réalise plusieurs bancs, tabourets et tables de bois qui seront destinés à meubler son atelier. La fonctionnalité du mobilier ne causa aucun problème jusqu'à ce qu'il soit montré pour la première fois en 1922, lors de l'exposition Contemporary French Art à la Sculptor's Gallery de New York. C'est à partir de ce moment que la critique a commencé à spéculer quant au statut que pouvaient avoir ces objets utilitaires comme c'est le cas avec le *Banc* de 1914-1916, construit de poutres récupérées de maisons ayant été démolies.

²⁰ Conçu en 1917-1918, ce siège adopta la forme et les couleurs qu'on lui connaît en 1923, alors que les matériaux utilisés et les dimensions des diverses versions de l'objet n'ont cessé de varier, il n'a donc de valeur qu'en tant que concept.

²¹ Charlotte et Peter Fiell, *Modern Chairs*, Cologne, Éditions Benedikt Taschen, 1993, p. 47.

constitue l'archétype du mobilier comme proposition esthétique ou au moins, un de ses exemples les plus significatifs²².

L'art des années 40 et 50 a, par volonté de purification, cherché à définir strictement chacune de ses disciplines, excluant ainsi catégoriquement de son domaine tout ce qui relevait du quotidien. Rares ont d'ailleurs été pendant cette période les œuvres présentées pouvant être associées à plus d'une pratique ; il existe pourtant des exceptions. Isamu Noguchi constitue l'une des exceptions, il a en effet créé après la Seconde Guerre mondiale ses premières pièces de mobilier²³, dont sa *Table d'échec* : modèle n° IN 61 (**fig. 6**) conçue en 1947 et éditée en 1950-1951, à la fois table utilitaire et sculpture, sa *Table d'enfants* de 1954 et ses lampes *Akari* « qui sont des versions électrifiées et sculpturale des lanternes japonaises traditionnelles en papier²⁴ ». Ces lampes inspirées de la tradition artisanale (japonaise) possédaient une structure simple qui a rendu la copie facile. C'est pourquoi, elles n'ont cessé d'être modifiées sur une période de près de 25 ans par l'artiste lui-même qui espérait ainsi que ses œuvres se distinguent des imitations bon marché.

Les artistes, artisans, architectes et designers des années 60 ont à nouveau repoussé les frontières de l'art et de leur champ de compétence. L'exemple le plus éloquent, voire évident, en est l'œuvre de l'artiste Wendell Castle, qui, dès 1961, clamait son appartenance simultanée au domaine de l'artisanat, de l'art et du design (du mobilier). Montré pour la première fois à l'exposition « Young Americans » du American Craft Museum en 1962, son *Scribe's Stool* (**fig. 7**), datant de 1950-1962, où

²² Parmi les auteurs qui reconnaissent l'apport de Rietveld et de sa *Chaise bleue et rouge* à la pratique du mobilier comme proposition esthétique, on compte Eleanor Heartney, « Scott Burton : Max Protech », *Art News*, vol. 86, déc. 1987, p. 148, 152 ; Denise Domergue, *Artists Design Furniture*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1984, p. 35 et l'artiste Scott Burton, « Furniture Journal : Rietveld », *Art in America*, vol. 68, nov. 1980, p. 103.

²³ Il faut toutefois mentionner ici que la production d'objets utilitaires par cet artiste s'est toutefois concentrée sur une période assez restreinte d'environ 10 ans, alors que plusieurs des objets créés sont encore édités de nos jours.

²⁴ Christine W. Laidlaw, « Isamu Noguchi » In *Design : 1935-1965 : ce qui fut moderne : objets d'arts décoratifs de la collection Liliane et David M. Stewart*, Montréal, Le Musée des arts décoratifs de Montréal, Éditions du Méridien, 1993, p. 397.

il fut présenté en tant que sculpture. La production de cet artiste se distinguait par la mise en valeur du matériau utilisé, l'expressivité de l'objet et son utilité²⁵ affichée et c'est pourquoi ses œuvres sont encore exposées dans différents lieux de diffusion associés aux domaines variés de l'artisanat, de l'art et du design.

Designer de meubles, au cours des années cinquante, Richard Artschwager poursuit pourtant sa carrière à partir des années 60 en tant que sculpteur. Tout en maintenant une production parallèle de mobilier utilitaire, l'artiste a proposé, dans le contexte de l'art, des représentations de pièces de mobilier. L'œuvre d'Artschwager, dû au fait qu'il émule plus qu'il ne présente, doit par conséquent être évacué du discours concernant le mobilier comme proposition esthétique. Il a en effet simplifié, jusqu'à l'abstraction, la forme de ces objets domestiques généralement produits de masse, il a modifié leur échelle et a eu recours à des simulations de matériaux plutôt qu'aux matériaux eux-mêmes, rendant ainsi l'usage de ces « sculptures en “trompe-l'œil”²⁶ » peu probable, voire impossible.

Les regroupements d'architectes et de designers Superstudio et Archizoom Associati, tous deux fondés à Florence en 1966, ont remis en cause la vocation et la signification du design et ont ainsi développé une forme d'« anti-design²⁷ ». Ils ont questionné à la même époque les valeurs véhiculées par le capitalisme moderne et, par l'absurde notamment, ils ont amorcé la critique des doctrines modernistes et de la société de consommation. Inspirés de la culture de masse, Superstudio et Archizoom Associati ont conçu des prototypes ludiques de meubles et de luminaires et ont également formulé des projets d'urbanisme et d'habitation (domestiques) utopiques. Ils se sont cependant surtout distingués par leur volonté manifeste d'investir d'autres domaines dont celui de l'art et de la philosophie.

²⁵ Si l'utilité des œuvres a quelques fois été suspendue afin de rencontrer certaines des exigences muséales, sa pratique actuelle la met de l'avant plus jamais puisqu'elle s'étend maintenant au design intérieur.

²⁶ Pascale Le Thorel-Daviot, « Richard Artschwager », *Petit Dictionnaire des artistes contemporains*, Paris, Larousse-Bordas, 1996, p. 20.

²⁷ Nina Bönsen-Holtmann, *Italian Design*, Cologne, Éditions Benedikt Taschen, 1994, p. 31.

La fondation de l'Atelier A par François Arnal en 1969 marque un nouveau départ dans le domaine de l'art : plusieurs artistes sont appelés à concevoir du mobilier avec l'objectif de rejoindre un nouveau public et éventuellement d'accéder à une large diffusion. Les objets ainsi produits devenaient œuvres d'art utilitaires et étaient vendus avec une fiche documentaire rencontrant ainsi l'objectif pédagogique que s'était donné l'atelier. L'expérience de l'Atelier A sera peu concluante et il fermera ses portes dès 1975. C'est à partir de cette époque que s'est intensifiée la production du mobilier comme proposition esthétique, pratique jusqu'alors marginalisée.

Les artistes liés au mouvement américain *Pattern and Decoration*, ou à ce qu'on a également appelé la Nouvelle Décoration dans les années 70, ont proposé beaucoup d'objets en lien avec le quotidien dont les pièces de mobilier utilitaire, les draperies et les luminaires qui témoignent de leur intérêt pour l'objet utilitaire. Les minimalistes Donald Judd et Sol Lewitt ont également manifesté cet intérêt par la production de meubles utilitaires²⁸. Donald Judd a cependant réalisé ces meubles afin de répondre à un besoin réel, celui d'occuper un de ses appartements ; il a ensuite répondu à quelques commandes de proches. Ce n'est que quelques années plus tard, devant l'importance de cette production que certains conservateurs s'y sont intéressés, voyant là l'extension logique de son œuvre. Ces pièces sont depuis perçues par une majorité d'auteurs comme la matérialisation des préoccupations sculpturales de cet artiste, alors que Judd lui-même défendait la singularité et le clivage des processus de création de l'art et du design :

La forme et l'échelle d'une œuvre d'art ne peuvent être transposées telles quelles dans les domaines du design et de l'architecture. L'intention qui sous-tend l'œuvre d'art diffère de celle qui régit ces deux autres domaines, qui, eux, doivent être fonctionnels. Une chaise ou un building non fonctionnels, et qui se proposeraient seulement comme des œuvres d'art, seraient ridicules. L'art de

²⁸ Les caractéristiques formelles de ces meubles utilitaires, il faut le souligner, n'étaient pas sans rappeler les *objets spécifiques* de la décennie précédente, ce qui a nécessairement influencé leur réception.

dessiner une chaise n'a rien à voir avec la conception d'une œuvre d'art, il consiste en partie à créer un objet qui, comme chaise, soit fondé dans la raison, qui soit utilitaire, et dont les dimensions soient bonnes. [...] Une œuvre d'art existe en soi ; une chaise existe en tant que chaise.²⁹

C'est l'intérêt renouvelé pour le quotidien, le domestique et pour ce qui y est associé qui se manifesta de différentes façons à l'aube des années 80, notamment par le rapprochement entre l'art et le design. Le Studio Alchimia³⁰ (Milan, 1976) d'abord et Memphis (Milan, 1981) ensuite ont rejeté en partie les valeurs véhiculées alors par le design industriel (fonctionnalisme). Ils ont relégué la fonction utilitaire du meuble et sa forme traditionnelle au deuxième plan et ont plutôt présenté en galerie des pièces uniques, ou en édition limitée, faisant référence à d'autres domaines dont celui de l'architecture, de l'art et du cinéma : ils ont également repris à l'occasion des objets déjà existants qu'ils ont modifiés. Les artistes, dont Scott Burton, Forrest Myers, Richard Nonas et Masayuki Oda (**fig. 8**) en sont les exemples les plus significatifs, ont pénétré à nouveau le champ du design au même moment, et ont créé des objets utilitaires produits industriellement, en plusieurs exemplaires, rendant ainsi impossible d'établir une distinction franche entre ces deux sphères d'activités.

Enfin, des années quatre-vingt-dix à nos jours, les propositions de ce type se font de plus en plus nombreuses et radicales. Les frontières entre l'art, le design et l'architecture sont de plus en plus perméables et la remise en question de ces limites engendre actuellement la création de mobilier utilitaire comme en témoignent les œuvres de Roy McMakin, Tom Sachs, Joel Schapiro, Richard Tuttle (**fig. 9**) et Rachel Whiteread et d'environnements, d'espaces esthétiques par Wendell Castle, Thomas Grünfeld, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Joep van Lieshout, Tobias Rehberger et par

²⁹ Donald Judd, « À propos du mobilier » In *Écrits 1963-1990*, Paris, Galerie Lelong, 1991, p. 182.

³⁰ Fondé par Alessandro Guerriero, le Studio Alchimia sera en quelque sorte le lieu de questionnements mais surtout de réalisations pour les mouvements radicaux italiens auxquels font partie Archizoom et Superstudio.

Franz West (**fig. 10**), propositions qui, comme le souligne Camille Morineau, approchent souvent une « forme “institutionnalisée” de décoration³¹ ».

1.2.2 La pratique interdisciplinaire

Avant de tenter de cerner ce qu'est l'interdisciplinarité et de la mettre en relation avec la pratique du mobilier comme proposition esthétique, intéressons-nous d'abord à ce qu'est une discipline. On peut définir la discipline comme « un mode de signification particulier et relatif à d'autres modes³² », ou comme un regroupement de connaissances spécifiques, une organisation du savoir. Une discipline nouvelle apparaît ou plutôt se développe, non seulement par nécessité, mais par rejet ou absorption des autres disciplines. Ce sont les lacunes et les écarts entre elles qui peuvent constituer à la fois la spécificité de leur champ et les limites de celui-ci. Le discours d'une (nouvelle) discipline s'articulerait donc autour de cet écart, de ce manque apparent face à un ou des objets de connaissance. C'est le point de vue d'un sujet sur un objet ou des phénomènes, c'est une façon de les concevoir, une tentative de les expliquer. Considérons maintenant les notions de multidisciplinarité, pluridisciplinarité et de transdisciplinarité afin de les distinguer de l'interdisciplinarité.

On associe généralement la multidisciplinarité à l'apposition de disciplines différentes qui n'ont pas de liens apparents entre elles. Celles-ci sont « mise[s] en présence » afin d'interroger un même objet sous divers aspects. Lors de l'interaction, il peut soit y avoir communication simple et intégration de certains concepts, d'idées, de la méthodologie ou des procédures³³. Nombreux sont d'ailleurs les auteurs à ne pas établir de distinction entre ce concept et celui de la pluridisciplinarité.

³¹ Camille Morineau, « Artistes et designers contemporains, la fin des rivalités » In *Design : Carrefour des arts*, Paris, Flammarion, 2003, p. 261.

³² Jean-Paul Resweber, *La Méthode Interdisciplinaire*, Coll. « Croisées », Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 53.

³³ Nous empruntons cette définition succincte de la multidisciplinarité à Guy Palmade, « De l'interdisciplinarité en général » in *Interdisciplinarité et idéologies*, Paris, Éditions Anthropos, 1977, p. 22-23.

La pluridisciplinarité est une réunion temporaire de plusieurs disciplines aux frontières clairement établies autour d'un même objet. Il s'agit de la mise en commun d'une pluralité d'arguments, de jugements et d'opinions dont on remet en question la pertinence. Cette pratique accentue nécessairement les limites de chacune des disciplines et c'est souvent dans un contexte de confrontation qu'a lieu ce type de rencontre. La pluridisciplinarité entretient visiblement la divergence des points de vue, il n'y a pas de volonté de faire se fusionner les discours présents.

Alors que la pluridisciplinarité est l'étape qui précède l'interdisciplinarité, la transdisciplinarité est celle qui la suivrait, c'est du moins ce que soutient Nicole Rege Colet³⁴. Sa pratique vise l'intégration des disciplines et de leurs propositions afin de créer un méta-discours, une synthèse allant au-delà de celle à laquelle aspire l'interdisciplinarité.

L'ajout du préfixe « inter » devant le terme « discipline » ne conteste pas les frontières de celle-là. Elle signifie plutôt une relation avec une autre discipline ou entre plusieurs disciplines. L'interdisciplinarité³⁵ prône cependant le retour au « fondement des disciplines », c'est-à-dire qu'elle s'efforce de montrer en quoi chacune des approches proposées diffère des autres. Elle les met en perspective afin de montrer en quoi elles peuvent individuellement contribuer au savoir. L'interdisciplinarité rend nécessaire la reconnaissance des spécificités de la discipline, de ses limites ainsi que de sa relativité. Les matériaux de la réflexion interdisciplinaire lui sont d'ailleurs fournis par l'approche disciplinaire, on compte parmi ceux-là le langage utilisé, l'objet d'étude, la méthode à laquelle on a recours, les problèmes vers lesquels on porte son intérêt, les hypothèses de travail ainsi que les théories développées.

³⁴ Nicole Rege Colet, *Pluridisciplinarité, interdisciplinarité, transdisciplinarité : quelles perspectives en éducation ?*, Coll. « Cahiers de la section des sciences de l'éducation », no 71, Genève, Université de Genève, 1993, p. 22-23.

³⁵ C'est un an après l'apparition du substantif « interdisciplinarité » que J. Meynaud dans *Sciences politiques* avait recours au qualificatif qui en est dérivé : « interdisciplinaire ».

L'appréciation des possibilités des autres disciplines est le moment qui initie la méthode interdisciplinaire. Elle valorise les aspects communs des discours, que ce soit le contenu analogue (ce qui est proposé) ou la forme homologue. Elle ne remet donc pas en question leurs spécificités. Elle nous entretient plutôt sur ce qui peut être engendré par leur conjugaison. Ce que la méthode interdisciplinaire propose n'est pas de quitter le point de vue disciplinaire à partir duquel on construit l'objet, mais bien d'être conscient de sa relativité.

La méthode interdisciplinaire se caractérise donc par l'importance qu'elle accorde au dialogue, aux échanges entre les disciplines. Son objectif ultime est d'en arriver à provoquer une refonte du savoir (utopie) ou du moins encourager un renouvellement des disciplines favorisé par l'emprunt et la circulation libres des idées au détriment d'une position unique et dominante. La synthèse à laquelle mène cette méthode³⁶ n'est pas que l'addition des propositions de chacune des disciplines en présence : il en résulte une construction autre.

L'objet autour duquel s'articule les divers discours (disciplinaires) n'est qu'un lieu d'échange et d'application de différentes méthodes où chacune des propositions avancées ne constitue qu'un point de vue, qu'une possibilité de saisie parmi d'autres : c'est ce que tente de faire valoir la méthode interdisciplinaire. C'est une méthode plurielle qui tente de faire tomber les barrières derrière lesquelles se cachent les différentes approches : elle est une invitation à l'ouverture sur l'autre. Son objectif n'est pas de fournir des réponses mais de trouver une façon différente d'articuler des questions.

³⁶ C'est ce en quoi on peut distinguer la méthode interdisciplinaire de la méthode pluridisciplinaire.

1.2.3 Le mobilier comme proposition esthétique : une pratique interdisciplinaire

L'association du mobilier comme proposition esthétique à la pratique interdisciplinaire est possible grâce à la mise en évidence des points communs qui existent entre les disciplines que sont l'artisanat, l'architecture, l'art et le design. L'importance accordée au dialogue entre les disciplines est ici évidente. Le type de mobilier auquel nous nous intéressons doit être perçu ici comme la matérialisation du lieu de ces échanges, comme une discipline née de la conjugaison des spécificités de celles-là, et c'est donc en cela que nous établissons le mobilier comme proposition esthétique en tant que pratique interdisciplinaire³⁷.

Des nombreux emprunts réalisés par le mobilier comme proposition esthétique à ces diverses disciplines, on compte ceux faits à l'artisanat, à l'architecture, au design et à la sculpture. La nature et le type d'objet choisi, proposé, renvoient d'abord à la tradition artisanale, à l'ébénisterie. La forme qu'il adopte correspond à la forme traditionnelle du meuble et renvoie à un certain mode de production (limité) qui participe encore aujourd'hui à la définition de la pratique artisanale. La fonction qu'affiche ce mobilier contribue à établir ce rapprochement, mais elle permet également de le lier à l'objet de design puisque c'est là une des caractéristiques qu'ils partagent.

De la sculpture, médium artistique reconnu³⁸, le mobilier comme proposition esthétique retient essentiellement la forme tridimensionnelle, le volume puisque le matériau ou la technique utilisée ne dénote pas sa singularité en tant qu'œuvre d'art.

³⁷ Cette forme d'interdisciplinarité peut être attribuée à l'interdisciplinarité structurale de M. Boisot cité dans Guy Palmade, *op. cit.*, p. 22.

³⁸ C'est au début du XX^e siècle que la sculpture s'est totalement affranchie de l'architecture, devenant ainsi une pratique autonome, alors qu'elle avait été considérée comme tributaire, complément de l'architecture jusqu'à la Renaissance puis comme supplément de l'architecture à partir de la fin du XVII^e siècle ou du début du siècle suivant. Voir à ce sujet M. A. De Poi, *Comment réaliser des sculptures en bois, en pierre, en marbre, en métal*, Coll. « Les Guides Créatifs », Paris, Éditions De Vecchi, 1997, p. 92.

La rareté, voire l'unicité est encore dans notre culture³⁹ un des critères distinctifs de l'objet d'art et conformément à ce critère, certaines des pièces de mobilier proposées sont des objets uniques ou reproduits en édition très limitée. Le type de proposition qui nous intéresse possède enfin une visée ou une portée esthétique⁴⁰ qui permet également de l'assimiler à l'art et c'est là l'emprunt majeur fait à ce champ d'activité.

De l'art et de son histoire, le mobilier comme proposition esthétique retient quelques-uns des fondements utopiques de l'avant-garde artistique du début du XX^e siècle. Parmi ceux-là, l'idée de synthèse des arts dans l'œuvre d'art totale qui n'est pourtant pas née à cette époque, elle a plutôt ses origines dans le mouvement romantique du début du XIX^e siècle. La synthèse des arts devait abolir la hiérarchie en art et les catégorisations esthétiques qui en découlent (arts mineurs versus arts majeurs), faire se joindre l'art et l'artisanat et aboutir à une reformulation de la définition de l'art, qui devait, selon William Morris, être étendue ;

[...] au-delà de ce qui est consciemment œuvre d'art, d'y inclure non seulement la peinture, la sculpture et l'architecture, mais aussi les formes et les couleurs de tous les objets domestiques, et même la disposition des labours et des pâturages, l'entretien des villes et de nos routes de toutes sortes ; en un mot de l'étendre à tous les aspects extérieurs de notre vie.⁴¹

L'Art Nouveau et à sa suite le Deutscher Werkbund, De Stijl puis le Bauhaus ont ajouté à cette synthèse utopique des arts qu'elle devait se faire sous l'égide de l'architecture alors considérée comme œuvre totale. Elle devait réunir l'art et la technique, puis l'art et l'industrie dans une « nouvelle unité ». Le rêve d'« art total »

³⁹ Idée développée par Yves Deforge dans *L'œuvre et le produit*, Coll. « Milieux », Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1990, p. 138.

⁴⁰ Ce qui signifie ici que le statut d'œuvre d'art peut être attribué à un objet soit par la volonté d'un artiste reconnu (visée) ou par le fait que l'objet fasse consensus au sein des institutions en place (portée) et qu'il soit par conséquent présenté, exposé, à un moment ou à un autre en tant que tel (œuvre d'art).

⁴¹ W. Morris cité dans Paul Meir, « La beauté dans la vie quotidienne » in *La pensée utopique de William Morris*, Paris, Éditions sociales, 1972, p. 573-574 ; cité dans France Vanlaethem et Koen De Winter, *La Chaise : Un objet de design ou d'architecture ?*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Centre de création et de diffusion en design, 1985, p. 16.

des avant-gardes consistait alors à faire réconcilier l'art et le quotidien, abolissant ainsi le « schisme fatal entre l'art et la vie⁴² » et par le fait même la hiérarchie, les rapports de force qui existent entre l'art et les arts décoratifs ou appliqués. Le « beau et l'utile », puis l'art et l'utile fusionnaient dans l'objet domestique vers 1920.

Le mobilier auquel on s'intéresse, tout comme le meuble dans sa forme la plus traditionnelle, entretient des liens très étroits avec l'architecture et il demeure, aujourd'hui encore, quasi impensable en dehors de ces rapports. De « complément de l'architecture⁴³ » jusqu'à la première moitié du XX^e siècle, à réflexion sur l'architecture, plutôt qu'à « commentaire » comme le suggère France Vanlaethem et Koen De Winter⁴⁴, le discours que génère actuellement le meuble est davantage critique qu'explicatif. Le type de mobilier auquel on s'intéresse ici s'éloigne par contre de cette vision du meuble en ce qu'il n'est pas une forme critique de l'architecture. Malgré les liens implicites qui persistent entre celui-là et les notions de « cadre bâti » et d'« espace habitable », puisqu'il est également destiné à l'aménagement⁴⁵ d'un lieu ou à la définition d'un espace (privé ou public), le lien le plus pertinent devant être souligné ici demeure toutefois celui avec les concepts d'« œuvre d'art totale » et d'« art total », compte tenu de la nature du mobilier comme proposition esthétique.

À la jonction de l'architecture, de l'industrie, de la technologie et de l'art, se situe le design, lui-même pratique interdisciplinaire. S'il a d'abord été réalisé par l'artisan, le meuble est depuis la fin du XIX^e siècle associé au mode de production sériel de l'industrie qui deviendra, au cours du XX^e siècle, le mode de production privilégié de l'objet de design, et c'est d'ailleurs à partir de ce moment que l'on verra le mobilier utilisé en art.

⁴² *Ibid.*

⁴³ France Vanlaethem et Koen De Winter, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ L'aménagement n'excluant pas nécessairement la fonction décorative à laquelle certains objets, certains meubles, peuvent être voués.

La possibilité d'usage que le mobilier comme proposition esthétique met de l'avant ainsi que les matériaux auxquels on a eu recours sont typiquement des caractéristiques du produit, de l'objet de design (industriel). En intégrant l'utilité de l'objet domestique banal, l'art rejette ainsi la « finalité sans fin⁴⁶ » qui est depuis longtemps considéré comme une de ses spécificités. Enfin, l'emprunt du mobilier comme proposition esthétique le plus évident, voire littéral au design, est l'appropriation⁴⁷ de certaines⁴⁸ des icônes reliées à cette discipline.

1.2.4 Caractéristiques et enjeux du mobilier comme proposition esthétique

Le mobilier comme proposition esthétique marque un bouleversement dans l'art en y introduisant l'objet utilitaire (industriel). Les Expositions Universelles ont, avant lui, présenté l'objet industriel dans un contexte où l'intérêt qu'on lui avait porté jusqu'à alors était réservé aux œuvres d'art : aucun objet n'était à vendre dans ce cadre, il n'était offert qu'au regard. L'objet industriel fut à nouveau présenté hors de son contexte, celui du quotidien, en 1917, alors que Duchamp proposait *Fontaine*, un urinoir, dans un lieu d'exposition artistique⁴⁹. Le readymade a changé le cours de l'histoire de l'art en faisant passer l'art, l'œuvre d'art, du mode de représentation au

⁴⁶ Arthur Danto, *La transfiguration du banal : Une philosophie de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, p. 71.

⁴⁷ L'appropriation de sujets marquants de l'histoire du design de mobilier est une pratique assez répandue surtout dans la pratique actuelle du mobilier comme proposition esthétique. On peut donner à ce titre l'exemple de *Panton/Eames* (2001) de Bertrand Lavier qui allie la célèbre percée du prototype *La Chaise* (1948) de Charles Eames et la forme de la chaise empilable en polyester et fibre de verre de Verner Panton (conçue en 1960) ou à *Cafétéria* (2001) par Tobias Rehberger qui reprend les chaises *Mart Stam*. Modèle S 32 (conçues en 1928) de Marcel Breuer ou encore à *Albino Painting, Pillow (Blue)* (1993) de Jorge Pardo qui s'approprie le fauteuil et le pouf pour Herman Miller (1956) de Charles et Ray Eames.

⁴⁸ Toutes les pièces de mobilier ne sont pas l'objet d'appropriation ou de citation. Les meubles choisis sont regroupés avec des pièces inédites ou intégrées à des installations qui relèvent d'une idéologie claire ou de fondements théoriques spécifiques généralement en lien avec le concept d'espace total ou d'œuvre totale.

⁴⁹ Le sens de l'urinoir résultait de sa conversion, du passage de l'objet banal à l'œuvre d'art par le geste subversif que pose l'artiste, celui de le déplacer de son contexte habituel vers celui de la galerie. Le readymade remettait ainsi en cause la notion d'œuvre d'art et le rôle de l'artiste. Il questionnait les frontières de l'art et révélait les conditions institutionnelles de l'art ainsi que celles du jugement esthétique.

mode de présentation. Diverses productions artistiques⁵⁰ ont depuis alterné entre représentation et présentation (ou re-présentation) de l'objet, confondant à l'occasion le spectateur comme c'est le cas du mobilier comme proposition qui fonctionne sous le mode de la présentation⁵¹.

Le mobilier comme proposition esthétique n'est pas spécialement conçu en fonction d'un espace particulier, mais plutôt en tant qu'objet s'inscrivant potentiellement dans un lieu avec lequel il entretiendra des liens et aura une fonction utilitaire, il n'est donc pas spécifique à un lieu (*site specific*⁵²). Il peut par conséquent être présenté dans divers endroits et contextes (privés ou publics) et ne perdra pas son sens en étant déplacé puisque sa signification repose dans son utilisation⁵³.

Tout en maintenant des liens étroits avec le monde de l'art et particulièrement avec son système institutionnel, duquel il puise sa légitimité, le mobilier comme proposition esthétique ébranle le concept d'art tel qu'il est généralement admis. Il défie l'idée reçue que l'art est fondamentalement inutile et rejette ainsi l'affirmation selon laquelle il n'aurait qu'une valeur conceptuelle. Qualifiée de « sculpture interactive » par Rick Kaufmann⁵⁴, le mobilier comme proposition esthétique suscite la « participation imaginative⁵⁵ » ou l'action de l'observateur. Il est destiné à un usage commun et ponctuel, et devrait, par conséquent, être employé de la même façon que les objets domestiques qui nous entourent. Paradoxalement, c'est souvent hors de

⁵⁰ On peut compter parmi celles-ci les « objets-simulacre » du Pop Art (Andy Warhol), les objets modifiés (accumulation, compression, recomposition) du Nouveau Réalisme, l'objet-installation de Fluxus...

⁵¹ C'est-à-dire qu'il s'offre comme possibilité (nouvelle) plutôt que de doubler une réalité qui n'est pas la sienne. Il est de l'ordre de la proposition plutôt que de l'évocation ou de l'équivalence, ce que nous attribuerons ici davantage au mode de la représentation.

⁵² Voir à ce sujet Rosalind Krauss, « La sculpture dans le champ élargi » In *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Coll. « Vues », Paris, Éditions Macula, 1993, p. 111-127.

⁵³ Il arrive toutefois que le mobilier comme proposition esthétique soit conçu en fonction d'un lieu sans que sa lecture ou son sens soient affectés.

⁵⁴ Rick Kaufmann cité dans Tom Rubin, « Art Furniture : Score One ». *Industrial Design*, vol. 35, janvier-février 1988, p. 87.

⁵⁵ Nous empruntons ici la notion de « participation imaginative » à John Perreault, « Not All Chairs Are Equal », *Artforum*, vol. 19, avril 1981, p. 32.

l'institution qu'il reprend son véritable sens puisque les conventions muséales excluent la plupart du temps, par souci de conservation, l'appréhension de l'œuvre par son contact direct⁵⁶ : en interrompant temporairement son utilisation, le temps de l'exposition, c'est une partie du sens du mobilier comme proposition esthétique que l'on suspend.

Le concept de confort ne participe pas au propre du mobilier comme proposition esthétique pas plus qu'il ne fait partie intrinsèque de celui du mobilier le plus commun. En effet, l'apparition de la notion de confort coïncide avec celle de la (chaise) bergère, au XVIII^e siècle, qui est devenu le symbole de ce nouveau bien-être physique. Contrairement à ce qu'ont fait croire la plupart des spécialistes de l'ergonomie, cette notion varie non seulement d'une personne à une autre, d'une société à l'autre ou d'une période à l'autre, mais elle change aussi selon la constitution de l'individu, selon l'environnement dans lequel ce dernier évolue ainsi que selon la mode.

La conception du meuble n'exclut pas d'emblée le confort, mais la forme finale n'est pas élaborée en fonction de cette contrainte. Le meuble doit cependant répondre minimalement à la définition correspondant à sa typologie, au besoin ou à la fonction pour laquelle il aura été conçu afin d'être considéré et apprécié en tant que tel (meuble). Ainsi, le succès d'un siège dépend davantage de « motivations qui n'ont rien à voir avec les exigences de la raison⁵⁷ », dont l'apparence ou le confort visuel, plutôt que le confort physique comme le souligne Joseph Rykwert, propos repris et appuyé par Ralph Caplan :

The prospect of physical discomfort has not deterred anyone from buying, or sitting in, chairs that hurt. A painful chair, however, is

⁵⁶ Quelques rares espaces de diffusion, dont une majorité de galeries (américaines), ont permis l'usage du meuble au spectateur, semble-t-il visiblement déstabilisé par cette possibilité, lors de certaines expositions. Figurent parmi ces lieux, Gallery 91, la galerie Art et Industrie, la Gallery of Applied Arts, Gracie Mansion, Holly Solomon, Max Protetch, Pritam & Eames et White Columns.

⁵⁷ Joseph Rykwert, « S'asseoir : une question de méthode » In *Le sens de la ville*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 160.

more willingly bought and endured if it carries the imprimatur of a museum or some other respectable design authenticator.⁵⁸

À l'exemple des « œuvres tridimensionnelles » ou *specific objects*⁵⁹ de Donald Judd qui ne relèvent « ni de la peinture ni de la sculpture⁶⁰ », mais qui présentent pourtant des caractéristiques de chacune d'entre elles⁶¹, le mobilier comme proposition esthétique emprunte également à deux champs d'activités⁶². Il devient difficile voire impossible de l'assimiler davantage à la catégorie sculpture qu'à celle du meuble utilitaire puisqu'il est le lieu de tensions entre esthétique et utilité, résultat de la conjonction de deux champs de spécificités auxquels il n'appartient toutefois pas en propre. La zone d'interspécificité ainsi engendrée, entre objet utilitaire et œuvre d'art, devient à son tour un lieu spécifique, ici celui du mobilier comme proposition esthétique.

Ce « médium de subversion » rejette la pureté catégorique. Il teste puis brise les limites établies de différentes pratiques, il préconise une « esthétique de l'interaction des arts⁶³ » et s'érige en tant que discipline en intégrant les énoncés définitoires de deux ou de plusieurs disciplines : il est le lieu de leur synthèse.

⁵⁸ Ralph Caplan, *By Design : Why there are no locks on the bathroom doors in the Hotel Louis XIV and other object lessons*, New York, McGraw-Hill Paperbacks, 1984, p. 79-80.

⁵⁹ C'est en opposition aux notions développées par le critique et théoricien Clement Greenberg sur les spécificités de la peinture que l'artiste minimaliste élabore ce concept de « *specific object* » au milieu des années 60 dans son essai *Specific Objects*. La notion de *specific object* peut elle-même être reliée à certaines propositions tatliniennes des années 10. Bien qu'éloignées dans le temps, il semble que la voie ouverte entre peinture et sculpture par Judd se rapproche de celle chez Tatline. Près de trente ans auparavant, des objets oscillaient déjà entre ces deux catégories. Leurs réalisations ne sont ni sculpture, ni peinture mais tiennent des deux catégories à la fois : elles découlent de la notion de relief, leur structure est ancrée sur une surface plane et est projetée dans l'espace.

⁶⁰ Donald Judd, *op. cit.*, p. 9.

⁶¹ Les œuvres minimalistes des années soixante n'innovent pas en ce sens, elles ne font que radicaliser une pratique qui a ses racines au début des années vingt dans les constructions cubistes de Picasso et celles constructivistes de Vladimir Tatline alors qualifiées « d'assemblages mi-peinture mi-sculpture ».

⁶² L'emprunt du concept de *specific object* à la pensée de Donald Judd peut sans doute paraître ici paradoxal si on en juge les propos de l'artiste concernant le meuble. Il faut toutefois se rappeler que ces propos éloignés dans le temps relèvent de pensées distinctes et que l'emploi de ce concept ne sert qu'à souligner la double appartenance du mobilier comme proposition esthétique.

⁶³ Concept proposé par Guy Scarpetta, *op. cit.*, p. 20.

Le mobilier comme proposition esthétique renouvelle les notions d'« art total » et celle d'« œuvre d'art totale » reprises des avant-gardes artistiques du siècle dernier. Il ne critique pas un mode de vie comme le suggère Camille Morineau⁶⁴, mais réitère plutôt cette volonté utopique de faire se joindre l'art et la vie et se propose enfin en tant que possibilité, celle d'un art utilitaire ou « usable art⁶⁵ ».

1.3 Conclusion

Le mobilier comme proposition esthétique peut donc être défini comme étant une pratique qui présente un meuble utilitaire proposé et accepté comme tel par le monde de l'art et ses acteurs, qui doit être distingué des autres pratiques qui empruntent également, mais à d'autres fins, la forme du meuble. Rarement reconnu comme une pratique artistique à part entière, ce type de proposition traverse pourtant l'histoire de l'art du XX^e siècle comme l'examen bref de cette période nous a permis de le constater. Le mobilier comme proposition esthétique renouvelle cette volonté commune de faire se conjuguer l'art et la vie initiée par plusieurs groupes d'artistes, d'artisans et d'architectes du XX^e siècle.

Ce type de proposition, par sa fonction utilitaire affirmée, entretient l'ambiguïté qui rend difficile la confirmation de son appartenance stricte au domaine de l'art. C'est la présence évidente de caractéristiques communes à différentes disciplines qui rend nécessaire le rapprochement de cette pratique à l'interdisciplinarité. On ne peut donc pas réduire le mobilier comme proposition esthétique au simple contact de celles-là. Une chimie semble opérer, ce qui donne lieu à l'émergence d'une proposition autre que la simple « mise en présence » de l'artisanat, de l'architecture, de l'art et du design. L'œuvre qui en résulte est une synthèse des différences, des écarts existant entre ces disciplines, le mobilier comme proposition esthétique doit alors être perçu comme le résultat de cette union.

⁶⁴ Camille Morineau, *op. cit.*, p. 261.

⁶⁵ Catégorie suggérée par John Perreault, *op. cit.*, p. 31.

Par l'utilité que montre le mobilier comme proposition esthétique, il sollicite la participation active du spectateur rompant ainsi avec la notion traditionnelle d'œuvre d'art. Il abandonne la représentation, l'auto-réflexion et la critique et fait enfin la preuve que deux fonctions considérées antagonistes, les fonctions esthétique et utilitaire, peuvent cohabiter au sein d'un même objet, révoquant ainsi la valeur conceptuelle à laquelle il est souvent réduit. Voyons maintenant en quoi certaines des œuvres des artistes Scott Burton et Jorge Pardo peuvent à la fois témoigner des spécificités de cette pratique et contribuer à sa définition.

CHAPITRE II

ÉTUDE DE CAS DANS L'ŒUVRE DE SCOTT BURTON

2.1 Parcours artistique

Né en 1939 à Greensboro en Alabama, Scott Burton a débuté sa carrière artistique à la fin des années 60, il a cependant étudié la littérature à la Columbia University, puis à la New York University desquelles il recevait respectivement en 1962 et 1963 un baccalauréat et une maîtrise. C'est à titre de critique d'art pour les revues *Arts News* et *Art in America*, puis comme éditeur que Burton a entrepris sa démarche dans le champ de l'art. Il a joué un rôle majeur dans le domaine de l'art public comme représentant et théoricien et est actuellement reconnu en tant qu'artiste-designer de mobilier. Or, c'est toutefois à travers la performance et l'installation qu'il a débuté sa pratique.

Actes d'auto-définition provocatrices à saveur politique, les « scènes de rue » des années 60 ont cédé leur place au début des années 70 aux « *Behavioral Tableaux* ». Ces *tableaux* étaient des performances qui, à la différence des premières expériences, se déroulaient dans un contexte, un espace plus restreint et s'articulaient autour d'un objet stationnaire. Faisant fi de la structure narrative traditionnelle du récit (introduction, développement, conclusion), un ou des performeurs entraient alors en relation avec une pièce de mobilier dont les propriétés semblaient les diriger, guider leurs actions. L'incorporation du meuble à ses performances constitua ainsi la première étape vers l'élaboration du concept, de la forme du mobilier proposé par Burton à la fin de cette même décennie.

Vinrent ensuite les « *Furniture Tableaux* » lesquels ont évacué les corps des sujets des « *Behavioral Tableaux* » au profit de meubles supplémentaires interrogissant non seulement entre eux mais également avec leur environnement immédiat, ils

suggéraient à la fois l'absence et la présence humaine. Puis, les répliques (« *replicas* ») de mobilier standardisé ont interrogé la nature et la fonction de l'objet (d'art) et se sont ainsi davantage rapprochées des objets hybrides auxquels nous nous intéresserons plus loin. Les objets trouvés¹ dans différents contextes (privés et publics), principalement des chaises, étaient d'abord choisis puis légèrement modifiés ou reproduits selon un mode de fabrication ou un matériau différent de celui de l'objet initial, pour enfin être présentés dans un cadre public et artistique². C'est à partir des « *replicas* », que le mobilier devint le médium privilégié par l'artiste afin d'exprimer sa volonté de faire de l'art autrement et ainsi d'élargir l'idée de l'art aux objets les plus banals³.

L'intérêt combiné pour la forme et la fonction utilitaire du meuble de Scott Burton s'est enfin manifesté de façon plus concrète et radicale, vers 1977, lors de la création d'objets possédant une identité double⁴ (à la fois œuvre d'art et objet de design), caractéristique de ce qui a été défini plus haut comme étant le propre du mobilier comme proposition esthétique. Burton a ainsi réalisé des meubles

¹ La distinction entre objet trouvé et objet fabriqué n'a jamais été un enjeu important pour Burton. C'est d'abord à la portée universelle du meuble (produit de masse utilitaire) en tant que langage accessible à tous que s'est intéressé l'artiste lors de ces premières expérimentations avec le mobilier.

² Il est nécessaire d'établir ici une distinction entre la pratique de Scott Burton et celle de Marcel Duchamp dans le premier quart du XX^e siècle. Évacuant totalement la trace, le geste artisanal et le caractère unique de l'œuvre d'art, le sens de l'urinoir (*Fontaine*), mis en exposition en 1917, résulte plutôt de sa conversion, du passage de l'objet banal à l'œuvre d'art par le geste subversif que pose l'artiste, celui de le déplacer de son contexte habituel vers celui de la galerie, le privant ainsi de sa fonction utilitaire. Hors du contexte de l'art, l'urinoir est identique à tous les urinoirs que l'on peut retrouver sur le marché à cette époque mais par la volonté de l'artiste, l'objet ou plutôt la vision qu'on en a est appelée à se modifier. Le ready-made remettait en cause la notion d'œuvre d'art et le rôle de l'artiste. Il questionnait les frontières de l'art et révélait les conditions institutionnelles de l'art ainsi que celles du jugement esthétique. La valeur de l'œuvre ne reposait donc plus sur ses qualités intrinsèques, mais sur ce que le geste de l'artiste, réduit au minimum, avait de particulier, alors que c'est la nature de l'objet chez Scott Burton, les caractéristiques visuelles du meuble ainsi que la possibilité de son utilisation qui étaient mises de l'avant par les répliques, puis par le mobilier créé à sa suite.

³ S. A., « When Artists Make Furniture, Is It Furniture or Is It Art ? », *Art News*, vol. 80, no 2 (février) 1981, p. 94.

⁴ C'est à cette portion de l'œuvre de Burton que réfère l'auteure Patricia C. Philipps, lorsqu'elle affirme qu'« il a créé une typologie, laquelle il a développée, raffinée et quelque fois défiée » malgré le fait que d'autres artistes l'ont précédé dans la création de mobilier comme proposition esthétique, sans toutefois la nommer ainsi. Voir « Scott Burton ; Baltimore Museum of Art », *Artforum*, vol. 25, avril 1987, p. 134.

fonctionnels destinés à l'usage privé ou public, sièges et tables, qu'il distingue en trois catégories⁵ qui, bien qu'elles relèvent de pensées distinctes, comme le souligne Brenda Richardson⁶, demeurent strictement conceptuelles puisqu'elles ne permettent pas de distinguer visuellement la « sculpture privée » du « mobilier public » ou de l'« art public ».

Ce sont cependant les commandes publiques produites au cours de la décennie suivante et réalisées pour la plupart en collaboration avec différents artistes et architectes, qui contribueront à le faire connaître⁷. Il développa à cette époque, avec le sculpteur Armadjani, une approche nouvelle de la sculpture publique et du rôle de l'artiste dont la pratique relève de ce domaine. L'implication de l'artiste ne doit pas être réduite à la création seule d'objets implantés dans un cadre préexistant, mais bien à participer à l'élaboration de cet espace public. Le meuble destiné à un usage public et résultant de ce mode de pensée se voulait être une réponse aux particularités du site, ce qui le distinguera, conceptuellement du moins, du mobilier comme proposition esthétique.

Exposées dans des lieux de diffusion dédiés aux arts visuels, les œuvres de l'artiste ont d'abord été reçues au sein du monde de l'art par les principaux acteurs en tant que sculpture, c'est-à-dire comme objet dont la principale fonction est d'être exposé plutôt qu'utilisé, contrairement à ce que suggère la forme du meuble. Ce n'est

⁵ La « sculpture privée » est conçue dans le monde de l'art et s'adresse à un public qui connaît son langage. Sa fonction utilitaire ne fait pas partie de ses enjeux, le véritable enjeu de ce type d'œuvre étant davantage une recherche formelle conceptuelle, alors que l'usage de la « sculpture privée » est exclue malgré le fait que sa nature puisse le suggérer. Le spectateur du « mobilier public », deuxième catégorie, n'est pas ciblé au sens où sa conception répond au besoin réel et ponctuel de l'utilisateur potentiel sans considération pour le lieu de son emploi. Quant à la troisième de ces catégories, celle de l'« art public », elle correspond en partie à la définition précédemment élaborée du mobilier comme proposition esthétique, définition à laquelle on doit cependant ajouter une préoccupation pour le site de sa présentation et pour son public que Burton veut « multi-classe ».

⁶ Brenda Richardson et Trish Waters, *Scott Burton*, Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 1986, p. 11.

⁷ Parmi celles-ci, les œuvres participant à l'extension du Whitney Museum dans le Nouvel Equitable Building de New York. On lui doit également l'aménagement de 10 places publiques à travers le monde où il a intégré plusieurs de ces pièces de mobilier.

qu'en 1989, année de la mort de Scott Burton, que le Musée des Arts Décoratifs de Paris corrobore la fonction utilitaire et ainsi la double identité du mobilier comme proposition esthétique en présentant en ses murs, une installation de l'artiste.

2.2 Esthétique

L'ensemble de l'œuvre de Scott Burton témoigne de la volonté de plusieurs artistes des années 60 et de l'avant-garde du début du XX^e siècle à réformer l'art, sa définition et son sens. L'art aurait une fonction sociale et c'est cette dimension éthique qu'il veut revoir investir la pratique. L'artiste a donc le devoir de créer, de proposer de nouvelles formes intelligibles à tous, des formes capables d'atteindre un public moins limité, il se donne la responsabilité (sociale) d'élargir le champ de l'art.

L'art multi-classe (« *multi-class art* »), au sens où Scott Burton et certains sculpteurs publics l'ont élaboré au cours des années 70, est un art qui intègre la culture populaire par la production et la diffusion d'objets utilitaires à travers toutes les strates de la société et qui n'accorde pas d'importance aux rapports hiérarchiques existant entre les différents médiums et les différentes sphères de la création artistique. Les seules formes susceptibles de permettre cette large diffusion sont celles qui ne relèvent pas de la tradition des beaux-arts, en conséquent, ces formes ne doivent être ici ni peinture, ni sculpture.

En marge des catégories de la sculpture et du meuble traditionnel, Burton a fait pénétrer dans le champ de l'art les objets les plus communs, les plus banals. Il a ainsi élargi le spectre des possibilités de l'œuvre d'art et de son sens en favorisant un contact direct avec un public profane autant que de connaisseurs. L'autocritique et l'hermétisme dont a fait preuve l'art quelques décennies plus tôt cèdent ici la place à un

art démocratique, orienté vers le spectateur⁸, un art opérationnel dont l'usage constitue la véritable signification.

Fonctionnant généralement selon le mode de présentation plutôt que celui de la représentation ou de la simulation, le mobilier de l'artiste subvertit le concept (occidental) d'œuvre d'art. Le mobilier créé par Burton abolit la distinction entre œuvre d'art et objet de design fondé sur la fonction de l'objet créé. L'usage que requiert l'objet, ou le contact direct qu'il sollicite⁹, contrevient à l'idée reçue concernant la fonction initiale (esthétique) de l'art. Il contribue ainsi à renouveler la définition de deux champs d'activités distincts dans notre culture, celui de l'art et celui du design.

L'œuvre de Burton regorge en effet de références, d'emprunts et de citations à l'un et à l'autre de ces domaines. L'intérêt de l'artiste a d'abord été suscité par l'idéologie révolutionnaire véhiculée par l'avant-garde artistique du début du XX^e siècle, puis par certaines des solutions formelles, matérielles et structurelles avancées à la fois par les artistes, artisans, architectes et designers au cours de ce même siècle. Parmi les marques les plus profondes laissées par les prédécesseurs de Burton à son œuvre, figurent celle du constructivisme russe et de la pratique spécifique de Vladimir Tatline. Animé par cette même volonté constructiviste d'entreprendre une nouvelle relation entre l'art et la vie à laquelle aspire leur design radical¹⁰, Burton a à son tour proposé une forme de synthèse des arts, celle du mobilier comme proposition esthétique.

⁸ Propos de l'artiste Scott Burton rapporté par Ken Johnson, « Poetry and Public Service », *Art in America*, vol. 78, mars 1990, p. 161.

⁹ La notion de confort n'est pas une des préoccupations majeures de l'artiste bien qu'elle ne soit pas totalement exclue de son œuvre, c'est pourquoi l'expérience du mobilier de Burton, bien que nécessaire à sa signification, n'est pas particulièrement agréable ou souhaitable. Voir à ce propos Brenda Richardson, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰ Nancy Princenthal, « Social Seating », *Art in America*, vol. 75, juin 1987, p. 133.

L'artiste a été séduit par l'approche matérialiste de la sculpture (« Culture des Matériaux ») développée par Tatline au cours des années 10, laquelle prenait sa source dans les collages cubistes et était en réaction aux solutions picturales du Suprématisme de Malevitch. Le travail d'enquête portant sur les propriétés des matériaux réalisé par celui-là avait comme objectif d'en arriver à la forme spécifique convenant le mieux à chacun d'eux¹¹, de trouver la relation idéale entre les matériaux ainsi que la seule « solution de surface » possible¹². C'est ainsi que la typologie de l'objet créé et la fonction spécifique qui lui correspond étaient préalablement établis par Burton alors que la forme définitive du meuble était ensuite déterminée par le choix du matériau.

Le mobilier de Burton a aussi été rapproché de l'objet constructiviste tel que défini par Tatline en 1932. L'objet constructiviste devait combiner la fonction décorative et les caractéristiques physiques des matériaux à une fonction utilitaire dans un contexte social. Les objets conçus par Burton sont en effet intégrés à l'expérience quotidienne et sont ainsi utiles comme le confirment les propos de Brenda Richardson et de Trish Water : « These new furniture-objects fulfill the ambition to imprint the sculptor's unique sensibility on work that is useful, not just conceptually or metaphorically but literally and practically¹³ » et c'est ainsi qu'ils rencontrent l'exigence constructiviste d'une relation nouvelle, plus étroite entre l'art et la vie.

Burton partage également plusieurs points en commun avec un autre mouvement de l'avant-garde artistique du XX^e siècle. À la base, le « Stijl » était une nouvelle forme d'art qui rejetait l'illustration, la narration et le concret au profit d'un art abstrait géométrique qui devait être capable d'engendrer un monde nouveau et idéal. L'avènement de l'Esprit nouveau doit se faire dans toutes les sphères de la vie. La

¹¹ Il semble que la forme de l'éprouvette soit appropriée pour le verre, celle du cône pour le métal et la courbe pour le bois.

¹² On peut voir en cela la résurgence de l'aristotélisme. Chez Aristote, la matière est la possibilité de la forme ; forme et matière sont étroitement liées, mais ne sont pas à confondre. Il n'y a pas de distinction à faire entre la forme et son essence matérielle : la forme serait donc contenue dans la nature du matériau.

¹³ Brenda Richardson et Trish Waters, *op. cit.*, p. 47.

culture nouvelle « doit trouver sa pleine réalisation plastique dans l'architecture, creuset du "nouveau style" du fait de sa production industrielle et de sa nature de création plastique où est abolie la séparation entre l'art et la vie¹⁴ ». C'est pourquoi les artistes et architectes qui y ont adhéré n'ont pas privilégié de médium en particulier et ont investi plusieurs domaines, ce que peu de courants artistiques ont réussi de façon aussi efficace¹⁵. Guerrit Rietveld est une autre des figures qui a influencé la pratique de Scott Burton d'abord dans l'élaboration de sa pensée concernant la vocation de l'art et plus particulièrement dans le choix d'un médium apte à remplir ce rôle et donc de rendre accessible l'art au plus grand nombre¹⁶.

L'ensemble de l'œuvre de cet artiste entretient des liens encore plus étroits avec un autre courant du siècle dernier, le Minimalisme. Richard Kalina affirme d'ailleurs à ce sujet que le Minimalisme agit à la fois comme source d'inspiration et de repoussoir dans l'œuvre de Burton, exagérant, parfois jusqu'à pervertir, plusieurs des marques distinctives de la sculpture associée à cette période :

In so many of his sculptures we sense the presence of the Minimalist object taken one very calculated step too far – a pristine volume slice into, a sharp edge rounded, a redundant shape added, a surface overly polished or left raw. What was extraneous to Minimalism became central for Burton, as the explicit and the explicit are reversed : the boldly stated monumentality of Smith becomes a quiet subtext, while the sensuality that underlies Judd is unabashedly brought to the fore.¹⁷

Le concept de *specific object*, élaboré au milieu des années 60 par Donald Judd, figure parmi les emprunts les plus explicites faits au Minimalisme. Revisitée par Scott

¹⁴ France Vanlaethem et Koen De Winter, *La Chaise : Un objet de design ou d'architecture ?*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Centre de création et de diffusion en design, 1985, p. 33.

¹⁵ Le Constructivisme russe et le Bauhaus sont probablement les seuls mouvements à avoir autant diversifié leur production (architecture, arts ménagers, bijoux, mobilier utilitaire, théâtre, vêtements...).

¹⁶ Plusieurs de ses œuvres ont marqué la pratique de Burton, parmi les plus importantes, figurent le fauteuil de parterre ou *Adirondack Lawn Chair* (1915), la *Chaise bleue et rouge* (1918-1923), la *Chaise Berlin* (1923), la table d'appoint (1923) pour la Maison Schröder à Utrecht et la *Chaise Zig-Zag* (1934).

¹⁷ Richard Kalina, « Figuring Scott Burton », *Art in America*, vol. 80, janv. 1992, p. 96.

Burton, cette notion de *specific object*, née de l'interaction de deux disciplines distinctes, anticipait les échanges entre art et design que matérialise le mobilier comme proposition esthétique un peu moins de 20 ans plus tard. L'œuvre de Burton partage également avec la pratique minimaliste une même volonté de créer l'objet irréductible, ambition héritée de « l'idéal moderniste¹⁸ ».

La plupart des objets créés par ce dernier présente une structure fort simple. Ils sont généralement composés (et constitués) d'un ou de volumes non complexes s'approchant, dans bien des cas, des limites de l'abstraction. Bien que le répertoire des formes utilisées soit un peu plus diversifié que celui des minimalistes, l'artiste l'utilise aussi dans le dessein de rendre le spectateur conscient de l'espace qui l'entoure et des liens qui sont, ou qui peuvent être ainsi créés avec l'objet lui-même et son environnement. La fonction (utilitaire) à laquelle est voué le mobilier de Burton le fera par contre se détourner d'un des objectifs majeurs de l'art minimal : la neutralité (de l'objet).

Enfin, l'« usage sophistiqué du paradoxe¹⁹ » est, sans aucun doute, ce qui caractérise le plus la pratique de Scott Burton. Son œuvre en entier regorge en effet de contradictions autant par les emprunts ou les citations qu'il intègre que par les matériaux qu'il sélectionne et juxtapose²⁰. Le mobilier proposé par l'artiste défie le monde de l'art et ses fondements en exigeant de lui un usage conventionnel. Il subvertit à la fois la catégorie de l'œuvre d'art (de la sculpture) et celle du meuble, puisque ni la forme, ni la fonction, ni les matériaux des objets proposés par Burton ne correspondent ou ne participent totalement à la définition stricte de ces champs spécifiques. L'identité double de l'œuvre, sa dualité intrinsèque, n'implique pas

¹⁸ Patricia Warner, « Art Camouflaged as Furniture », *Studio International*, vol. 198, no 1009, 1985, p. 14.

¹⁹ Elizabeth C. Baker, « Obituary : Scott Burton, 1939-1989 », *Art in America*, vol. 78, fév. 1990, p. 163.

²⁰ Ce sont d'ailleurs ces matériaux qui ont contribué, en partie, à exclure sa production des expositions d'arts appliqués et décoratifs puisque, comme le souligne Joan Seeman Robinson, ils sont associés à des domaines autres. Voir à ce propos Joan Seeman Robinson, « Scott Burton ; Wexner Center for the Arts », *Artforum International*, vol. 40, no 1, sept. 2001, p. 198.

nécessairement la contradiction chez Burton, elle relève plutôt le défi de la « versatilité inclusive²¹ ».

2.3 Analyse

Des expositions consacrées à l'œuvre de Scott Burton, la plus importante est sans aucun doute celle du Baltimore Museum of Art en 1986 qui lui était entièrement dédiée. Parmi les nombreuses œuvres qu'elle regroupait, figuraient *Inlaid Table* « *Mother of Pearl Table* » (1977-1978) et *Steel Furniture* (1978) lesquelles œuvres seront l'objet de la présente analyse.

2.3.1 *Inlaid Table* (« *Mother of Pearl Table* »), 1977-1978.

Inlaid Table (« *Mother of Pearl Table* ») (**fig. 11**) de Scott Burton, exposée pour la première fois en 1978, est une mince boîte d'acier galvanisé recouverte en partie de nacre de perle. Chacune des faces visibles montre de fines tuiles de nacre de perle disposées suivant le motif de la grille. La surface de l'objet est couverte presque en entier par ce damier de nacre alors que le premier tiers inférieur de ses quatre pans latéraux en sont dotés dans une proportion moindre.

Le prisme rectangulaire à base carrée repose à même le sol de l'espace de diffusion et sa présence dans l'espace réel favorise le contact direct du sujet avec l'objet. Les artistes auxquels on attribue la production à l'art minimal ont également supprimé le socle afin d'intégrer la sculpture au monde réel, à l'espace réel comme l'avait préconisé Tatline plusieurs années plus tôt. Ainsi, la sculpture ne se trouve plus isolée ou sacralisée par le socle ou le piédestal, car elle se situe dans le même espace que le spectateur. L'absence de socle rendant manifeste l'espace dans lequel s'inscrit

²¹ Brenda Richardson et Trish Waters, *op. cit.*, p. 31.

l'objet, l'observateur « subit alors une confrontation directe à l'effet potentiellement perturbant²² ».

L'absence du socle dans l'ensemble de l'œuvre de Burton est attribuable à un objectif similaire à celui de Tatline et à sa suite à celui de l'art minimal : incorporer l'objet au monde réel, à son environnement. Le rapport à l'œuvre ne sera pas le même que si elle avait été installée sur un socle, le lien sera plus direct. Contrairement à ce qui se produit dans l'univers de l'art minimal, le fait que l'objet soit déposé directement au sol ne mettra pas ici l'espace de l'exposition en évidence, mais encouragera plutôt le contact direct à l'œuvre, évacuant ainsi la dimension symbolique potentielle de celle-ci.

Le format de l'œuvre (55,88 x 38,74 x 38,74 cm), joue un ici rôle majeur dans la relation de proximité qu'entretiennent le visiteur et l'objet. L'affiliation du spectateur à l'œuvre est d'abord soutenue par le partage d'un même cadre, d'un même environnement, mais également par le partage d'une même échelle (humaine) qui initie une nouvelle relation à l'œuvre, ce qui est, par ailleurs, un autre des points en commun que partage *Inlaid Table* avec l'art minimal des années soixante²³.

En effet, les dimensions de la plupart des œuvres d'art minimales, étant similaires à la taille humaine, une relation (affiliation) spatiale ne tarde pas à s'établir entre l'observateur et l'objet, entre l'observateur et l'environnement. C'est l'interaction qu'il y a entre le spectateur, l'objet et l'espace qui est à définir comme expérience. L'observateur n'a d'autre choix, lorsqu'il se retrouve devant un objet de l'art minimal (qui tend normalement à être neutre et objectif) dans un espace donné, que de tenter d'établir des liens entre lui (le sujet), la sculpture et le lieu.

²² Sylvie Coëllier, «Brancusi/Carl André : Une question d'espace», *Cahier du Musée National d'art Moderne*, no 47, printemps 1994, p.83-84.

²³ L'importance de l'échelle est souvent sous-estimée dans les écrits portant sur l'art minimal alors que chez les artistes, comme Morris, on considérera que ce rapport (l'échelle) sera plus important même que la taille de l'objet.

L'art minimal peut être perçu comme une expérience théâtrale puisque ce dernier prend en considération les conditions du contact qui se crée entre le spectateur et l'objet²⁴. Lorsqu'on qualifie l'art minimal d'expérience, on veut signifier par là, que devant la neutralité de l'objet, le spectateur ne peut que s'interroger sur sa perception et se retourner vers son environnement (espace), et donc celui de l'œuvre, pour que des rapports soient établis. L'approche de Burton va plus loin : il propose des objets qui suscitent les sens, la participation active de l'observateur. On peut aussi qualifier d'expérience théâtrale certaines œuvres de Burton car sans spectateur, mais surtout sans la participation de celui-ci, l'œuvre est inachevée, elle perd son sens.

Loin de la forme standard de la table, généralement composée d'un plateau, d'une ceinture et d'un piétement, celle-là ne possède de propre à cette typologie que la surface plane pouvant potentiellement supporter un objet autre. Sa forme monolithique rappelle la sculpture minimale américaine ou alors celle d'un socle plutôt que celle d'une table comme l'indique le titre de l'œuvre (*Inlaid Table ou Mother of Pearl Table*). Le volume géométrique simple aspire ici à la « pureté formelle » revendiquée par les minimalistes. En utilisant le vocabulaire qui est associé à la pratique de ces derniers, il tente ainsi d'évacuer toute forme de métaphore. La structure symétrique renforce la stabilité de l'objet alors que la répétition du motif de la tuile de nacre, contribue à créer une certaine unité, effet également recherché par plusieurs tenants de l'art minimal.

La configuration de la nacre de perle dans cette œuvre de Scott Burton n'est pas sans rappeler certaines des compositions minimalistes de Carl Andre et d'Agnes Martin. L'œuvre sculpturale de Carl Andre se caractérise par l'attention particulière accordée aux propriétés physiques des matériaux utilisés. Mis à part une même

²⁴ On pourrait aller jusqu'à prétendre que l'objet minimal dépend de la présence de l'observateur, ou que celui-ci a été conçu en fonction de la présence d'un observateur (public) et c'est d'ailleurs un des reproches que Michael Fried adresse à « l'art littéraliste » de Donald Judd et de Robert Morris dans « Art and Objecthood » publié à l'été 1967 dans le numéro spécial d'*Artforum* dédié à la sculpture américaine.

sensibilité, une même importance accordée au choix des matériaux, *Inlaid Table* partage également avec les sculptures installatives de Carl Andre une disposition ordonnée équivalente des éléments constitutifs de l'œuvre. Les œuvres *144 Steel Square* (1967) et *64 Pieces of Lead* (1968) (**fig. 12**) peuvent en effet être décrites comme des accumulations, des rassemblements au sol de pièces identiques formant un damier.

Le motif du damier peut être défini comme un assemblage de formes identiques, carrées ou losanges, qui alterne deux couleurs différentes et qui matérialise ainsi un conflit ou un affrontement entre des forces opposées²⁵. Or, les tuiles de nacre d'*Inlaid Table*, à l'exemple des dalles d'acier ou d'aluminium des œuvres d'Andre, plutôt que d'accentuer cette tension, la neutralisent. Taillé dans un seul matériau, de couleur et de taille similaire, le pavé qui constitue les œuvres *144 Steel Square* (1967) et *64 Pieces of Lead* (1968), ainsi que celui qui orne les faces d'*Inlaid Table*, contribue à forger une impression d'unité. Cette répétition du même, cette simplification extrême de la composition, permet ici d'établir un rapprochement avec la structure (schématique) de la grille.

La grille, symbole de la finalité de l'art moderniste, a aussi été reprise par Agnes Martin, artiste associée à la fois à l'expressionnisme abstrait et au minimalisme. Alors que la grille est souvent présentée comme une structure visuelle évacuant toute forme de discours que ce soit, l'œuvre *The Cliff* (1967) (**fig. 13**) de Martin la préconise, voire l'exige. Loin de la rigidité et de l'austérité minimale, *The Cliff* montre une grille simple, ordonnée et géométrique qui s'éloigne pourtant de la perfection mécanique que valorisait la pratique minimaliste : le quadrillage de *The Cliff*, comme celui de la plupart des œuvres de Martin, n'est pas tout à fait carré et les traits de graphite variant subtilement laissent plutôt deviner le passage de la main humaine.

²⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant et al., *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Coll. « Bouquins », Paris, Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, 1982, p. 336.

Le motif de la grille non cadré dans l'œuvre de Martin évoque la grandeur et la force de la nature, la possibilité de croissance exponentielle de celle-ci alors que dans l'œuvre de Burton à laquelle on s'intéresse, *Inlaid Table*, ce motif met en valeur la matérialité de l'œuvre, l'expansion de la grille étant dans ce cas limitée par l'acier galvanisé qui la ceinture. C'est cependant par le titre des œuvres qu'est réellement renforcée la référence à la nature : *The Cliff* (la falaise) signale clairement l'élément auquel il fait allusion alors que c'est le matériau dans lequel ont été taillés les pièces constituant les grilles de l'œuvre *Inlaid Table*, qui sont révélées par son sous-titre *Mother of Pearl Table* (table de nacre de perle).

La grille participe aussi au monde du design qui la considère comme un espace, une « surface neutre²⁶ ». C'est à partir du concept d'espace logiquement structuré que Superstudio a ensuite dégagé, par subdivision de cette importante trame, le site urbain, l'architecture, puis le meuble. Des maquettes d'architecture et de mobilier (**fig. 14**) ont ainsi été élaborées par ce groupe en 1970, à partir des « historigrammes » extraits de ce canevas (virtuel).

La *Table Quaderna 260* (**fig. 15**) éditée en 1970-1971 par Zanotta, table qui demeure jusqu'à ce jour l'exemple le plus connu de cette production, se voulait un commentaire, une réaction de ses créateurs témoignant de leur désillusionnement politique, Adolfo Natalini affirmait d'ailleurs en 1986 à son sujet : « C'est le seul meuble valable qu'ait réalisé le Superstudio. Bien entendu, ce n'est pas un bon meuble en soi, mais plutôt une forme de manifeste contre les meubles de cette époque²⁷ ». Tout comme les autres pièces de mobilier conçues au même moment, la structure simple et géométrique de la table *Quaderna 260* est constituée d'aggloméré recouvert

²⁶ Design Museum, « Superstudio, Architectural Group (1966-1978). Design Museum Touring Exhibition », www.designmuseum.org/design/index.php?id=51.

²⁷ Adolfo Natalini In « Acte III, Scène 4, Atelier de photo », *Le design du meuble*. Cologne, Éditions Taschen, 2002, p. 209.

de lamifié à carreaux, matériaux qui étaient associés au mobilier de mauvais goût et de piètre qualité.

Inlaid Table entretient un lien de proximité intéressant avec la *Table Quaderna 260* puisque les deux objets relèvent d'une même typologie, elles possèdent des dimensions similaires, elles sont vouées à un usage identique (table d'appoint) et affichent également un même motif, celui de la grille. Bien que l'interprétation de la forme ainsi que le choix et l'utilisation des matériaux diffèrent remarquablement d'une table à l'autre, *Inlaid Table* et la *Table Quaderna 260* rendent manifeste une volonté commune de responsabiliser la pratique de l'art ainsi que celle du design quant à leur fonction sociale.

Inlaid Table combine deux matériaux dont l'apposition hors du contexte artistique est improbable. L'usage courant, habituel, ne permet pas en effet de jumeler l'acier galvanisé et la nacre de perle puisque qu'ils appartiennent ou sont plutôt associés à deux champs d'activités distincts : celui de la production industrielle (mécanisée) et celui de la fabrication artisanale. Un traitement de surface analogue (le polissage), des couleurs similaires et une même brillance (l'éclat métallique de l'acier galvanisé et l'éclat irisé du nacre de perle) figurent parmi les éléments qui contribuent à harmoniser la composition abolissant du même coup la hiérarchie existant entre le matériau noble et le matériau industriel, entre l'art et l'art décoratif ou appliqué.

Les artistes de l'Art pauvre (ou Arte povera) ont également rejeté la pratique traditionnelle de l'art en intégrant dans leurs œuvres des matériaux jusqu'à alors demeurés étrangers au domaine et ont ainsi permis à des matériaux nobles de cohabiter avec des matériaux non artistiques au sein d'une même œuvre, comme c'est le cas dans *Struttura che mangia* ou *Structure qui mange* (**fig. 16**) datant de 1968, par l'artiste Giovanni Anselmo, où de la laitue, des déchets et du granite participent à une seule et même œuvre. Il ne faut toutefois pas voir les artistes de l'art pauvre comme les

précurseurs de cette pratique puisqu'elle trouve plutôt des antécédents dans l'œuvre de Vladimir Tatline.

Bien qu'il ne soit pas le premier à introduire des matériaux étrangers au domaine des arts (Braque et Picasso), Tatline l'un des artistes qui en radicalisa la pratique. L'usage de matériaux comme le métal, le plâtre et le verre concorde avec les conditions socio-économiques de l'époque à laquelle évolua l'artiste, c'est-à-dire celles de la Révolution d'Octobre. Tatline eut recours aux matériaux les plus divers, : bois, craie encollée (*levkas*), cuivre, fer blanc, fil de fer, goudron, mastic, poussière, ripolin, stuc, tôle, verre. Il utilisa aussi des déchets ou des fragments d'objets « déjà travaillés » : boîte de métal, bouts de papier, meubles, tapisserie, ustensiles. La fonction structurelle de chacune des pièces qui composaient le relief ou le contre-relief devait être soulignée dans les différents assemblages.

Les propriétés spécifiques des matériaux ont été au cœur des préoccupations de Tatline. Le caractère brut, anti-esthétique des matériaux est mis en évidence dans le *Contre-Relief bleu* (**fig. 17**) de 1914. Les éléments structuraux de sa composition présentent les marques visibles de l'usure (les objets auxquels on a recouru ont d'abord eu une fonction utilitaire : porte, baril, barrière...). Le caractère sculptural de l'œuvre est appuyé par l'usage de matériaux rattachés à cette pratique, mais aussi par les effets de texture de ceux-là qui sont de l'ordre de la perception, du réel (ils ne relèvent donc pas de l'espace illusionniste).

L'acier galvanisé suggère un mode de production ainsi qu'une technique de transformation industrielle, repris par le Minimalisme, il y a quelques décennies. Le recours aux différents matériaux reliés à l'industrie, tel l'acier, le béton, l'aluminium, le cuivre, la résine et le plexiglas, qui sont parmi les plus populaires, avait comme objectif d'évacuer l'expressivité de l'œuvre ou toute autre connotation symbolique ou métaphorique afin d'affirmer le caractère autoréférentiel de l'œuvre.

Contrairement à l'acier galvanisé qui participe à l'esthétique industrielle, la nacre de perle est une substance produite naturellement par certains mollusques et est utilisée telle quelle, c'est-à-dire qu'elle ne subit généralement d'autre altération que celle de sa taille. La technique artisanale à laquelle Burton a eu recours renvoie plutôt à l'expression d'un savoir-faire, à la maîtrise d'une technique développée et employée par l'ébéniste. En effet, l'incrustation nécessite le travail manuel minutieux d'un artisan dont le geste ne peut être tout à fait reproduit mécaniquement, ce qui suppose ainsi un résultat unique. *Inlaid Table* se situe donc à mi-chemin entre la production industrielle et la fabrication artisanale puisqu'elle résulte de la combinaison de ces deux modes de création de l'objet et qu'ainsi elle réitère la possibilité qu'a l'œuvre d'art, ainsi que le mobilier comme proposition esthétique, de relever de deux domaines distincts.

L'incrustation de la nacre, travail réalisé à petite échelle sur différentes pièces de mobilier mais surtout sur les plateaux de table²⁸, distingue différents moments de l'histoire du mobilier (surtout français). C'est en effet au cours du XIX^e siècle que s'est développé le travail de ce matériau, de la Restauration (1815-1830) à l'époque Napoléon III (1848-1870). La période Art Déco (1910-1930) est cependant celle qui a vu se singulariser cette pratique en partie grâce à la création de pièces de mobilier unique par les figures emblématiques que sont devenus Jacques Émile Ruhlmann et Jean-François Leleu, qui ont préconisé l'emploi de matériaux rares et coûteux dont celui de la nacre de perle.

Or, l'incrustation de nacre de perle ornant le plateau de la table rappelle ici une pièce de tissu dont on a souvent habillé cette pièce de mobilier, le napperon, élément relevant de la tradition des arts décoratifs. Les autres incorporations de nacre peuvent à la fois être perçues comme l'ornementation de ce qui est à la fois la ceinture et le

²⁸ Des incrustations de nacre ont aussi été largement réalisées sur des ceintures et des plateaux de diverses tables, de commodes ou de bureaux, sur des portes de cabinet et plus rarement sur des dossiers de chaises.

piétement de cette table minimaliste ou alors comme contribuant à faire surgir la forme standard de la table en définissant un espace (négatif) qui peut tenir lieu de quatre pattes virtuelles faisant ainsi osciller l'œuvre du mode de présentation à celui de la représentation.

Le format réduit de l'œuvre allié à sa fonction utilitaire potentielle soutiennent ici le rapprochement entre la forme type de la table basse art déco et celle novatrice d'*Inlaid Table* puisque c'est à la période Art Déco qu'on assista à un changement de proportion dans l'ensemble de la production du mobilier et qu'on vit, entre autres, apparaître un nouveau type de table. Inspirée de la tradition asiatique (chinoise et japonaise) du meuble, cette époque a vu émerger la table basse ou la table de cocktail, forme adaptative attribuable à l'abaissement de l'assise de la plupart des sièges qui était à l'occasion ornée de motifs géométriques simples incrustés.

Alors que la forme d'*Inlaid Table* l'éloigne de la tradition du meuble, le titre de l'objet contribue à la fois à confirmer son appartenance à la tradition du meuble ainsi qu'à celle des arts visuels. Le titre corrobore ici la typologie et la fonction utilitaire de l'objet, ce qui appartient conventionnellement à l'objet artisanal ou à l'objet d'art appliqué, alors que l'acte de titrer relève plus généralement de la tradition des arts visuels. Le titre renseigne sur la nature de l'objet, confirmant ici son statut artistique, mais il oriente également sa lecture et ainsi les rapports de l'observateur à celui-ci. L'ambiguïté de l'œuvre repose donc sur le fait que la typologie de laquelle elle relève, celle de la table, est généralement associée à un certain usage. Or cet usage, rejeté par la forme de l'objet d'art est réclamé *par Inlaid Table*.

À la jonction de la sculpture minimaliste et de la table utilitaire, la double fonction à laquelle est vouée *Inlaid Table*, utilitaire et esthétique, fait de cet objet un hybride. L'œuvre de Burton partage avec le champ des arts visuels et celui du mobilier plusieurs points en commun. L'œuvre affiche plusieurs des caractéristiques de la sculpture minimale dont sa présentation dans l'environnement immédiat de

l'observateur, une préoccupation pour l'échelle initiant une nouvelle relation avec le spectateur ainsi qu'une technique et des matériaux en relation avec l'industrie et ses préoccupations. Elle partage également avec le constructivisme russe, avec l'œuvre de Tatline plus particulièrement, un même intérêt pour le matériau alors que le recours à des techniques ou à des matériaux anti-esthétiques témoigne de leur volonté commune de faire tomber la hiérarchie existant entre les beaux-arts et les arts décoratifs et appliqués, entre l'art et la vie.

Inlaid Table emprunte non seulement au domaine de l'art et de la sculpture, mais elle adopte aussi certains des principes et façons de faire de la pratique artisanale et (de celle) du design. La nature de l'objet et la fonction pour laquelle a été créée *Inlaid Table* la lie à l'histoire du meuble, à celle des arts décoratifs et appliqués et ce, malgré le rejet catégorique de la forme standard, traditionnelle de la table, forme qui est davantage à assimiler à la sculpture minimale. La technique de l'incrustation et le matériau utilisé pour sa pratique, la nacre de perle, réfère ici à la pratique artisanale ainsi qu'à un moment de l'histoire précis, celui de l'Art Déco. Et ce sont tous ces emprunts, ou plutôt la conjonction des caractéristiques de chacun de ces domaines, qui font d'*Inlaid Table* un objet unique offrant la possibilité d'être à la fois contemplé et utilisé.

2.3.2 *Steel Furniture*, 1978 (conception), édition 1985.

Steel Furniture (**fig. 18**) est un ensemble de meubles conçu en 1978 qui a été édité en trois temps, 1979, 1979-1980 et 1985. Chacun des groupes comptait à l'origine six chaises, une table pour deux, une table pour quatre, quatre tabourets et quatre bancs, dont les matériaux et la technique ont légèrement différé d'une édition à l'autre. Tous ces groupes ont par la suite été fragmentés puis dispersés dans plus de vingt collections privées et publiques. C'est une portion extraite de l'ensemble possédé par la Lisson Gallery de Londres qui sera ici analysée.

Exposé à l'été 1986, *Steel Furniture*²⁹ (**fig. 19**) est composé de trois éléments distincts soit une table pour deux, une chaise et un tabouret. La forme schématisée de chacune de ces pièces résulte de l'incurvation répétée, deux ou trois fois, d'un plan métallique oxydé et laqué. Le mobilier ainsi obtenu montre une structure similaire rappelant une pyramide tronquée évidée en son centre : le tabouret reprend la forme de la table en des dimensions moins importantes alors que la chaise récupère celle du tabouret auquel on aurait ajouté un dossier.

Cette œuvre met de l'avant bon nombre des principes fondateurs du design, dont le caractère reproductible de l'objet³⁰. Loin cependant d'être un exemple de diffusion de masse ou de succès commercial, chacune des pièces de mobilier constituant cet ensemble a non seulement été produite en plusieurs exemplaires mais elle a également été rééditée à trois reprises, ce qui contribue également à établir une distance entre ces objets et la notion d'œuvre d'art qui, aujourd'hui encore, tend à exiger l'unicité de l'objet ou sa production limitée à quelques rares exemplaires³¹.

L'œuvre *Steel Furniture* partage avec beaucoup de pièces de mobilier issu du domaine du design une appellation littérale. Le titre auquel on a recours pour désigner ici l'œuvre d'art évite toute forme d'allusion, de connotation ou de symbolisme : l'intitulé a, dans ce cas, une fonction essentiellement descriptive. *Steel Furniture*, pouvant être traduit par « meuble d'acier » ou « mobilier d'acier », illustre donc cette

²⁹ Afin de simplifier l'analyse, nous utiliserons ici le titre *Steel Furniture*, qui réfèrera directement à la portion de l'œuvre, au petit groupe, qui nous intéresse plutôt que de signifier à chacune de ces occurrences son appartenance à l'ensemble plus important.

³⁰ Si la reproductibilité (de l'objet) a été la pierre d'assise de la discipline du design (au sens large), elle n'est plus considérée comme un des critères définitoires de ce champ. En effet, l'examen de la production des vingt-cinq dernières années permet de constater que les objets remettant en question ce fondement abondent.

³¹ À moins que la valeur de l'œuvre d'art soit essentiellement conceptuelle, comme c'est le cas du *Fauteuil bleu et rouge* (1918-1923) de Guerit Rietveld qui a été édité plusieurs fois.

façon de nommer héritée de l'époque de la révolution industrielle reprise par les designers et certains artistes du XX^e siècle dont Scott Burton³².

Dans sa forme plus traditionnelle, et plus ancienne, l'intitulé de l'objet de design combine généralement deux ou trois éléments soit la nature ou le type d'objet, le mode de sa fabrication, le matériau utilisé, l'année de sa conception, le lieu pour lequel il a été créé, sa fonction et un nom ou un numéro distinctif qui corespond souvent à un numéro de prototype. On peut donner comme exemple ici la *Chaise 214* (1876) de Michael Thonet, le *Fauteuil pour la Caisse d'épargne postale de Vienne* (1903) d'Otto Wagner, la *Chaise pliante B 80* (1924) de Jean Prouvé, le *Fauteuil en verre transparent* (1938) de René-Jean Coulon ou encore la *Chaise 412 Cab* (1977) de Mario Bellini. Par contre, beaucoup de designers s'inspirent, depuis la fin des années 70, de la façon de titrer les œuvres d'art adoptée par beaucoup d'artistes en arts visuels. Ils favorisent la conjonction de la poétique, de la métaphore ou de l'allégorie et de l'information (objective) afin de distinguer l'objet conçu de ses semblables. Lorsqu'elle adopte cette forme moins littérale, l'expression ou les termes utilisés pour nommer le meuble conjuguent alors renseignement technique (information neutre) et analogie ou métaphore. Citons ici, à titre d'exemple le *Fauteuil Ghost* (1987) de Cini Boeri Mariani et Tomu Katayanagi, la chaise empilable *L'aube et le temps qu'elle dure* (1987) (**fig. 20**) de Sylvain Dubuisson, les *Chaises Rocking-chaîne 1 et 2* (1992) de Jean-Marc Mouligne, le *Fauteuil Rothko* (1993) d'Alberto Liévore ou encore le *Fauteuil Dakota* (1995) de Paolo Rizzato.

Plusieurs artistes de l'art minimal ont également opté pour la façon littérale et non métaphorique de nommer l'objet. Les œuvres *Mirrored Cubes* (1965) de Robert Morris, *15" Glass Cube* (1966) de Larry Bell, *144 Steel Square* (1967) de Carl Andre et *Galvanized Iron Wall* (1974) de Donald Judd figurent parmi les exemples les plus

³² *Steel Furniture* ne constitue pas ici une exception, l'ensemble du mobilier créé par cet artiste est ainsi titré, on peut citer par exemple *Acrylic Chair* (1981-1982), *Bench and Table* (1982), *Cafe Table* (1984),

éloquents de cette pratique qui consistait à attribuer un titre à l'œuvre mettant explicitement en valeur sa forme, ses constituants ainsi que ses caractéristiques physiques. L'absence de connotation de l'intitulé, dans la majorité des cas, confirmait le caractère autoréférentiel de l'œuvre, voire son hermétisme, c'est-à-dire le fait qu'il n'y avait alors rien à voir de plus que ce qui était présenté d'où l'expression : « What you see is what you see³³ ».

Steel Furniture partage avec la sculpture minimaliste, mais également avec bon nombre d'œuvres d'art du XX^e siècle une nomination descriptive correspondant, dans la plupart des cas, à la typologie de l'objet ou à sa fonction. Parmi ces œuvres figurent beaucoup de pièces de mobilier pouvant être attribuées au meuble comme proposition esthétique. Les exemples de cette pratique abondent, mentionnons seulement ici quelques-uns d'entre eux : *Socle-tabouret* (1930-1940) de Constantin Brancusi, *Fauteuil* (1927) de Vladimir Tatline, *Tabouret noir au graffito* (1928-1930) de Giacomo Balla, *Table with Birds Feet* (1939) de Meret Oppenheim, *Bookcase* (1958-1959) de Donald Judd, *Table* (1980) de Sol Lewitt ou *Chest of Drawers* (2001) de Roy McMakin.

Chacune des pièces de *Steel Furniture* affiche ici les caractéristiques essentielles à la reconnaissance de son archétype. Par contre, aucune d'entre elles ne correspond tout à fait à la définition traditionnelle du meuble ni au modèle standard auquel nous a jusqu'à maintenant habitué l'industrie. La table, par exemple, est définie dans les ouvrages généraux comme un meuble composé d'un plateau reposant sur un ou des pieds, alors que les ouvrages spécialisés ajoutent à sa définition la possession d'une ceinture. *Steel Furniture* montre plutôt une table constituée d'une seule et même pièce d'acier dont les trois sections distinctes et fonctionnelles sont obtenues par le pliage, en deux lieux, d'une feuille d'acier. La surface horizontale de l'objet fait office

Chaise Longue (1983), *Copper and Fir Table* (1980-1982), *Inlaid Table* ou "Mother of Pearl Table" (1977-1978), ou *Settee with Arms* (1983).

³³ Frank Stella In Alain Mérot (éd.), *Histoire de l'art 1000-2000*, Paris, Éditions Hazan, 1995, p. 496.

de plateau alors que ses deux pans latéraux assurent le support de celui-ci et joue ainsi le rôle de piétement.

Le tabouret de cet ensemble ne se conforme pas non plus à l'idée reçue de sa forme commune. En effet, l'examen de sa définition permet de constater que la forme de l'objet est plus près de celle du banc que du tabouret. Le terme tabouret, est semble-t-il dérivé de l'ancien français, vers 1442, *tabour* qui signifiait tambour à cause de la forme ronde de ce siège. Il désigne cependant dans l'usage courant, depuis 1525, un siège sur pieds sans bras ni dossier pouvant accommoder une personne. Selon Jean Palardy³⁴, le tabouret doit être défini comme un siège sans dossier que l'on déplace aisément. L'usage auquel il est voué a ses origines, selon Marie-Claude Lespérance, au XVIII^e siècle alors que ce siège était un meuble de cour dont l'assise était rectangulaire et qui était nommé, à l'époque, placet.

Quant au banc, il peut être cerné de deux façons différentes. La première de ces définitions est offerte par les ouvrages de références généraux. Le mot banc serait, selon ces sources, un emprunt du germanique *bank* qui aurait désigné au XI^e siècle à la fois un siège long et, par analogie, un étal de marchand constitué de montants et de traverses. Les ouvrages non spécialisés les plus courants tendent à privilégier la première définition à laquelle ils ajoutent cependant l'étroitesse du siège ainsi que la possibilité de son usage simultané par plusieurs personnes. Les sources spécialisées retiennent davantage la seconde de ces propositions, comme c'est le cas de Marie-Claude Lespérance³⁵ qui définit le banc comme étant une pièce de mobilier léger et maniable possédant deux montants qui supportent une surface plane servant d'assise et dont les « formes rigides », ont peu évolué depuis l'époque médiévale jusqu'au XIX^e siècle. C'est cependant le terme tabouret qui sera ici préféré à celui de banc par souci

³⁴ Jean Palardy In Marie-Claude Lespérance, *Le Dictionnaire du mobilier – La mythologie du beau*, Montréal, Les Éditions Logiques, 1996, p. 289-290.

³⁵ Marie-Claude Lespérance, *op. cit.*, p. 41.

de proximité avec la pensée théorique³⁶ de Scott Burton, la forme plutôt que la fonction sera retenue comme critère définitoire de l'objet puisque l'emploi du tabouret se limite dans le présent cas à une seule personne.

La chaise de *Steel Furniture* possède en contrepartie les caractéristiques formelles qui rendent compte du concept de chaise tel que généralement admis, c'est-à-dire qu'elle peut être décrite comme un siège à dossier démunie de bras dont la fonction première est de permettre à un utilisateur de s'y asseoir³⁷. Plusieurs auteurs ajoutent à la définition de ce siège qu'il possède nécessairement quatre pattes³⁸ et qu'il n'existe pas de forme type figée de celui-ci, ce qui contribue à la fois à distancier et à confirmer son appartenance à la catégorie chaise.

Ce symbole de civilisation et de culture occidentale a adopté l'appellation et les caractéristiques qu'on lui connaît au XVII^e siècle. Les vocables chaise et chaire ont été jusqu'à cette période utilisés indistinctement pour qualifier tout siège possédant un dossier. Le terme chaise a remplacé celui de chaire qui a alors pris le sens de « siège honorifique » ou de tribune, au moment où le vocable fauteuil s'est substitué à l'expression « chaise à bras ». Le mot chaise est depuis restreint à la nomination d'un siège d'usage courant ayant préservé de son ancêtre, la chaire, le dossier, l'assise et le piétement.

Qualifiée de « vice du mobilier³⁹ », la chaise a subi d'innombrables modifications au cours des derniers siècles. Tributaire de la mode et du goût de ses propriétaires, sa forme rend particulièrement compte, depuis l'aube du XX^e siècle, des

³⁶ Réflexion selon laquelle la signification de son œuvre reposerait dans son usage.

³⁷ Il est important ici de spécifier que s'asseoir n'est qu'une des nombreuses possibilités offertes par la chaise. L'usage de ce siège ne se restreint pas à cette fonction puisqu'il peut également répondre à des fins de rangement, d'organisation de l'espace ou à des fins purement décoratives.

³⁸ B. Pottier remet toutefois ce nombre en question In François Dagognet, *Éloge de l'objet : pour une philosophie de la marchandise*, Coll. « Problèmes et controverses », Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1989, p. 157.

³⁹ Marie-Claude Lespérance, *op. cit.*, p. 112.

développements technologiques qui se sont accélérés et qui ont notamment engendré l'apparition de nouveaux matériaux. Les coûts élevés associés à l'utilisation de ces matériaux sont d'ailleurs liés de très près à l'attention accordée à la chaise puisque son format réduit a permis à de nombreux créateurs d'explorer les possibilités nouvelles qu'offraient ceux-là.

La chaise a été et est toujours l'objet de nombreuses expérimentations comme en témoigne la diversité des propositions qu'a engendré son appropriation. Dès le début des années 20, plusieurs artisans, artistes, architectes et designers se sont appliqués à développer des modèles pour l'industrie et ont ainsi manifesté leur intérêt pour la chaise. Et l'examen de la production artistique actuelle confirme leur intérêt sans cesse renouvelé à l'égard de cette pièce de mobilier.

L'intégration de la chaise traverse l'art du XX^e siècle et les propositions qui témoignent de la fascination qu'il a exercé abondent comme en rendent compte les œuvres *Fett-Stuhl* (1963) (**fig. 21**) de Joseph Beuys, *Chair* (1989) de Madeleine & Jan Bosscher, *One and Three Chairs* (1965) de Joseph Kosuth, *Two Chairs* (1982) de Richard Nonas, *La Chaise* (1961) (**fig. 22**) de Pablo Picasso et *Electric Chair* (1966) d'Andy Warhol. Le Stijl a, par exemple, élevé la chaise au rang d'icône et en a fait, en quelque sorte, son manifeste, Carsten-Peter Warncke affirme d'ailleurs à ce sujet :

Comme aucun autre objet, la chaise réunit en même temps les éléments des idéaux formels et ceux des idéaux fonctionnels du Stijl. Elle est à la fois œuvre d'art et objet usuel et démontre dans cette mesure la vision utopique d'une autre création idéale du monde environnant.⁴⁰

À l'évidence, ce qui caractérise l'ensemble *Steel Furniture*, et qui en fait une proposition (esthétique) hors du commun, n'est donc pas le fait qu'il contrevienne aux

⁴⁰ Carsten-Peter Warncke, *L'idéal en tant qu'Art : De Stijl 1917-1931*, Cologne, Benedikt Taschen, 1991, p. 126.

définitions strictes de leur typologie respective, mais plutôt la simplicité de ses formes, la technique employée ainsi que le matériau mis de l'avant.

Réduits à l'expression la plus simple de leur fonction, la chaise, la table et le tabouret de *Steel Furniture* présentent une structure qui atteint les limites de l'abstraction. L'utilisation du plan simple combiné à la linéarité de la structure permet ici de rapprocher cet ensemble au projet (**fig. 23**) de Piet Zwart, aux meubles créés par Guerrit Rietveld et aux *contre-constructions* (**fig. 24**) de Theo van Doesburg. Essentiellement constituée d'une surface plane courbée, chacune des trois pièces présente une structure schématique dont l'appréhension doit se faire sous divers angles afin de mieux en saisir les différentes facettes : le profil du mobilier révèle la configuration rigoureusement géométrique et bidimensionnelle de son piétement (trapézoïdal) alors que sa vue de face permet d'apprécier l'aspect plus linéaire de sa composition. L'absence totale d'ornementation qu'affiche le mobilier de *Steel Furniture* permet enfin de mettre en valeur les spécificités du matériau utilisé, les caractéristiques de l'acier auto-patinable.

La technique à laquelle Burton a eu recours afin de créer ces pièces de mobilier est un autre emprunt direct au monde du design et de l'industrie. Mis au point au milieu du XIX^e siècle par Michael Thonet, le procédé de courbure du bois à la vapeur a d'abord trouvé application dans le domaine du mobilier et a permis à son inventeur de créer et de largement diffuser, à partir de 1859, sa populaire chaise no 14. Cette technique a aussi permis aux artistes et architectes obsédés, depuis les expérimentations formelles du Stijl et du Bauhaus, par l'idée de concevoir et de diffuser un siège viable taillé dans une seule pièce et dans un seul matériau, de tenter de nouvelles expérimentations avant l'élaboration de nouvelles techniques⁴¹, dont celle du profilage à chaud, qui ont permis de concrétiser cet idéal. *Steel Furniture* atteint donc sans

⁴¹ Ce sont les technologies du plastique développées par l'industrie de l'aéronautique qui ont permis la mise en forme des premières chaises en une seule pièce, dont la chaise en thermoplastique de Verner

aucun doute le premier de ces objectifs, concevoir un siège résultant du pliage d'une seule feuille d'acier, mais il ne parvient pas cependant à rencontrer la seconde de ces visées, celle d'une large diffusion, et cet insuccès doit être attribué à l'extrême simplicité de la forme de ces pièces de mobilier ainsi qu'à certaines des caractéristiques du matériau choisi.

L'acier est un matériau dont l'emploi est davantage associé à l'industrie, au domaine du transport ou à celui de la construction qu'à celui du design de mobilier or, son utilisation est beaucoup plus courante qu'on pourrait le croire dans le domaine de l'art. L'acier auto-patinable a en effet été privilégié par de nombreux artistes sculpteurs pour des raisons purement esthétiques, mais les avantages liés à la pérennité de l'œuvre et à son entretien offerts par ce type d'acier sont nombreux et constituent des raisons potentielles de le préférer aux matériaux plus traditionnellement associés à la sculpture comme le bois, le bronze ou la pierre.

La résistance accrue de l'acier auto-patinable est attribuable à la corrosion, réaction chimique par laquelle une fine couche protectrice appelée patine se forme à sa surface et garantit ainsi la stabilité et la durabilité du matériau. La formation de la patine dépend des conditions atmosphériques auxquelles l'acier est exposé. Ainsi, elle se développera plus rapidement à l'extérieur qu'à l'intérieur et la couleur de sa surface, évoluant de l'orangé au marron, prendra moins de temps à se stabiliser. L'oxydation superficielle de l'acier est ce qui confère à *Steel Furniture* sa couleur austère et sa texture légèrement granuleuse et ce qui entretient l'envie mitigée d'entrer en contact avec cette œuvre. Le traitement de ses surfaces est à l'origine de cette ambiguïté puisque l'oxydation sollicite à la fois un rapport tactile à l'œuvre mais suggère aussi le maintien d'une certaine distance avec elle.

Panton, ainsi que leur production en série alors que le premier siège conçu d'une seule pièce (en contreplaqué moulé) est attribuable à Charles et Ray Eames au milieu des années 40.

Alors que la forme simplifiée du mobilier proposé par Burton dans *Steel Furniture* ne laisse planer aucun doute sur son utilisation potentielle, la rigidité et le poids associé à l'acier le rend peu confortable et difficilement utilisable. L'apparence de la structure est trompeuse, car, même si l'acier auto-patinable est généralement employé afin d'alléger des charpentes, son poids excessif entraîne ici une réelle perte de mobilité du meuble et nuit, par conséquent, considérablement à sa manipulation, à son usage.

Confirmant l'apport de l'artiste Scott Burton au design du mobilier et rendant également compte d'échanges concrets entre les sphères de l'art et du design, les premières marques de l'influence de son œuvre deviendront visibles quelques années avant sa mort. Les designers Sylvain Dubuisson, Peter Karpf et Xavier Lust ont en effet proposé en 1987, en 1991 et en 1999 une chaise dont la structure et la forme évoquent sans aucun doute la chaise en acier auto-patinable du groupe *Steel Furniture* conçu en 1978, soit un peu moins de dix ans auparavant. La chaise empilable et *L'aube et le temps qu'elle dure* (**fig. 20**) de 1987, l'autre chaise empilable *NXT* (**fig. 25**) de 1991 ainsi que la *T-Chair* (**fig. 26**) se sont cependant approprié les matériaux ainsi que les techniques de leur époque mettant de côté l'acier et le profilage à chaud de la fin des années 70. Sylvain Dubuisson, inspiré par un essai de l'historien de l'art François Barré, a donc conçu, pour l'exposition « *Tandem* » tenue à Romans-sur-Isère en France, la chaise d'aluminium en deux sections *L'aube et le temps qu'elle dure* dont la production fut aussi limitée (à trois exemplaires). Le designer Peter Karpf a, pour sa part, créé la chaise *NXT*, un siège de bois léger (3.5 kg) et d'une grande résistance, résultat d'une technique qui, en alternant les angles du grain des différentes densités de bois, réalise leur fusion. La *T-Chair*⁴² de Xavier Lust, dont le nom vient de la forme de base (en « T ») de la tôle, est obtenue par une technique spéciale développée par le designer nommée « (dé)formation de surfaces⁴³ ».

⁴² Ce siège est exposé à la boutique du San Francisco Museum of Modern Art et il n'est disponible que dans une seule finition, poli-miroir.

⁴³ Informations recueillies lors d'un échange courriel avec le designer le 3 juin 2005.

Des pièces de mobilier créées par Scott Burton, *Steel Furniture* est probablement l'exemple le plus éloquent de la proximité qu'entretient son oeuvre avec celle du design. De ce champ d'activité, elle reprend plusieurs des fondements dont la possibilité qu'a l'objet de design de se voir reproduit plusieurs fois. Le nombre relativement limité d'éditions de la chaise, de la table et du tabouret rend impossible leur association stricte au produit de masse en plus de rendre problématique leur intégration au champ de l'art. *Steel Furniture* partage aussi avec certains objets de design et quelques œuvres d'art (minimales) une nomination littérale. En attribuant ainsi un titre descriptif à l'œuvre, Burton a évacué toute allusion ou métaphore et a ainsi mis de l'avant les caractéristiques physiques du meuble, sa fonction et la possibilité réelle de son utilisation.

Les pièces de *Steel Furniture* ont été fabriquées selon une technique qui doit être reliée au design de mobilier et dont fait usage l'industrie, le profilage à chaud. Cette technique a permis à Burton, comme à plusieurs designers du XX^e siècle, de concevoir des sièges efficaces et résistants dans une seule pièce de matériau. C'est par ailleurs le matériau utilisé par l'artiste, l'acier auto-patinable, qui permet ici d'établir une distance entre *Steel Furniture* et le mobilier issu du domaine du design et de le rapprocher de celui de l'art.

En effet, l'acier a davantage été employé par les sculpteurs, notamment par les artistes du Minimal Art, que par les designers de mobilier et ce, pour des raisons évidentes liées à l'usage de ce type d'objet. L'acier a non seulement rendu possible l'allègement de la structure de chacune de ces pièces de mobilier, entreprise qui avait été tentée par certains artistes dans les années 20, mais il est également à l'origine du doute qu'entretient le spectateur quant à l'utilisation réelle de l'objet.

2.4 Conclusion

L'œuvre de Burton rend compte de la volonté de l'artiste à attribuer une dimension éthique à la création artistique. Il a pour se faire choisi d'élargir le domaine des possibilités de l'œuvre d'art, et ainsi de faire tomber les hiérarchies qui existent toujours entre les arts mineurs et les arts majeurs, en y faisant pénétrer des formes, des typologies généralement associées au domaine des arts décoratifs et appliqués. Burton avait donc pour objectif de sensibiliser un nouveau public au monde de l'art en favorisant un accès direct à l'œuvre, son contact. Le meuble (utilitaire) s'est donc imposé à Burton comme objet commun, voire banal, lui permettant de subvertir le monde de l'art et ses conventions.

C'est à partir de 1977 que l'artiste Scott Burton a débuté sa création de mobilier comme proposition esthétique, aboutissement d'une réflexion sur le rôle de l'art et de l'artiste amorcée à peine quelques années plus tôt. Accueillis par le monde de l'art en tant que sculpture, les « meubles » de cet artiste affichent toutefois des caractéristiques empruntées à différents domaines dont ceux du design et de l'architecture qui lui confèrent une identité trouble, une identité double.

Le mobilier de Scott Burton présente fréquemment des références simultanées à une ou plusieurs sphères d'activités. La nature des objets proposés, ainsi que la fonction utilitaire qui leur sont associées et qu'affichent ces pièces de mobilier, est ce qui d'abord contribue à établir un doute quant à l'exclusivité de leur affiliation au domaine de l'art. Le cadre de leur présentation permet une proximité inhabituelle pour l'œuvre d'art mais nécessaire à l'expérience du meuble, alors que l'utilisation de certaines techniques ou matériaux peuvent, selon les cas, permettre d'établir un lien d'affiliation à l'œuvre d'art ou à l'objet de design. Les emprunts stylistiques à certains courants artistiques du XX^e siècle ou à l'histoire du mobilier ainsi que la reproduction de ces œuvres en plusieurs éditions ou leur unicité s'avèreront également des facteurs déterminants de l'impossibilité de leur catégorisation stricte.

L'œuvre de Burton demeure cependant profondément marquée par la pratique artistique du XX^e siècle comme en rend compte la totalité de ses propositions. Il n'en demeure pas moins que le domaine du design aura été un lieu d'expérimentation fertile qui lui aura permis de transcender les catégories établies par le monde de l'art, de confirmer la singularité de sa démarche et de mesurer son importance puisque c'est en effet dans ce domaine plutôt que dans celui de l'art que son œuvre sera évoquée à plusieurs reprises.

CHAPITRE III

ÉTUDE DE CAS DANS L'ŒUVRE DE JORGE PARDO

3.1 Parcours artistique

Jorge Pardo est né à la Havane (Cuba) en 1963 et a émigré six ans plus tard aux États-Unis pour s'établir avec sa famille en Californie. L'artiste a d'abord étudié la biologie à l'Université d'Illinois à Chicago pour ensuite poursuivre sa formation en peinture au Art Center College of Design à Pasadena en Californie, institution de laquelle il obtiendra un baccalauréat en 1988 et qui lui offrira d'abord un emploi à sa bibliothèque puis un autre à titre de professeur. C'est pendant cette période d'apprentissage que Pardo aurait développé un intérêt particulier pour le design et l'architecture, sensibilité qu'il ne tarda pas à rendre manifeste en proposant ses premiers « objets » dans le champ de l'art à partir de 1989. Dès lors, sa démarche ne cessera d'embrasser et d'allier une variété toujours croissante de disciplines.

Les tableaux et sculptures abstraites de la fin des années 80 ont tôt fait place, à l'aube de la décennie suivante, à plusieurs œuvres utilitaires ainsi qu'à divers objets récupérés puis modifiés, précurseurs des récents espaces esthétiques de Pardo bafouant les rapports hiérarchiques qui existent entre l'œuvre d'art et le produit. *Baseball Bats* (1989) figure parmi les premières œuvres de l'artiste à conjuguer indistinctement œuvres d'art et objets communs et ainsi à interroger les modes de catégorisation de l'objet. L'œuvre est en effet constituée de deux bâtons de baseball suspendus qui présentent à la fois les marques de l'objet de fabrication artisanale et celles du produit industriel (matériau, mode de fabrication, titre). C'est à partir de là que l'objet issu de la production industrielle sera intégré à l'œuvre de Pardo, au même titre que ses propres créations.

Les expériences et explorations multiples de Pardo dans les domaines les plus divers de la création ont engendré, au début des années 90, des propositions des plus éclectiques. L'artiste a conçu et réalisé plusieurs articles ménagers dont beaucoup de luminaires, de la céramique, des tissus, des coussins et de nombreuses pièces de mobilier qu'il mariera à divers produits de l'industrie lors de ses premières installations. Ce sont, par ailleurs, ces installations qui contribueront au succès international que connaîtra Pardo à la fin de la seconde moitié de cette décennie.

Invité en 1994 par le Museum of Contemporary Art de Los Angeles à présenter une exposition individuelle, Pardo a alors proposé les plans de ce qui allait devenir à la fois l'objet et le lieu de l'exposition qu'on a pu visiter à l'automne 1998, le projet *4166 Sea View Lane*. Il s'agit, ainsi que le titre l'indique, de la résidence privée de l'artiste située dans les montagnes de Los Angeles, à l'adresse même où vit et travaille encore l'artiste et dont la construction a été financée en partie par l'institution commanditaire¹. Projet des plus ambitieux et des plus significatifs de la production de Pardo, *4166 Sea View Lane*² (**fig. 27**), remet en question les conventions muséales et met à l'épreuve la notion d'œuvre d'art : l'espace privé devient, le temps de l'exposition, un lieu improbable de reconnaissance et les œuvres de l'artiste, qui présentent une valeur d'usage évidente, côtoient certaines formes marquantes du design du XX^e siècle sans les distinguer. La fonction utilitaire de l'œuvre que partage ici *4166 Sea View Lane* avec le réel, le quotidien, facilite son accès, sa lecture.

Le mobilier a, depuis les tous débuts de la carrière artistique de Pardo, occupé une place importante au sein de sa production. Dès 1996, le meuble de sa conception a été intégré aux premiers aménagements de l'artiste dont le restaurant *East Meets West* du Pavillon des foires de Leipzig et la salle de lecture, *Reading Room*, du Boijmans Van Beuningen Museum de Rotterdam. Les lieux publics aménagés par la suite sont

¹ Le Museum of Contemporary Art de Los Angeles aurait fourni 10 000\$ des 300 000\$ nécessaires à sa réalisation.

² L'œuvre participe à un triptyque composé d'un voilier et d'une jetée de bois exposés en 1997.

devenus de plus en plus complexes, voire hermétiques, à un point tel qu'il est devenu impossible pour un public néophyte de distinguer les œuvres de l'artiste des « classiques » du design puisque quelquefois il s'est fortement inspiré de leur forme alors que d'autres fois il se les est simplement appropriés. C'est d'ailleurs dans le cadre de ces espaces esthétiques³ publics que l'indistinction entre « art majeur » et « art mineur » atteindra son paroxysme grâce à un contexte qui la favorise en permettant au spectateur, devenu usager, de faire une expérience à la fois contemplative et interactive de l'œuvre.

Aujourd'hui encore, la pratique de Pardo se diversifie et investit des lieux hors du cadre traditionnel de légitimation de l'œuvre d'art. Si l'artiste dessine, peint et sculpte toujours, il répond de plus à de nombreuses commandes d'espaces esthétiques provenant de différents milieux. Il a, entre autres, conçu et réalisé une maison familiale, la Lever House (*Untitled*), à Puerto Rico (2002-2004), l'aménagement de la résidence d'accueil (*Dormitory*) du Massachusetts Institute Of Technology à Cambridge (2001) ainsi que celui du *Bar* du Center for Contemporary Art à Glasgow (2001). Malgré toutes ces tentatives, la démarche créatrice de Pardo n'a toutefois pas réussi, jusqu'à maintenant, à transgresser de façon effective les limites de l'art et c'est pourquoi elle demeure reconnue par ce seul milieu et ses institutions.

3.2 Esthétique

Situé au confluent de l'art, du design et de l'architecture, l'œuvre de Pardo élargit le champ de l'art et de ses possibilités et remet en question la pertinence de ces catégories. L'artiste n'établit aucune distinction entre ces diverses disciplines et leurs applications et attribue la même valeur esthétique, de marché et d'usage aux œuvres d'art qu'aux objets les plus communs⁴. Cette « recherche d'indistinction⁵ » entre l'art

³ L'expression « espace esthétique » sera ici défini comme étant une installation permanente ou non qui allie œuvres d'art et objets divers pouvant être à la fois jugés esthétiquement et utilisés dans un lieu ou un contexte qui le permet.

⁴ Beth Frankl, « Threads of Dissent », *American Craft*, vol. 60, no 2 (avril-mai 2000), p. 87.

et la vie, entre l'expérience esthétique et celle du quotidien dont fait preuve la démarche de Pardo, a également été l'objectif de plusieurs groupes artistiques du XX^e siècle. À leur suite, l'artiste a entrepris d'abolir les rapports hiérarchiques persistant entre les art majeurs et les arts mineurs en mettant en relation des éléments de nature différente rendant ainsi sa démarche difficilement assimilable à une sphère de la création plutôt qu'à une autre.

Les œuvres et les installations que propose l'artiste défient la notion d'œuvre d'art en révoquant plusieurs de ces fondements. Elles regroupent en effet des objets utilitaires, du mobilier et des luminaires principalement, dont le mode de fabrication et le contexte d'exposition ne font pas qu'entretenir l'ambiguïté dont ils sont porteurs. Ces œuvres ou portions d'œuvre⁶, tantôt réalisées de façon artisanale, tantôt produites industriellement, sont présentées dans un lieu (physique) qui proscriit généralement le contact direct à l'objet d'art (celui de la galerie, du musée) ou dans un environnement hors du commun, pour une œuvre d'art, ébranlant du même coup la pratique actuelle de l'exposition.

Le contexte de présentation de l'œuvre de Pardo joue un rôle majeur dans l'interprétation de celle-ci. L'appropriation du lieu dans lequel s'inscrivent ses œuvres participe à la stratégie de l'artiste quant à sa volonté de plonger l'observateur au cœur de l'œuvre, de le submerger. Il y parvient aisément en proposant une situation réelle, plutôt que de la mimer : il offre à voir et à expérimenter du mobilier et des accessoires domestiques invitant le spectateur à reproduire leurs gestes quotidiens les plus banals⁷. En exigeant un tel engagement de ses spectateurs, l'artiste met en lumière l'importance

⁵ Éric Dem et Tristan Trémeau in « L'art allégé des œuvres : L'œuvre d'art, le spectateur, son aura et ses experts » in www.cfwb.be/lartmeme/no025/pages/page4.htm#note.

⁶ Beaucoup des installations de cet artiste sont constituées de séries, plus ou moins importantes en nombre, de meubles et de lampes pouvant être perçus comme un ensemble dont chaque élément peut être apprécié pour ses qualités individuelles.

⁷ Éric Dem et Tristan Trémeau, *op. cit.*, www.cfwb.be/lartmeme/no025/pages/page4.htm#note.

qu'il accorde au rôle du spectateur et espère ainsi créer un espace de liberté dans la lecture de son œuvre⁸.

L'individu est au centre du processus de création de Pardo pour qui la signification de l'œuvre réside dans le rapport esthétique et interactif qu'entretient le spectateur avec l'objet et avec son contexte immédiat⁹. Les conditions dans lesquelles doit se rendre visible l'œuvre d'art afin qu'elle advienne en tant que telle préoccupe davantage Pardo que le statut des objets proposés. La création de l'objet utilitaire n'est pas l'aboutissement de son œuvre, sa finalité : l'objet, quel qu'il soit, constitue plutôt un moyen de solliciter une réponse ou l'action du spectateur, il agit ici à titre de catalyseur.

Le mobilier et les luminaires qui composent les espaces esthétiques de Pardo entretiennent une relation de proximité si étroite avec le lieu de leur présentation qu'il devient difficile pour le visiteur de distinguer les objets appartenant en propre au lieu de l'exposition de ceux qui participent véritablement à l'œuvre. S'il apparaît évident dans le cadre des commandes publiques provenant du monde des affaires, dans un bar ou une cafétéria par exemple, que le mobilier peut ou doit être utilisé, il est plus difficile d'établir avec certitude la possibilité de son usage dans une galerie ou dans une maison privée convertie, le temps d'une exposition, en annexe de musée.

Loin de faciliter la compréhension de l'œuvre de Pardo, le contexte artistique dans lequel évolue l'observateur entretient plutôt l'ambiguïté quant à la nature de cette proposition. Il est difficile pour le spectateur de distinguer dans ce cadre les créations de l'artiste des objets les plus banals intégrés au sein de la plupart de ses espaces esthétiques puisque tous les éléments qui les composent affichent non seulement une

⁸ Ce qui importe à l'artiste est davantage l'utilisation de son œuvre, des objets créés, plutôt que le statut que lui accordera le spectateur.

⁹ L'œuvre de Pardo peut en ce sens être rapprochée de l'esthétique relationnelle reconnue au cours des années 90 pour ses « environnements d'objets » sollicitant la participation active de l'observateur. Voir

fonction utilitaire, mais aussi parce que les références au champ du design et donc aux objets issus d'une production de masse abondent dans l'œuvre de Pardo.

L'intérêt prononcé de l'artiste pour l'histoire des objets et sa vaste connaissance des domaines de l'art, de l'architecture et du design se manifestent dans son œuvre par les nombreux renvois et emprunts qui la traversent, et ce, malgré le fait que l'artiste nie catégoriquement toute forme d'allusions pourtant criantes à l'architecture et au design¹⁰. Il déclare en ce sens :

Chaque fois que je crée des œuvres d'art, la question se pose à savoir à quel degré je suis conscient de ce à quoi cela pourrait ressembler et comment on pourrait passer outre à mes propres intentions. Cela dépend de l'exposition, l'œuvre est mis à mon service.¹¹

L'examen bref de la production de Pardo permet néanmoins de constater que son œuvre partage avec divers mouvements artistiques de nombreux points en commun dont certaines intentions, certaines visées du Bauhaus telles que définies par Walter Gropius dans le *Manifeste* et le *Programme du Bauhaus d'État de Weimar*. Les trois projets initiaux de cette école étaient de sauver tous les arts de la marginalisation, d'abolir les distinctions entre le statut de l'artisan et celui de l'artiste et enfin d'établir un contact réel et durable entre les sphères que représentaient les métiers manuels et ceux de l'industrie dans le but ultime de réaliser l'œuvre d'art totale, forme de « synthèse sociale¹² » amorcée par William Morris au XIX^e siècle. Arrivé au Bauhaus en 1923, Moholy-Nagy radicalisa en quelque sorte les propositions de ses prédécesseurs en préférant le concept d'« œuvre totale » à celui d'« œuvre d'art

à ce sujet Katia Baudin in « Portrait d'artiste : Jorge Pardo », *L'Oeil*, no 535, avril 2002, p. 28 et aussi Éric Dem et Tristan Trémeau, *op. cit.*, www.cfwb.be/lartmeme/no025/pages/page4.htm#note.

¹⁰ Peu de critiques font cependant état de ces emprunts même si certains sont littéraux et, lorsque c'est le cas, la plupart d'entre eux ne les identifie pas de façon précise ce qui est probablement attribuable à une méconnaissance de ce type de production plutôt qu'à une omission volontaire de leur part.

¹¹ Camille Morineau, « Le design au prisme de l'art », *Art Press*, no 293, sept. 2003, p. 50.

¹² Élodie Vitale, « De l'œuvre d'art totale à l'œuvre totale : art et architecture au Bauhaus », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, no 39, printemps 1992, p. 63.

totale ». Il ne s'agira plus à partir de là de réaliser la simple synthèse des arts, mais plutôt d'objectiver une œuvre qui réconcilie l'art et la vie, une œuvre totale.

Suivant les objectifs premiers de l'école du Bauhaus, Pardo conçoit à son tour des œuvres qui combinent l'empreinte de disciplines les plus diverses. La création de plusieurs de ses objets et espaces esthétiques unit conceptuellement et formellement art, design et architecture auxquelles s'ajoutent souvent certaines pratiques artisanales dont celle du verre soufflé ou de la céramique. L'artiste ne participe cependant pas à la matérialisation de ses œuvres, il fait plutôt appel à des artisans locaux et plus souvent encore à l'industrie afin de les réaliser et c'est ainsi qu'il jette un pont entre ces deux champs.

Pardo a également atteint « l'objectif suprême de toute activité créatrice [qui] est l'architecture »¹³ en réalisant plusieurs projets relevant de ce champ dont le plus connu et le plus achevé est sa propre maison, *4166 Sea View Lane* (1998). Nous mentionnerons également sa jetée (*Pier*) (**fig. 28**) qui, après avoir été exposée dans un musée en 1997, a été relocalisée par la suite sur le lac Aasee à Münster en Allemagne ou encore la restauration et l'aménagement amorcés à l'été 2003 d'une maison située dans la péninsule du Yucatan à Mérida au Mexique.

L'œuvre de Pardo entretient aussi des liens avec un autre mouvement du XX^e siècle, plus près de nous celui-là, le Pop art. Les artistes Pop ont développé au cours des années 50 et 60 un intérêt particulier pour la culture de masse, l'imagerie populaire et le décoratif. On a alors assisté à un retour à la figuration et le champ de l'art s'est vu investi par des objets qui lui étaient jusqu'à alors demeurés étrangers¹⁴. Associé au quotidien, au goût populaire, voire au kitsch, l'objet industriel de série est devenu la figure centrale de l'œuvre Pop, l'emblème de ce mouvement. Il a ainsi contribué à

¹³ Frank Whitford, *Le Bauhaus*, Paris, Éditions Thames & Hudson, 1989, p. 12.

¹⁴ L'histoire de l'art a principalement retenu le ready-made avant l'objet Pop, et ce, malgré des tentatives répétées de faire pénétrer l'objet (utilitaire) proposé pour lui-même dans le champ de l'art (occidental).

renverser l'idéologie qui prévalait, idéologie selon laquelle les objets domestiques, ou issus de la culture populaire, ne pouvaient accéder au statut d'œuvre d'art, ils étaient plutôt condamnés à être associés aux arts appliqués, aux arts mineurs.

Pardo partage d'abord avec le Pop art le recours à un répertoire d'images préexistantes. Il introduira en effet à plusieurs de ses espaces esthétiques, non pas des images, mais plutôt des objets, en l'occurrence des pièces de mobilier, déjà existantes. La démarche de l'artiste retiendra aussi du Pop art une propension pour les techniques mécanisées, pour la fabrication industrielle. Le mobilier que présente Pardo et les icônes du design qu'il re-présente sont essentiellement des produits de l'industrie¹⁵. Enfin, de la même façon qu'Andy Warhold refusera de distinguer l'œuvre d'art de l'œuvre d'art appliqué, Pardo révoquera la hiérarchie existant ainsi entre arts majeurs et arts mineurs en les faisant coexister au sein d'une même œuvre.

L'ensemble de l'œuvre de Pardo regorge aussi d'emprunts, de formes et de concepts, effectués dans le champ de l'architecture et dans celui du design. Les architectes qui y ont laissé les marques les plus profondes sont reliés à la période moderne¹⁶. Parmi ceux-là, nous nommerons Ray et Charles Eames, Craig Ellwood, John Lautner, Le Corbusier mais aussi Richard Neutra et Rudolph Schindler.

Pardo s'approprie non seulement à l'occasion quelques-unes des pièces de mobilier de ces architectes et designers, mais il s'inspire aussi de la démarche architecturale, de la façon d'organiser l'espace de ceux-là. L'artiste, comme plusieurs de ces architectes qui ont investi la région montagneuse de Los Angeles, a accordé une attention particulière au site sur lequel il a bâti sa propre maison. *Sea View Lane* est d'ailleurs souvent comparée à la *Kings Road House* (1922) de Schindler située à West Hollywood. Les deux constructions accordent une grande importance au lieu qu'elles

¹⁵ La plupart des lampes qu'il intègre à ses œuvres relèvent cependant d'une fabrication artisanale.

¹⁶ La période moderne de l'architecture s'étend de 1900 à 1965.

occupent, aux spécificités du territoire sur lequel elles sont érigées et même aux matériaux employés pour les maisons voisines.

Sea View Lane entretient de plus des liens évidents avec les constructions de verre de ces mêmes architectes et se veut en quelque sorte une réponse à leurs faiblesses, à leurs échecs¹⁷. La façon de circuler instaurée par Pardo dans ses installations évoquent les « promenades architecturales » de Le Corbusier qui imposaient également au visiteur une façon de défiler à travers les différentes pièces devenue caractéristique de ses constructions. La place importante que tient la lumière dans les espaces aménagés par Pardo doit être aussi soulignée puisqu'elle n'est pas sans rappeler le rôle qu'elle joue dans les « environnements domestiques »¹⁸ de Charles et Ray Eames.

Le mobilier de Pardo trouve, quant à lui, ses références principalement dans l'histoire du design moderne chez Alvar Alto, Arne Jacobsen, Isamu Noguchi ou encore Jean Prouvé. Nombreuses sont en effet les œuvres de Pardo dont la forme évoque le style organique que l'on associe à la production de ces figures marquantes du design de mobilier. Des couleurs vives, des lignes courbes, des formes creuses et épurées et des allusions aux organismes vivants seront là les caractéristiques mises en évidence à la fois par les meubles de Pardo et par ses luminaires.

L'œuvre de Pardo est empreinte d'une « recherche d'indistinction entre les conditions spatio-temporelles de l'expérience esthétique des objets mis en scène et celles de la vie quotidienne¹⁹ ». L'aménagement et la conception d'espaces esthétiques réalisés par cet artiste témoignent de l'influence de l'idéologie de l'avant-garde historique puisqu'ils matérialisent, en quelque sorte, le concept « d'œuvre totale »

¹⁷ La forme en « U » de *Sea View Lane* lui confère l'apparence d'une forteresse de l'extérieur, mais l'intérieur est totalement ouvert sur le monde extérieur inversant ainsi la structure des maisons de verre qui l'ont précédée puisque leur transparence a poussé leurs habitants à rechercher l'intimité.

¹⁸ Russel Ferguson, « What Is Lost For Art Is Gained For Life », *Parkett*, no 56, 1999, p. 122.

¹⁹ Éric Dem et Tristan Trémeau, *op. cit.*, www.cfwb.be/lartmeme/no025/pages/page4.htm#note.

avancé par celle-ci, mais ils portent également la marque des emprunts fait au champ du design, particulièrement aux constructions et compositions des architectes et designers modernes. La production entière de l'artiste marie œuvre d'art et objet associé au quotidien et invalide ainsi les rapports hiérarchiques entre les arts majeurs et les arts mineurs. Bref, l'artiste défie ainsi la notion traditionnelle d'« œuvre d'art » en proposant des objets utilitaires comme participant au monde de l'art, dédiés à la fois à l'appréciation visuelle mais davantage à la fonction utilitaire.

3.3 Analyse

L'analyse de l'œuvre de Jorge Pardo pose plusieurs difficultés compte tenu de la nature de ses propositions et de leur localisation. Les espaces esthétiques et l'aménagements de lieux préexistants qu'il réalise inclut principalement des luminaires et des éléments de mobilier qui sont parfois des pièces maîtresses du design moderne, insérées telles quelles, ou encore des meubles conçus par l'artiste lui-même. C'est donc essentiellement à cette portion de sa production que sera consacrée l'analyse qui suit et plus précisément aux œuvres *Guadalajara* (1997) et *Delegates Dining Room* (2003).

3.3.1 *Guadalajara*, 1997.

L'œuvre *Guadalajara*²⁰ (**fig. 29**) a été présentée deux fois au cours de la même année, en 1997, la première fois dans le cadre de l'exposition « *check in !* » présentée au Museum für Gegenwartskunst à Basel en Suisse et la seconde au Boijmans Museum à Rotterdam en Hollande (**fig. 30**), musée auquel appartient depuis cette œuvre. Elle est constituée de 14 éléments de formes et de couleurs dissemblables. Le contour courbe de la base de chacun de ces volumes est à la fois semblable et différent de celui

²⁰ L'analyse se concentrera ici sur l'œuvre *Guadalajara*, constituée de 14 éléments, elle ne s'intéressera pas en conséquent aux autres œuvres auxquelles elle a été jumelée lors des diverses expositions où elle a été présentée entière ou en partie.

des autres. Les volumes recouverts de molleton polaire sont en fait des sièges dont les formes semblent se répondre et offrir la possibilité de s'assembler jusqu'à former une masse plus importante, un plan de repos.

La situation de l'œuvre, mais aussi sa position, permettent aux visiteurs de la surplomber et ainsi de mieux l'apprécier. Le format réduit de chacun des éléments qui la composent invite l'observateur à la proximité. Le contact qu'elle sollicite est ici soutenu par le fait que *Guadalajara* repose à même le sol des salles d'exposition dans lesquelles elle a été présentée. L'œuvre partage en effet le même environnement que l'observateur. L'absence de socle abolit les frontières entre l'espace « sacré de l'œuvre » et l'espace réel, et suscite l'engagement corporel du visiteur. L'œuvre invite ici à satisfaire un des besoins essentiels de l'être humain : le repos. C'est ce potentiel de satisfaction qui permet d'établir un premier lien avec la sphère du design puisque le domaine de l'art écarte généralement du champ de ses possibilités l'assouvissement d'un besoin physique.

La forme des sièges de *Guadalajara* n'est pas sans évoquer la sculpture biomorphique des premières décennies du XX^e siècle et plus spécifiquement l'œuvre de Hans Arp et de son vocabulaire formel, découvert à travers l'expérience de l'automatisme. C'est en effet la démarche de cet artiste qui est à l'origine de cette tendance en peinture et en sculpture qui « contaminera » ensuite le champ du design, le biomorphisme. Émergeant des tracés sinueux esquissés sur papier, les formes abstraites et arrondies s'apparentant à celles des amibes sont devenues le motif central de l'œuvre de cet artiste. Elles sont d'abord apparues dans ses premiers reliefs de bois qui ont évolué jusqu'à devenir des sculptures.

À la limite de l'abstraction, les sièges de Pardo peuvent ainsi être rapprochés d'abord des reliefs de Arp (**fig. 31**) puis de ses sculptures (**fig. 32**) puisqu'ils puisent à même le répertoire de formes de celui-ci. Artiste interdisciplinaire avant-gardiste, Arp a bien avant Pardo proposé des œuvres ambivalentes comme participant au monde de

l'art. Nous pensons, par exemple, à ses papiers déchirés et ses reliefs qui n'étaient ni peinture, ni sculpture, ni collage. Pardo partage également avec Arp, au delà de son vocabulaire formel, une même volonté de transgresser les limites de l'art, d'en faire tomber les barrières. Comme il l'a lui-même affirmé : « Supprimer les frontières mène à l'essentiel²¹ ».

Alors que le biomorphisme était déjà répandu dans le domaine des arts visuels, en peinture et en sculpture, dès les années 20, il faudra cependant attendre les années 30²² pour le voir émerger dans le champ du design. Cinq ans après son apparition, la « forme libre » deviendra un style commun, mais qui ne sera cependant commercialisé qu'après la Deuxième Guerre mondiale. Il n'est donc pas juste de dire que les « références aux domaines du vivant apparaissent conjointement dans l'un et l'autre domaine²³ », comme l'affirme Camille Morineau, puisque ce n'est qu'à partir de la fin des années 40 que le biomorphisme atteindra un niveau similaire de popularité dans l'un et l'autre de ces domaines.

Dans le champ de l'art comme dans celui des arts décoratifs et appliqués, c'est d'abord par la forme bidimensionnelle que le biomorphisme est apparu en tant que motif plutôt que figure centrale. C'est d'abord par le biais de la tapisserie que les premières formes biomorphiques ont timidement pénétré les arts décoratifs, vers 1910, avant d'être intégrées, un peu avant 1930, à la conception du mobilier des architectes et designers Marcel Breuer, Ludwig Mies van der Rohe et Alvar Aalto sous la forme plus naturelle d'une peau de vache tachetée de noir afin d'en camoufler la structure²⁴. Ce n'est qu'au milieu des années 30 que le design du mobilier intégrera tout à fait le biomorphisme sous sa forme tridimensionnelle.

²¹ Hans Arp In Serge Fauchereau, *Arp*, Paris, Éditions Albin Michel, 1988, p. 29.

²² C'est à cette époque que le terme biomorphisme fait son apparition dans le langage et qu'il est reconnu en tant que concept artistique.

²³ Camille Morineau, « Artistes et designers contemporains, la fin des rivalités », In *Design : Carrefour des arts*, Paris, Flammarion, 2003, p. 212.

²⁴ Breuer et Mies van der Rohe ont en effet recouvert d'une peau de vache certaines de leurs pièces de mobilier alors qu'Alvar Aalto a utilisé à la même fin un tissu reproduisant l'effet de cette peau.

Parmi les premiers designers de mobilier à avoir assimilé le langage imprédictible et irrationnel du biomorphisme figure Alvar Aalto, mais c'est à la portion de son œuvre décorative qu'il est pertinent de s'intéresser afin d'établir un lien avec l'œuvre *Guadalajara*. Chacun des éléments qui composent cette œuvre peut en effet être rapproché formellement des vases (**fig. 33**) conçus par Aalto pour Karhula en 1936-1937. Les sièges de Pardo, comme les vases d'Aalto, montrent un volume semblable dont la forme qui leur sert de base semble légèrement ondulée. Les couleurs employées par l'un et l'autre peuvent également être comparées puisque, sans être identiques, les couleurs claires dans lesquelles ont été éditées ces sièges sont similaires à celles des vases.

Alors que chaque « objet biomorphique est une entité indépendante²⁵ », les sièges de *Guadalajara* participent plutôt à un ensemble unifié évoquant ici la possibilité de leur fabrication en série, l'éventualité de la reproduction de leur différence qui est ici appuyée par le mode de production (industriel) privilégié par l'artiste. Pardo a en effet eu recours à l'industrie pour la confection de ces sièges contrairement à ce que peut suggérer l'unicité de chacune de ces pièces et à ce que semble indiquer le titre de l'œuvre.

Le titre de cette œuvre, *Guadalajara*, est aussi le nom de la deuxième ville en importance du Mexique, derrière Mexico. Centre touristique et culturel de ce pays, on retrouve non seulement à Guadalajara plusieurs musées mais aussi un immense marché artisanal qui fait d'ailleurs la renommée de cette ville. C'est d'ailleurs sur la place de ce grand marché que se situent les ateliers des artisans à qui est confié la fabrication des lampes et de la céramique inclus dans plusieurs œuvres de Pardo. Il est donc paradoxal que soit attribué à cette œuvre le nom d'une ville reconnue pour le travail de ses

²⁵ Eidelberg, Martin P. (dir. publ.), Paul Johnson, et al. *Design : 1935-1965 : ce qui fut moderne : objets d'arts décoratifs de la collection Liliane et David M. Stewart*, Montréal, Le Musée des arts décoratifs de Montréal, Éditions du Méridien, 1993, p. 91.

artisans alors que, contrairement à plusieurs des propositions de Pardo, cette oeuvre résulte d'une production industrielle et n'intègre en conséquent aucun élément de fabrication artisanale.

Les matériaux que conjugent les sièges de *Guadalajara* sont les matériaux traditionnellement reliés au domaine du meuble, soit le bois pour la structure, de la rembourrure pour l'assise et un tissu quelconque. Le fait de recouvrir un siège d'étoffes les plus fines ou de cuir pour en augmenter minimalement le confort ou encore pour rehausser le décor remonte à l'époque Louis XIII. Si les étoffes les plus somptueuses du XVII^e siècle ont cédé leur place au cours des années à des tissus beaucoup moins coûteux et beaucoup plus durables, le molleton polaire coloré utilisé pour sceller l'assise des sièges de Pardo est, quant à lui, une invention de l'industrie du textile qui date du XX^e siècle et dont l'usage dans le domaine du design de mobilier semble ici plutôt singulier puisqu'il est davantage à relier à celui du vêtement. Le molleton polaire, souvent associé à une piètre qualité et au mauvais goût, joue cependant un rôle important dans cette œuvre puisque sa texture particulière (molletonnée) sollicite la tactilité du visiteur, elle invite ce dernier à palper chacun de ses composants. La texture du molleton polaire entretient ainsi le désir du visiteur d'entrer en contact avec l'œuvre, tant sur le plan haptique que visuel.

Formes hybrides entre le coussin, le tabouret²⁶, les sièges que présente *Guadalajara* peuvent aussi être perçus comme une forme réminiscente du carreau ou du pouf. Le carreau est ce coussin de forme carrée déposé directement au sol qui servait de siège au XVII^e siècle et qui garnira plus tard (au XVIII^e siècle) l'assise de certains sièges. Il est également le siège qui se trouvait à la base de la hiérarchie sociale : la chaire ou le trône était pour le roi ou l'autorité religieuse en place, le fauteuil était attribué aux princes, les chaises aux seigneurs les plus importants, les sièges sans bras ni dossier (principalement des tabourets de toutes

²⁶ Voir à ce sujet la définition que l'on a donné du tabouret dans le chapitre précédent.

formes qu'ils aient été) étaient offerts aux courtisans et le carreau était finalement abandonné aux « dames d'atour et autres femmes non titrées²⁷ ». Quant au pouf, il est la pièce de mobilier que l'on définit parfois comme un « coussin très épais servant de siège²⁸ » ou encore comme un tabouret bas capitonné qui fut très populaire au sein de la bourgeoisie au milieu du XIX^e siècle (sous le Second Empire) à cause du grand confort qu'il procurait. L'usage que l'on fait au quotidien des coussins et tabourets diffère peu de celui des siècles précédents : ces sièges sont demeurés des lieux de repos et de détente informels. Ainsi, en actualisant la forme du carreau, les sièges de cette œuvre créent un environnement convivial où l'envie de les appréhender visuellement côtoie celle de s'y abandonner.

Guadalajara se situe donc au carrefour de la sculpture et du meuble. Le caractère ambigu de cette œuvre est en partie attribuable à la forme abstraite que montre chacun de ces composants à laquelle s'ajoute une fonction utilitaire affirmée. Comme nous l'avons vu précédemment, les emprunts qu'effectue cette œuvre au champ de l'art sont multiples. Parmi ceux-ci, le plus évident est celui de la forme de chacun de ses composants qui reprend une partie du langage formel développé par Hans Arp et qui sera repris quelques années plus tard par de nombreux architectes et designers de mobilier.

Les conditions dans lesquelles s'inscrit cette œuvre, sa forme abstraite ainsi que son titre non littéral renforcent l'idée que cette œuvre de Pardo, participe au monde de l'art. Par contre, la fonction utilitaire à laquelle est vouée *Guadalajara*, les matériaux auxquels elle a recours, qui sont davantage à relier au design du meuble qu'à celui de l'art ainsi que son adhésion à quelques-uns des principes fondateurs du design rendent cependant difficile son affiliation stricte au domaine de l'art.

²⁷ Jean Bedel, *Le grand guide des styles*, Coll. « Pratique », Paris, Éditions Hachette, p. 47.

²⁸ Daniel Péchoin et François Lemay (dir. publ.), *Le Petit Larousse Illustré 1996 : Dictionnaire encyclopédique*, éd. 1995, p. 812.

3.3.2 *Delegates Dining Room*, 2003.

Delegates Dining Room (**fig. 34**) est le nom de l'aménagement qu'a réalisé Jorge Pardo à Berlin en 2003. Il a en effet conçu et réalisé l'espace de la salle à manger du restaurant des députés qui occupe le rez-de-chaussée de l'édifice Paul Löbe localisé dans le quartier du Parlement allemand. L'oeuvre est constituée de plusieurs ensembles de tables et de chaises ainsi que de nombreuses lampes suspendues.

Les tables présentées sont en bois massif foncé (probablement du noyer) et elles possèdent un plateau plus ou moins large, selon le nombre de personnes qu'elles peuvent accueillir, qui est orné d'une inscription graphique illisible et de couleur (**fig. 35 et fig. 36**). L'inscription qui décore les plateaux diffère d'une table à une autre selon trois modèles de couleurs (jaune, orange et rouge) et de formes distinctes. Distribuées autour de ces tables en nombre variable de quatre ou de six, des chaises montrent une structure de bois simple et leur piétement a une forme similaire à celui des tables auxquelles elles sont agencées. Le dossier et le siège de ces chaises sont également pourvus du même type de tracé sinueux que portent les plateaux de tables qui ne varient ici que par la couleur. Les luminaires multicolores (**fig. 34**) qui pendent au dessus de ces tables et de ces chaises se coordonnent en alternant deux composants de base, un élément éclairant (l'ampoule) et un élément protecteur (l'abat-jour), qui sont eux-mêmes de forme, de couleur et de taille légèrement différentes.

La forme de chacun des objets proposés ici par Pardo permet d'initier un premier lien avec le domaine du design puisqu'elle reprend presque exactement celle de meubles déjà existants ayant été conçus et réalisés à l'origine par l'architecte et constructeur Jean Prouvé. Les pièces de mobilier reprennent en effet la forme de *la Chaise standard démontable*²⁹ (**fig. 37**) de 1930, et ainsi celle des diverses versions connues de cette chaise dont celle de la *Chaise de bois* (**fig. 38**) de 1942, mais aussi

²⁹ Cette chaise est toujours éditée par Vitra et donc toujours disponible sur le marché.

celle du *Guéridon haut* qui date de 1940-1945 (**fig. 39**). Les chaises de Pardo comme celles de Prouvé peuvent donc être décrites comme un siège dont les pattes arrière sont fabriquées d'une seule et même pièce et que le prolongement de ces pattes assure le support du dossier. Le piétement de ces chaises possède un profil triangulaire, qui dicte l'angle d'inclinaison du dossier, qu'il n'est possible de percevoir que par son observation de profil. De la même façon, les tables de Pardo et le guéridon de Prouvé ont en commun un plateau rond et des pattes trigonales qui pointent vers le sol.

Quant aux luminaires participant à cette œuvre, à cet espace, bien qu'il nous soit ici impossible d'identifier une source d'emprunt exacte, leur formes seraient en partie inspirées du design des années 60 et 70³⁰. Leurs formes organiques et leurs couleurs vives rappellent en effet beaucoup d'objets et de pièces de mobilier conçus à cette époque, mais elles pourraient également être rapprochées des sculptures biomorphiques de Hans Arp auxquelles nous nous sommes intéressée précédemment.

Pardo conserve toutefois une certaine distance face aux emprunts qu'il effectue. Il les signale ici en modifiant, à peine, la forme des pièces de mobilier auxquelles il réfère. Ainsi, il aura ajouté une patte au guéridon de Prouvé et une traverse à ses chaises qu'il aura fait toutes de bois alors que Prouvé aura préféré le métal pour le piétement. Le dossier de ses sièges diffèrera aussi de celui des chaises de Prouvé par son inclinaison qui sera plus grande alors que les motifs répétés qui rehaussent les tables et les chaises deviennent ici la marque de l'appropriation de Pardo plutôt que celle de la citation pure de ces pièces de mobilier.

En s'appropriant ainsi le mobilier de Jean Prouvé, Pardo prouve, une fois de plus, sa connaissance approfondie de l'histoire du design et de l'architecture, mais il s'inscrit aussi ainsi dans la continuité de l'œuvre de celui-là. La production diversifiée de Prouvé rend impossible son assimilation stricte à une pratique plutôt qu'à une autre.

³⁰ Yilmaz Dziewior, « Jorge Pardo » In *Art at the Turn of the Millenium*, Cologne, Taschen, 1999, p. 374.

Prouvé est en effet l'héritier de la tradition artisanale, par son père et son grand-père qui ont participé activement à l'avènement de l'Art Nouveau et à la fondation de l'École de Nancy. C'est suivant les traces de ceux-là qu'il est devenu ferronnier d'art, puis ferronnier pour l'industrie, créateur de meubles, constructeur, ingénieur conseil et qu'il fut enfin reconnu architecte honoraire à la fin de sa vie. La pratique de Prouvé a enfin été guidée par deux principes qui trouvent ici leur écho dans l'œuvre de Pardo : acquérir une excellente connaissance du passé et « ne cesser de créer par les moyens les plus progressistes³¹ ».

Delegates Dining Room reconduit aussi plusieurs des convictions et des objectifs de l'avant-garde artistique du début du XX^e siècle en réitérant leur volonté de maîtriser entièrement l'espace, de créer un espace total. Cette œuvre permet d'établir ici un rapport avec le Wiener Werkstätte puisqu'elle rend à nouveau manifeste cette même volonté de maîtrise de l'espace total. L'Atelier viennois a en effet aspiré à une synthèse des arts par la création de l'œuvre d'art totale dont la forme idéale correspondait à celle de la maison. Cette synthèse devait se manifester par l'harmonisation parfaite de l'intérieur et de l'extérieur de cette construction mais aussi par sa décoration, son éclairage, son mobilier et autres projets artisanaux intégrés. Le meuble a alors joué un rôle majeur dans ce projet d'unification puisqu'il participait non seulement en tant qu'élément constituant du décor, mais il en devenait également l'élément structurant, comme en témoigne la salle à manger du Sanatorium de Purkersdorf conçu par Josef Hoffmann en 1904-1906 (**fig. 40**).

Poursuivant le même objectif, celui de créer une œuvre d'art totale, d'autres artistes se sont quelques années plus tard réappropriés ce concept auquel ils ont cependant préféré la locution œuvre totale qu'ils considéraient plus englobante et plus significative de leur projet. C'est ainsi que d'autres artistes, dans les années 20, ont réalisé à leur tour cette synthèse des arts en aménageant plusieurs espaces intérieurs qui

³¹ Propos de Jean Prouvé In Jan Van Geest, *Jean Prouvé : Meubles*, Cologne, Benedikt Taschen, 1991, p. 8-9.

seraient également le lieu de rencontre de l'art de la vie. Le *Club ouvrier* (fig. 41) d'Alexander Rodtchenko présenté à l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925 et l'aménagement du complexe de loisirs de Strasbourg, duquel faisait partie le café de L'Aubette, par Hans Arp, Sophie Taeuber et Théo Van Doesburg en 1926-1928 en sont probablement les exemples les plus connus (fig. 42).

L'œuvre de Pardo révèle un contrôle total de l'espace par l'artiste qui en a réalisé tous les éléments et démontre aussi une même volonté de synthèse des arts et de rapprochement entre l'art et la vie que celle des artistes de l'avant-garde par la conjonction en un même lieu d'œuvres d'art qui sont utilisées par les visiteurs de l'endroit. L'espace que propose ici Jorge Pardo confirme la fonction utilitaire pour laquelle ses composants ont été créées : la salle à manger accueille réellement les députés allemands qui profitent véritablement de l'éclairage mis en place par l'artiste et du mobilier qu'il a aussi conçu. *Delegates Dining Room* semble aussi correspondre à l'idéal d'intégration de l'œuvre d'art à son cadre de présentation tel qu'énoncé par Mondrian qui considérait, en 1931, le restaurant ou le bar comme le lieu de rencontre parfait entre l'art et la vie³².

La place centrale qu'occupe le mobilier dans cette œuvre est caractéristique des intérieurs réalisés par le Wiener Werkstätte : les meubles sont à la fois l'œuvre et créent simultanément les circonstances de leur mise en vue. La forme des objets qui participent à *Delegates Dining Room* permet aussi d'établir un autre lien avec un autre des fondements (esthétiques) du Wiener Werkstätte, celui de l'harmonie des rapports entre l'intérieur et l'extérieur d'une construction. Le plateau des tables ainsi que les ampoules et les abat-jours des luminaires exposés adoptent en effet une forme qui répond à celle du lieu dans lequel ils s'inscrivent, soit la forme (circulaire) de la

³² Voir à ce sujet Piet Mondrian, « An International Museum of Contemporary Art » in : *The New Art – The New Life*, édité et traduit par Harry Holtzman et Martin S. James (Boston : G.K. Hall, 1986), p. 243.

rotonde qui sert d'appendice au bâtiment Paul Löbe, mais également à la courbe de la Spree auquel fait face l'installation.

Les chaises et les tables participant à cette œuvre sont le résultat d'une production industrielle de série qui s'est cependant vu limitée au nombre de pièces dont avait besoin l'artiste pour l'aménagement de ce seul lieu³³. Il est ainsi possible d'établir un autre lien entre *Delegates Dining Room* et la pratique du design puisque cette œuvre met de l'avant la reproductibilité de l'objet qui est un des principes fondateurs du design.

L'espace esthétique que propose ici Jorge Pardo entretient des liens à la fois avec le domaine de l'art et avec celui du design. Les liens qu'établit ici *Delegates Dining Room* avec le domaine du design concernent surtout l'aspect matériel des objets proposés. Cette œuvre offre à voir des pièces de mobilier et des luminaires dont la forme permet ici d'établir un lien direct avec la production spécifique de l'architecte et constructeur Jean Prouvé. La fonction utilitaire qu'ils affichent ainsi que leur nombre confirment également ces liens de proximité avec le domaine du design.

Quant aux emprunts qu'effectue cette œuvre au champ de l'art, ils sont davantage d'ordre idéologique et conceptuel. Cette œuvre témoigne en effet du désir similaire qu'entretient Pardo avec l'avant-garde artistique du début du XX^e siècle de maîtriser l'espace global et de créer une œuvre (d'art) totale capable de faire se joindre l'art et la vie. Cette œuvre peut enfin être considérée comme la concrétisation de ce concept d'œuvre (d'art) totale puisque ce que propose ici Pardo est analogue : *Delegates Dining Room* est un lieu public réel dont la fonction principale est de recevoir des gens qui entretiennent des liens tangibles avec chacun de ces composants et, de fait, avec l'œuvre.

³³Jorge Pardo n'aspire pas au succès commercial de son œuvre, il n'entretient pas le désir d'une production de masse et d'une large diffusion.

3.4 Conclusion

L'ensemble de l'œuvre de Jorge Pardo met à l'épreuve la notion d'œuvre d'art et interroge les conditions de la mise en vue de l'œuvre d'art. Pardo élargit le champ de l'art en remettant en question les fondements et la pertinence des catégories que sont l'art, l'architecture et le design. Il montre que de telles divisions des pratiques relèvent davantage de conventions que de la réalité de ces propositions. La nature des objets qu'il propose, la fonction d'usage que ceux-ci mettent en évidence, ainsi que l'environnement dans lequel ils s'inscrivent nourrissent l'ambiguïté des propositions de l'artiste à savoir leur participation active tant au domaine de l'art, de l'architecture et du design.

L'œuvre de Pardo porte en effet la marque de l'indistinction des divers domaines de la création, elle intègre à la fois les préoccupations de l'avant-garde artistique et celles des architectes et designer modernes. Elle allie aussi en son sein des objets de la propre conception de l'artiste et des objets préexistants issus du domaine du design. Les objets que son œuvre évoque ou s'approprie sont porteurs de sens. Ils révèlent non seulement la connaissance profonde qu'a l'artiste du champ du design, mais il lui assure également une certaine portée. Le design historique devient pour Pardo un moyen actif de questionner ce qui persiste des grandes utopies du XX^e siècle, une façon de témoigner de l'importance de l'influence qu'exerce encore la modernité dans l'imaginaire collectif et dans nos vies.

Les allusions et emprunts concomitants aux domaines de l'art, de l'architecture et du design traversent la production de Pardo et sont particulièrement visibles dans le mobilier qu'il conçoit. Les œuvres et les espaces esthétiques qu'il crée partagent avec le champ de l'architecture et du design de nombreuses similarités. La plus évidente de ces similitudes est sans aucun doute la fonction d'usage qu'elles mettent de l'avant et qui compromet leur acceptation dans le champ de l'art, à laquelle doivent être ajoutées

les circonstances de la mise en valeur de ces œuvres qui autorisent, qui prescrivent dans certains cas, leur contact. L'existence de séries dans la production de Pardo et l'évocation, voire la reprise de formes connues et reconnues sont là d'autres traces qui permettent d'établir un lien efficient entre l'œuvre de cet artiste et les domaines de l'architecture et du design.

Pardo reprend non seulement une part importante du vocabulaire formel du design (moderne), mais il évoque aussi celui des artistes, principalement des sculpteurs, à l'origine du « style libre » ou du biomorphisme. Il manifeste également une même volonté que l'avant-garde artistique, et plus particulièrement que l'Atelier viennois, de créer un espace total et un même intérêt que celui démontré par les artistes Pop envers l'objet domestique, le quotidien et le réel. Enfin, même si Pardo continue à explorer et à exploiter de nombreux champs d'activités, faisant osciller son œuvre entre le domaine de l'art et celui du design puisqu'il emprunte à l'un et à l'autre, sa démarche demeure profondément ancrée au domaine de l'art.

CONCLUSION

Le présent travail de recherche avait comme objectif principal de définir les caractéristiques appartenant en propre au mobilier comme proposition esthétique et de les étayer à travers l'analyse d'un corpus composé de quatre œuvres. Il ne s'agissait donc pas ici de confirmer ou d'infirmer une hypothèse élaborée en début de parcours, mais plutôt de définir le concept de mobilier comme proposition esthétique et d'en démontrer l'existence à travers le XX^e siècle par l'examen de l'histoire de l'art. La recherche a ensuite entrepris d'établir cette discipline en tant que pratique interdisciplinaire et en a plus tard cerné les particularités. Elle a enfin vérifié l'adéquation et l'efficience de ceux-ci dans la production de deux artistes. L'ampleur du travail s'est avérée considérable compte tenu de la nature de notre quête qui requérait l'exploration de divers champs.

Définir la notion de mobilier comme proposition esthétique impliquait d'abord le recours au concept de mobilier puis à celui de proposition esthétique. C'est donc à même les ouvrages généraux que sont les dictionnaires que nous avons puisé l'essentiel de la définition de ce concept. Afin d'enrichir celle-là, nous nous sommes ensuite intéressée à l'histoire du meuble qui va de pair avec celle de l'artisanat et celle du design et c'est *L'Histoire du mobilier* d'Edward Lucie-Smith que nous avons utilisée à cette fin. La portion « proposition esthétique » qui participe également du concept que l'on s'applique à définir de façon plus exhaustive a, quant à elle, été initiée par Arthur Danto et Gisèle Séginger. L'objectif principal du mémoire a de plus nécessité l'apport du concept d'interdisciplinarité que l'on a distingué de ceux de multidisciplinarité et de pluridisciplinarité et qui ont été abordés à la fois par Nicole Rege Colet et Jean-Paul Resweber. Les notions d'œuvre d'art totale et d'œuvre totale élaborées par l'avant-garde artistique au début du XX^e siècle nous ont été accessibles par l'entremise des auteurs Élodie Vitale et Frank Whitford.

Le manque important de documentation concernant le sujet central du mémoire, le mobilier comme proposition esthétique, qui est d'ailleurs à l'origine de ce projet, s'est avéré une source de motivation majeure quant à l'aboutissement de cette étude. Ce manque s'est vu partiellement comblé récemment par la parution de textes de Camille Morineau et d'Alex Cole notamment et d'un ouvrage, dirigé par Raymond Guidot, qui se sont penchés sur le sujet par le biais de la production artistique actuelle. La démarche de l'artiste Jorge Pardo a également été difficile à documenter : aucun catalogue ni ouvrage la concernant n'a pu être consulté, nous avons donc dû composer avec de courts articles de périodique dont les propos divergeaient d'une source à une autre et avec des documents de presse mis en ligne par les galeries ayant diffusé son œuvre qui, par ailleurs, se sont avérés des plus pertinents.

Nous avons dû avoir recours à différentes méthodes dans le cadre de ce mémoire, mais nous avons cependant favorisé une approche méthodologique qui a conjugué histoire et esthétique. Ce choix s'est imposé de lui-même considérant les concepts qui participeront à l'élaboration des spécificités de la pratique qui nous intéresse. Le discours d'Yvonne Brunhammer, d'Alex Coles, de Denise Domergue, de Raymond Guidot, d'Edward Lucie-Smith, d'Alexandra Midal, de Camille Morineau, de Jean-Paul Resweber, de France Vanlaethem et de Koen De Winter nous ont, dans un premier temps, permis de démontrer l'existence du mobilier comme proposition esthétique en tant que discipline qui traverse le XX^e siècle et, dans un deuxième temps, de l'assimiler à la pratique interdisciplinaire pour enfin établir le propre du mobilier comme proposition esthétique.

Cerner et définir les spécificités du mobilier comme proposition esthétique, a nécessité la rencontre de plusieurs objectifs sous-jacents. Le premier de ceux-ci a été de définir le concept de mobilier puis celui de proposition esthétique. Le second consistait à établir l'existence de cette pratique. Un autre de ces objectif était de caractériser cette pratique et d'en cibler les différents enjeux, ce qui impliquait d'abord

de voir comment et en quoi le mobilier comme proposition esthétique devait être considéré en tant que pratique interdisciplinaire. Enfin notre dernière intention a été d'analyser quelques propositions d'artistes afin de rendre compte de l'exactitude et de la pertinence des caractéristiques présentées comme étant celles du mobilier comme proposition esthétique.

Le caractère mobile du meuble, sa fonction utilitaire ainsi que les liens étroits qu'il entretient avec l'architecture et le lieu qui l'intègre sont donc les fondements de ce concept qui participent à la définition que nous nous sommes donnée du mobilier comme proposition esthétique. La proximité qu'entretient le meuble avec différents domaines, dont celui de l'architecture, de l'art, de l'artisanat et du design, a engendré de nouveaux types de propositions qui, à leur tour, ont été définis puis distingués du mobilier comme proposition esthétique.

Ainsi, le mobilier d'art ou meuble en tant qu'art est à relier à la pratique artisanale. Il peut être reconnu par le dialogue qu'il tente d'instaurer avec la sculpture et par la remise en question des limites de son champ (l'artisanat) et celui de l'art qu'il initie. La sculpture mobilière a ensuite été caractérisée comme relevant du domaine de l'art et en étroit rapport avec ses développements. Elle est une forme critique de la condition humaine et le meuble tient ici le rôle de motif. Quant au mobilier d'artiste, il est un concept faisant appel à l'autorité de son auteur, à la tradition à laquelle l'artiste est relié plutôt qu'à la fonction (utilitaire) affichée par l'objet qui nous intéresse et qui est d'ailleurs une de ses marques. En effet, le mobilier comme proposition esthétique a été défini comme étant un objet ou un ensemble d'objets mobiles reconnus et diffusés en tant qu'œuvre d'art dans un espace de reconnaissance à la création ou à l'aménagement auquel il participe et dont la fonction principale est d'être utilitaire.

L'examen de l'histoire de l'art du XX^e siècle nous a ensuite permis de constater que cette pratique traverse non seulement cette période mais que plusieurs artistes

créent encore aujourd'hui du mobilier comme proposition esthétique. Nous sommes d'abord remonté jusqu'à la fin du XIX^e siècle afin de retrouver les origines de ce type de proposition qui se situent dans l'idéologie développée par plusieurs artistes et architectes à cette époque. C'est à partir de là que plusieurs d'entre eux ont tenté de faire se joindre art et artisanat dans le but ultime de faire s'unir l'art et la vie par la création d'objets utilitaires également voués à être esthétiquement appréciés.

Plusieurs groupes d'artistes du début du XX^e siècle, dont la Sécession viennoise, la Wiener Werkstätte (Atelier viennois), L'Abbaye de Créteil, le constructivisme et le productivisme russe ainsi que le Bauhaus, ont été animés par cette volonté d'abolir toute forme de catégorisation et du même coup les rapports hiérarchiques qui les soutiennent, ce qui s'est également soldé par la création du même type d'objets. Les années 40 et 50, marquées par la recherche d'une définition stricte de toutes les disciplines, a tout de même vu apparaître quelques exemples de mobilier comme proposition esthétique. Les frontières de l'art ont à nouveau été repoussées par les artistes, architectes et designer des années 60 et 70. À leur tour, ils ont aussi proposé des objets nécessitant deux modes d'approche différents à la fois, l'appréciation et l'utilisation. De nombreux objets utilitaires et esthétiques ont également été conçus pendant les années 80 alors que art et design se sont ouverts l'un à l'autre. Des années 90 à nos jours, les frontières entre l'art, l'architecture et le design sont devenues plus poreuses et la pertinence de ces limites est plus que jamais remise en question par la production actuelle.

Éclairée par la réflexion de Nicole Rege Colet, de Guy Palmade et de Jean-Paul Resweber, nous avons établi le mobilier comme proposition esthétique en tant que discipline interdisciplinaire mais avant d'en arriver là, il a d'abord été nécessaire de définir la notion de discipline. La discipline a donc été cernée comme étant un assemblage, une même combinaison de connaissances relatives à un domaine et à l'organisation de ce savoir. Elle se développe par exclusion et assimilation d'autres

disciplines, mais c'est surtout par écart ou manque apparent de connaissances concernant un objet ou un sujet que se développe une nouvelle discipline.

Les notions de multidisciplinarité, de pluridisciplinarité et de transdisciplinarité ont ensuite été distinguées de celle de l'interdisciplinarité. La multidisciplinarité est la mise en présence simple de disciplines qui ne possèdent pas de liens apparents afin de questionner un même sujet sous divers aspects. Contrairement à la pluridisciplinarité, la multidisciplinarité n'implique pas nécessairement l'intégration des échanges entre les disciplines. La mise en commun d'arguments ou d'opinion dont on interroge la pertinence, accentuant ainsi les frontières de ces disciplines, est ce qui semble caractériser la pluridisciplinarité. La transdisciplinarité vise, pour sa part, l'intégration des disciplines et de leurs divergences afin de créer un méta-discours qui dépasse les aspirations de l'interdisciplinarité. Encourager le renouvellement des disciplines par l'assimilation et l'appropriation libres des idées et ainsi engendrer une refonte du savoir est ici l'objectif que se fixe la méthode interdisciplinaire. Les propositions qui en résultent ne peuvent donc être résumées à la simple addition des propositions de chacune des disciplines mise en présence, elles sont des constructions autres.

Le mobilier comme proposition esthétique a ensuite été établi en tant que pratique interdisciplinaire puisqu'il constitue un lieu (matériel) d'échanges entre diverses disciplines. Il conjugue en effet les spécificités de plusieurs autres domaines, domaines vers lesquels nous avons préalablement porté notre intérêt afin d'en arriver à ce constat. L'artisanat se trouve parmi les champs visités puisque le mobilier comme proposition esthétique reprend des principes de base traditionnellement associées au meuble de fabrication artisanale (la forme et la fonction utilitaire), mais aussi, nous le verrons plus loin, à l'objet de design.

De l'œuvre d'art, le mobilier comme proposition esthétique reprend essentiellement sa visée et sa portée esthétique alors que de l'art et de son histoire, il

retient quelques-uns des fondements idéologiques de l'avant-garde du début du XX^e siècle dont les notions d'œuvre d'art totale et d'œuvre totale. Le mobilier comme proposition esthétique entretient aussi des liens que nous avons qualifiés d'implicites avec l'architecture ou le cadre bâti puisqu'il est destiné soit à l'aménagement d'un lieu ou à la création d'un espace (esthétique). La possibilité de son usage mais également les matériaux et le mode de fabrication qui lui sont souvent associés ont, quant à eux, été repris au domaine du design.

Nous avons par la suite cherché à définir la spécificité du mobilier comme proposition esthétique en identifiant les principales caractéristiques et les enjeux majeurs. Le mobilier comme proposition esthétique entretient une relation privilégiée avec le monde de l'art et ses institutions puisque c'est là qu'il puise sa légitimité. Il bouleverse d'abord le monde de l'art en introduisant l'objet utilitaire sous le mode de la présentation plutôt que celui de la représentation : il sollicite la participation active du spectateur. Le type de proposition à laquelle on s'intéresse rejette la pureté catégorique et privilégie plutôt l'intégration des fondements de deux ou de plusieurs disciplines et c'est ainsi qu'il a pu être rapproché du concept de *specific object* avancé par Donald Judd. Il ébranle le concept d'œuvre d'art occidental en défiant l'idée (reçue) que l'œuvre d'art est fondamentalement inutile, que sa valeur n'est que conceptuelle : le véritable sens du mobilier comme proposition esthétique repose dans son utilisation commune et ponctuelle et ainsi se réapproprie l'ambition utopique de faire se joindre l'art et la vie.

Nous nous sommes aussi intéressée aux productions de Scott Burton et de Jorge Pardo afin de voir en quoi elles témoignent des caractéristiques de cette pratique et contribuent à la définition du mobilier comme proposition esthétique. L'intérêt porté à la démarche de Scott Burton, et plus particulièrement à deux de ses œuvres, *Inlaid Table (Mother of Pearl Table)* et *Steel Furniture*, nous ont permis de constater que le mobilier proposé par cet artiste subvertit le concept d'œuvre d'art et celui de meuble

par la forme non traditionnelle qu'il adopte, les matériaux auxquels il a recours et le mode de production qu'il favorise. La plupart des pièces proposées par Burton réfère ainsi à un ou plusieurs domaines de la création mais surtout, elle défie les fondements de l'art en exigeant des pièces de mobilier qu'il propose un usage conventionnel.

Quant à l'examen des œuvres *Guadalajara* et *Delegates Dining Room* de Jorge Pardo, il a permis de découvrir une pratique qui remet en question de façon radicale la pertinence de la catégorisation et par conséquent celle de l'existence des rapports hiérarchiques qui les sous-tendent. C'est donc indistinctement que ses œuvres et espaces esthétiques allient mobilier utilitaire de sa propre conception et pièces de mobilier communes puisés à même les « icônes » du design. La production de cet artiste est également traversée par de multiples allusions et emprunts aux domaines de l'architecture et du design qui la mènent aux limites du champ de l'art.

C'est ainsi que nous croyons en être arrivée à rencontrer l'objectif que nous nous étions fixé au départ, celui de cerner et de qualifier le propre du mobilier comme proposition esthétique. Nous avons donc relevé le défi d'identifier et de nommer cette pratique marginale. Nous avons également établi ce type de proposition en tant que pratique interdisciplinaire puisqu'à l'évidence elle allie en son sein la marque de plusieurs autres pratiques, ce qui nous a amenée à définir par la suite les spécificités du mobilier comme proposition esthétique et à enrichir ces définitions, puis à les vérifier par l'analyse de quatre œuvres d'art pouvant être associées à cette pratique.

Malgré le fait que nous pensons avoir atteint nos objectifs, nous demeurons consciente des limites qu'une telle étude comporte. Par exemple, le panorama de l'histoire de l'art que nous avons dressé afin de faire ressortir les moments significatifs de l'implantation de cette discipline n'est que pure construction témoignant probablement davantage de la connaissance encore limitée, partielle, que nous avons du sujet plutôt que de la réalité concrète et entière du mobilier comme proposition

esthétique. Nous ne croyons pas non plus que les caractéristiques attribuées en propre à ce type de proposition ne doivent y être restreintes.

Il apparaît également évident que si les œuvres que nous avons analysées nous ont permis une meilleure compréhension des spécificités de la pratique, leur nombre (quatre) demeure insuffisant pour prétendre ici à l'exhaustivité. Nous pensons, par ailleurs, qu'il pourrait être pertinent, ou qu'il aurait pu l'être, de s'intéresser à la production d'un designer qui a intégré à sa pratique des préoccupations davantage esthétiques qu'utilitaires, comme la production de Ron Arad par exemple, afin de voir en quoi les objets, les œuvres proposées pourraient être rapprochées d'un point de vue conceptuel et formel au mobilier comme proposition esthétique. L'incorporation d'un tel exemple (ou contre-exemple) aurait ainsi permis d'étendre la portée de notre mémoire.

Cette étude a non seulement mis en lumière l'existence d'une pratique du XX^e siècle demeurée en marge, elle en a identifié les principaux enjeux. Elle a également rendu évident le fait que le discours relié à l'histoire de l'art est beaucoup moins perméable que ne le sont les pratiques (actuelles) puisque ces dernières intègrent sans distinction les préoccupations et les fondements des disciplines les plus diverses. Enfin, peut-être est-il temps, comme le souligne Bennett Simpson¹⁴¹, d'ouvrir une fois de plus le champ de l'art et ainsi d'offrir la possibilité aux objets utilitaires d'y participer activement en reconnaissant d'abord le mobilier comme proposition esthétique en tant que pratique excentrique mais révélatrice de notre culture qui ne peut être restreinte à la seule expérience (esthétique) des arts dits majeurs.

¹⁴¹ Bennett Simpson, « The Sociology of Jorge Pardo », *Art Nexus*, no 40, mai-juin 2001, p. 51.

FIGURES

Fauteuil Fleur



MO/016

Figure 1 David Emery (1969), *Fauteuil Fleur*, Réf. MO/016, n.d., fauteuil, ferronnerie d'art, patine dorée, 6 coussins de velours Red Green 10 ; 90 x 90 cm. (Source : www.davidemerycreation.com/luminaire-mobilier/fauteuil-fleur.html)



Figure 2 Richard Artschwager (1923), *Cradle*, 1967, formica sur bois ; 102,2 x 122,2 x 61 cm, The Detroit Institute of Arts, Don de M. et Mme S. Brooks Barron. (Source : Richard Armstrong, *Richard Artschwager*, New York, W.W. Norton & Compagny, 1988, p. 85.)



Figure 3 Rachel Whiteread (1963), *Daybed*, 1999, hêtre, mousse de différentes densités et housse de laine, A/D Gallery, New York. (Source : www.newyorksocialdiary.com/contributors/artset/artset10_22_04.php)

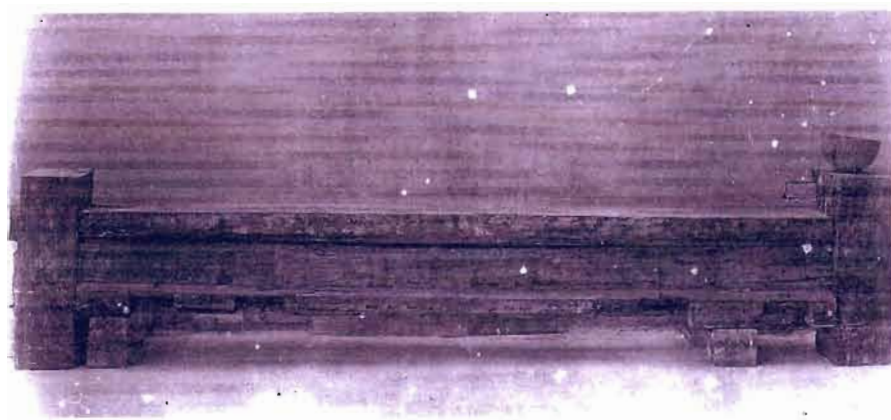


Figure 4 Constantin Brancusi (1876-1957), *Banc*, 1914-1916, bois, photographie originale de l'artiste, legs Brancusi, 1957, Am 4002-714PH704. (Source : Balas, Edith, « Brancusi, Duchamp et Dada », Brancusi & Duchamp, Paris, Centre Pompidou, 2000, p. 66.)



Figure 5 Gerrit Rietveld (1888-1964), *Fauteuil bleu et rouge*, 1918-1923, hêtre, peinture laquée, 88 x 68 x 64 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam. (Source : Carsten-Peter Warncke, *L'idéal en tant qu'Art : De Stijl 1917-1931*, Cologne, Benedikt Taschen, 1991, p. 121.)



Figure 6 Isamu Noguchi (1904-1988), *Table d'échec modèle n° IN 61*, 1947 (conception), 1950-1951 (édition), contreplaqué façon ébène, aluminium et plastique ; 48,8 x 86 x 77,6 cm, édition Herman Miller Furniture Co., Zeeland, Michigan, D85.132.1, Don Jay Spectre. (Source : Martin P. Eidelberg (dir. publ.), Paul Johnson, et al. *Design : 1935-1965 : ce qui fut moderne : objets d'arts décoratifs de la collection Liliane et David M. Stewart*. Montréal : Le Musée des arts décoratifs de Montréal, Éditions du Méridien, 1993, p. 107.)



Figure 7 Wendell Castle (1932), *Scribe's Stool*, 1950-1962, noyer et ébène ; 137,2 x 66 x 66 cm. Musée des beaux-arts de Montréal, D.88.198.1, Don Vivian et David M. Campbell. (Source : Martin P. Eidelberg (dir. publ.), Paul Johnson, et al. *Design : 1935-1965 : ce qui fut moderne : objets d'arts décoratifs de la collection Liliane et David M. Stewart*. Montréal : Le Musée des arts décoratifs de Montréal, Éditions du Méridien, 1993, p. 288.)

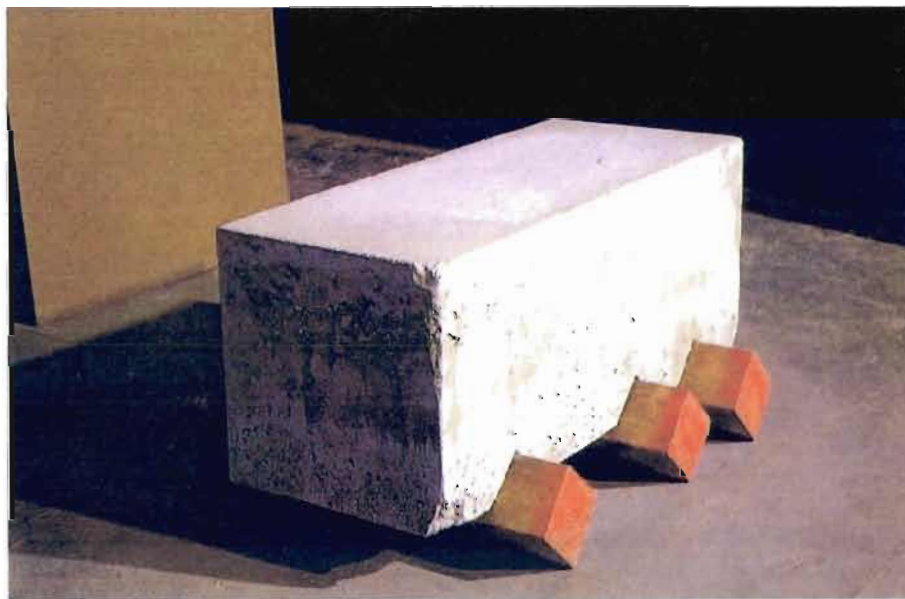


Figure 8 Oda Masayuki (1950), *Bench*, 1982, béton, bois et peinture ; 40,64 x 55,88 x 35,56 cm, collection de l'artiste, Los Angeles. (Source : Denise Domergue, *Artists Design Furniture*, New York, H. N. Abrams, 1984, p. 6.)



Figure 9 Richard Tuttle (1941), *Nature of the Gun*, 1990, frêne, hêtre et coussins de cuir, vue de l'installation, A/D Gallery, New York. (Source : www.newyorksocialdiary.com/contributors/artset/artset10_22_04.php)



Figure 10 Franz West (1947), *Rest*, 1993-1994, 27 canapés d'acier, tables et housses de coton, Dia Art Foundation, Chelsea. (Source : www.diachelsea.org/exhibits/west/rest)

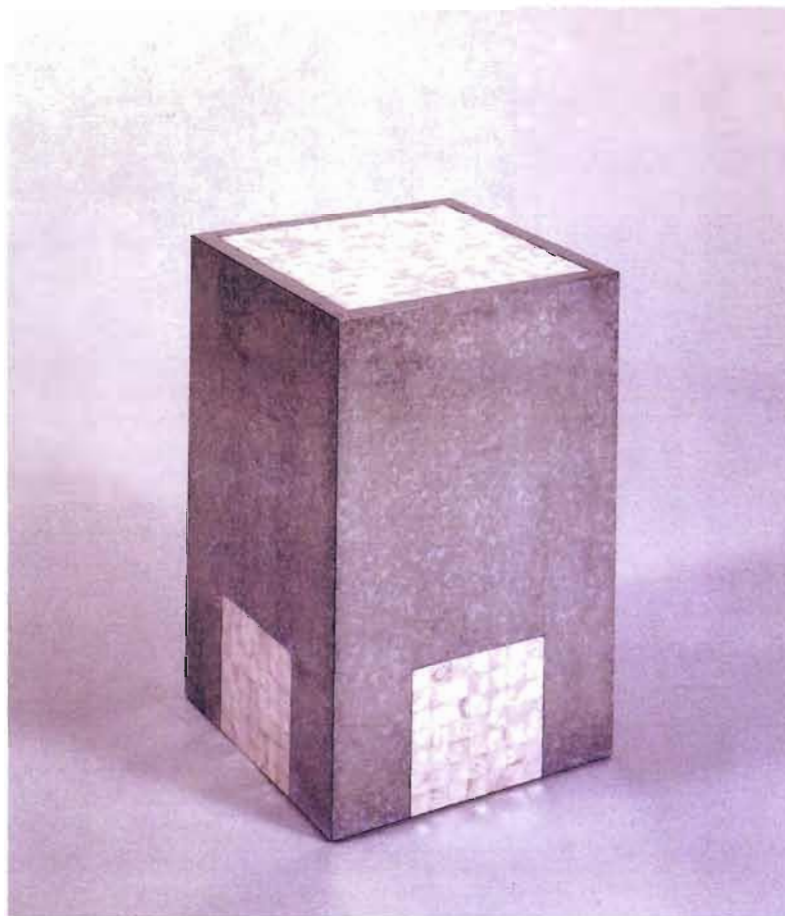


Figure 11 Scott Burton (1939-1989), *Inlaid Table* ("Mother-of-Pearl Table"), 1977-1978, acier galvanisé et incrustations de nacre de perle ; 55,88 x 38,74 x 38,74 cm, collection de l'artiste, New York. (Source : Brenda Richardson et Trish Waters, *Scott Burton*, Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 1986, p. 38.)

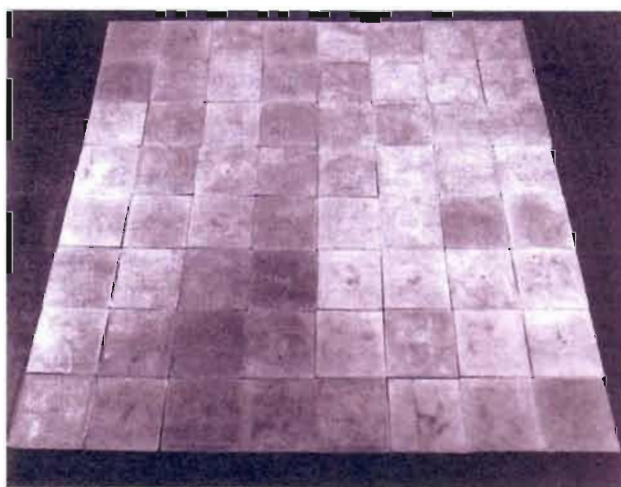


Figure 12 Carl Andre (1935), *64 Pieces of Lead*, 1968, 64 pièces, plomb, Paula Cooper Gallery, New York. (Source : Barbara Haskell (éd.), *Agnes Martin*, New York, Whitney Museum of American Art, 1992, p. 143.)

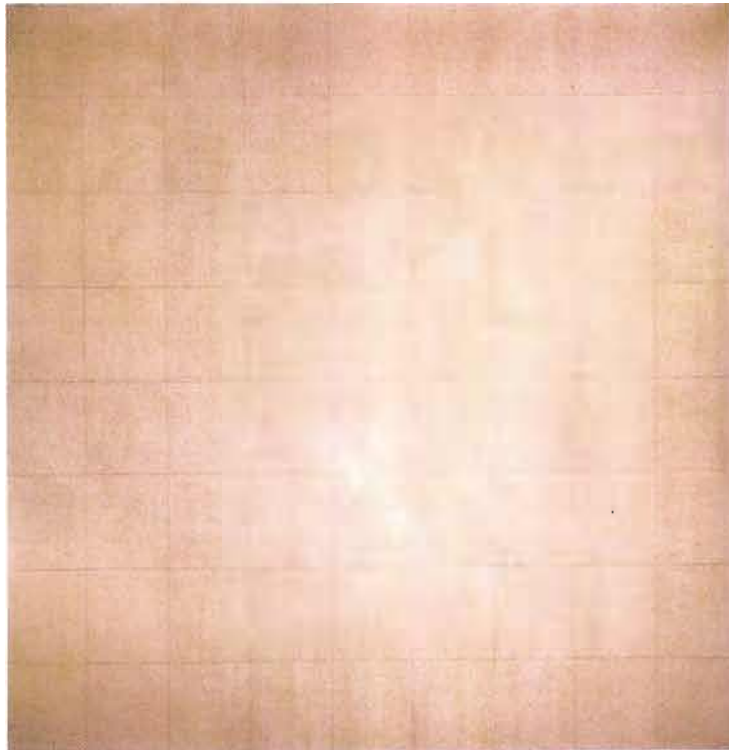


Figure 13 Agnes Martin (1912-2004), *The Cliff*, 1967, acrylique et graphite sur toile ; 182,9 x 182,9 cm, Virginia Dwan Collection. (Source : Barbara Haskell (éd.), *Agnes Martin*, New York, Whitney Museum of American Art, 1992, p. 72.)



Figure 14 Design Superstudio (1966-1978), *Quaterna*, série de meubles, 1971, aggloméré laminé. (Source : Nina Börnsen-Holtmann, *Italian Design*, Cologne, Éditions Benedikt Taschen, 1994, p. 30.)



Figure 15 Design Superstudio (1966-1978), *Table Quaterna 260*, 1971, aggloméré laminé ; 72 x 126 x 126 cm, édition Zanotta, Nova Milanese, Italie. (Source : Nina Börnsen-Holtmann, *Italian Design*, Cologne, Éditions Benedikt Taschen, 1994, p. 30.)



Figure 16 Giovanni Anselmo (1934), *Struttura che mangia* (Structure qui mange), 1968, granite, laitue fraîche, déchets. M.N.A.M., C.N.A.C. Centre Pompidou, Paris, France. (Source : Daniel Péchoin et François Lemay (dir. publ.), *Le Petit Larousse Illustré 1996*, *Dictionnaire encyclopédique*, éd. 1995, p. 757.)



Figure 17 Vladimir Tatline (1885-1953), *Contre-relief bleu*, 1914, bois, métal, cuir, couleur, craie ; 79,5 x 44 cm. Collection privée. (Source : Jean-Claude Marcadé, *L'Avant-Garde Russe*, Paris, Éditions Flammarion, 1995, p. 439.)



Figure 18 Scott Burton (1939-1989), *Steel Furniture*, 1978 (conception), présente édition 1979-1980, 6 chaises, 2 tables pour deux, 2 tables pour quatre, 5 tabourets et 3 bancs, acier profilé à chaud, oxydé et laqué, chaise, 80,01 x 45,72 x 50,80 cm ; table pour deux, 74,93 x 87,63 x 85,41 cm ; table pour quatre, 73,66 x 127 x 71,12 cm ; tabouret, 45,72 x 47,31 x 45,72 cm ; banc, 45,72 x 89,38 x 38,58 cm, diverses collections. (Source : Brenda Richardson et Trish Waters, *Scott Burton*, Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 1986, p. 8.)

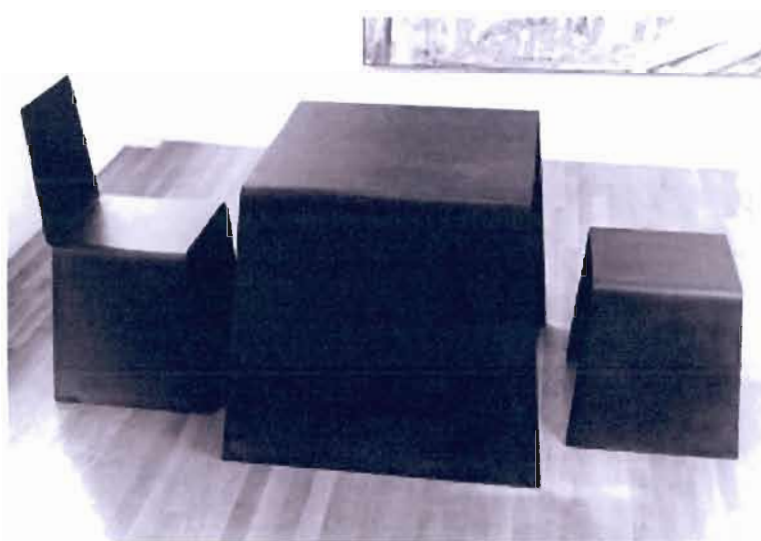


Figure 19 Scott Burton (1939-1989), *Steel Furniture*, 1978 (conception), présente édition 1985, 1 chaise, 1 table pour deux, 1 tabouret, acier autopatinable (ou Corten) profilé, oxydé et laqué, chaise, 80,01 x 45,72 x 50,80 cm ; table pour deux, 74,93 x 87,63 x 85,41 cm ; tabouret, 45,72 x 47,31 x 45,72 cm, Lisson Gallery, Londres. Exposé à l'été 1986 par la Lisson Gallery à Londres en Angleterre. Photo type A-negative, négatif n°A86/953, Copyright Courtauld Institute of Art. (Source: artandarchitecture.org.uk/images/conway/b4e6db30.html)



Figure 20 Sylvain Dubuisson (1946), chaise empilable *L'aube et le temps qu'elle dure*, 1987, aluminium et cuir, 81 x 36 x 33 cm, manufacturier L.C.S.D., Le Pin, France. (Source : Mel Byars (éd.), *50 Chairs : Innovations In Design and Materials*, Coll. « Pro Design Series », Geneva, Roto Vision, 1997, p. 56.)

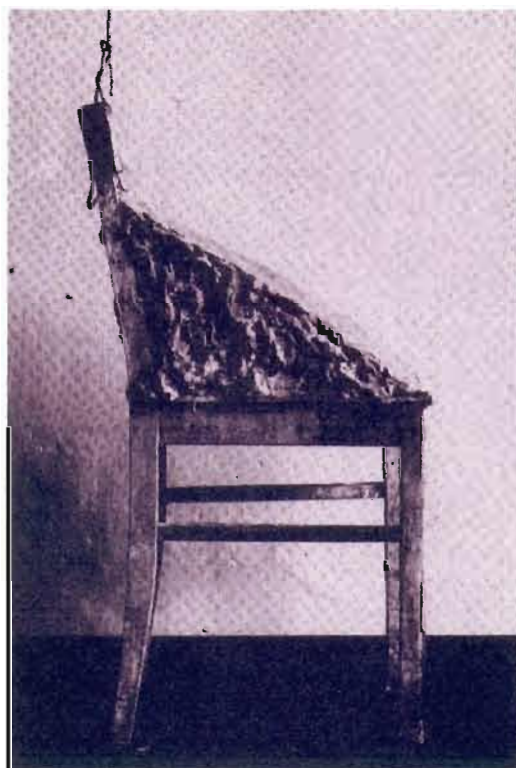


Figure 21 Joseph Beuys (1921-1986), *Fett-Stuhl*, 1963, chaise de bois, câble d'acier et graisse laminé. Crédit photographique Eva Beuys. (Source : Jean-François Pirson, *Le corps et la chaise*, Tavier, Éditions Métaphores, 1990, p. 177.)



Figure 22 Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), *La Chaise*, 1961, tôle découpée, pliée et peinte ; 111,5 x 114,5 x 89 cm, Paris Musée Picasso. Crédit photographique R.M.N., droit de reproduction S.P.A.D.E.M. (Source : François Baudot, *Les assises du siècle*, Paris, Éditions Du May, 1990, p. 4.)

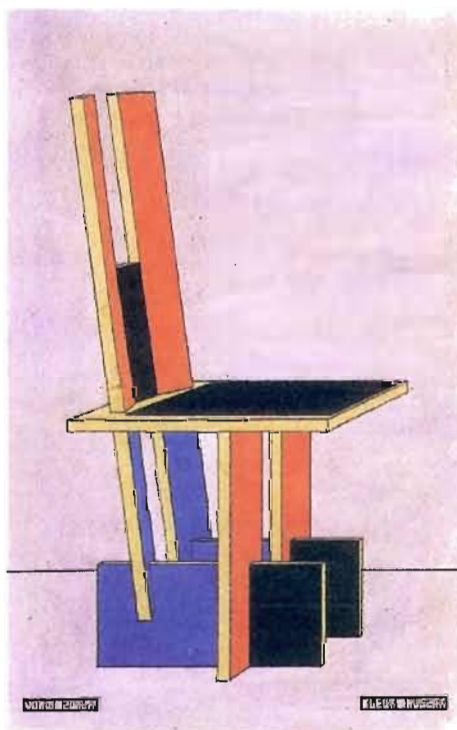


Figure 23 Piet Zwart (1885-1977), *Dessin d'étude pour une chaise*, 1920, encre et aquarelle ; 51,3 x 34 cm, Gemeentemuseum, La Haye. (Source : Carsten-Peter Warncke, *L'idéal en tant qu'Art : De Stijl 1917-1931*, Cologne, Benedikt Taschen, 1991, p. 120.)

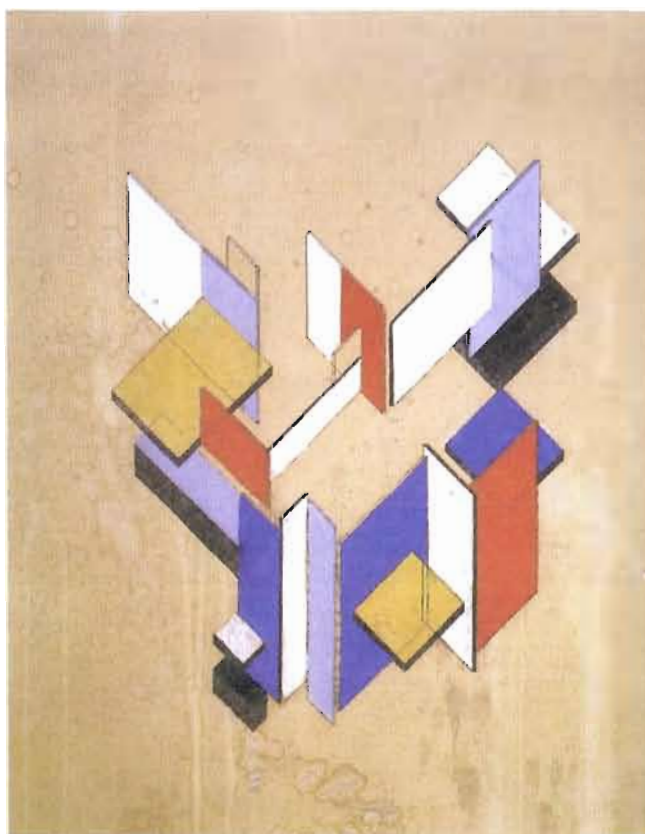


Figure 24 Theo van Doesburg (1883-1921), *Contre-construction de la Maison particulière*, 1923, gouache sur photocopie ; 57 x 57 cm, Rijksdienst Beeldende Kunst, La Haye. (Source : Carsten-Peter Warncke, *L'idéal en tant qu'Art : De Stijl 1917-1931*, Cologne, Benedikt Taschen, 1991, p. 168.)



Figure 25 Peter Karpf (1940), Chaise empilable *NXT*, 1991, bois laminé, 75 x 51 x 46 cm ; 3,5 kg, édition à partir de 1996, Inredningsform, Malmö, Suède. (Source : Mel Byars (éd.), *50 Chairs : Innovations in design and materials*, Coll. « Pro Design Series », Geneva, Roto Vision, 1997, p. 30.)



Figure 26 Xavier Lust (1969), *T-Chair*, 1999, acier inoxydable chromé et poli ; 52 x 52 x 78 cm, édition Elixir. (Source : www.xavierlust.com)



Figure 27 Jorge Pardo (1963), *4166 Sea View Lane*, 1998, bois rouge de Californie, Los Angeles. (Source : www.jorgepardosculpture.com/)



Figure 28 Jorge Pardo (1963), *Pier*, 1997, bois rouge de Californie, vue de l'installation, Leipzig, Allemagne. (Source : www.dialnsa.edu/iat97/Sculpture/pardo.html)



Figure 29 Jorge Pardo (1963), *Sans Titre*, 1997, 40 lampes (40 *Le Klint lamps*) datant de 1996 et *Guadalajara*, 1997, 13 éléments au sol : bois, réfection de siège et molleton polaire. Vue de l'installation à l'exposition « *check in !* », Museum für Gegenwartskunst, Basel. (Source : www.askart.com/imagegallery/promotionalpage.asp?ID=&BEG=1&END=3&error=&searchtype=)



Figure 30 Jorge Pardo (1963), *Untitled, (Light house)*, 1997, lampes, *Guadalajara*, 1997, éléments au sol : bois, réfection de siège et molleton polaire. Vue de l'installation, coll. Boijmans Museum, Rotterdam. (Source : www.leconsortium.com/pardo.html/)

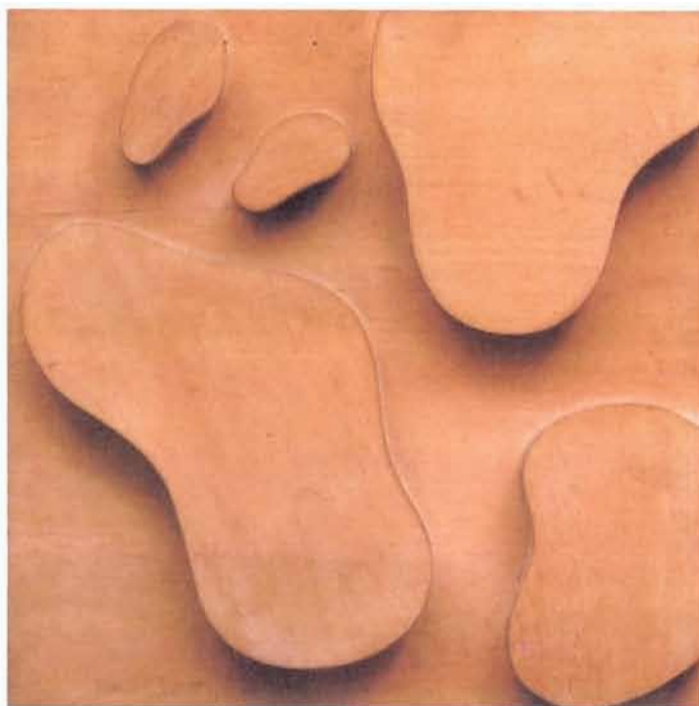


Figure 31 Hans Arp (1886-1966), *Constellations*, 1938-1939, bois naturel ; 50,2 x 50,2 cm, Museum of Modern Art. (Source : Fauchereau Serge, *Arp*, Paris, Éditions Albin Michel, 1988, p. 113.)

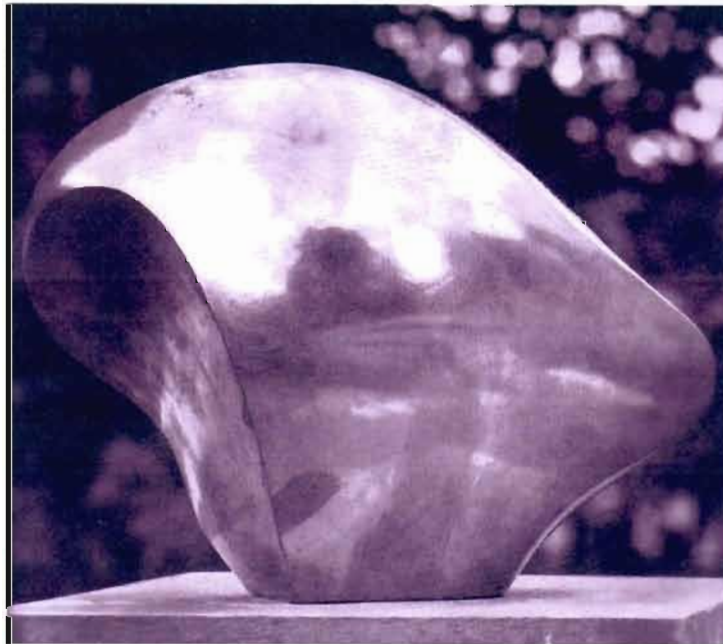


Figure 32 Hans Arp (1886-1966), *Tête-coquille*, 1958, bronze ; 24 x 32 x 17,5 cm, édition de 5. (Source : Trier, Eduard et Marguerite Arp-Hagenbach. *Jean Arp : Sculptures 1957-1966*. Teufen, Édition Arthur Niggli S.A., 1968, p. 22.)



Figure 33 Hugo Alvar Henrik Aalto (1898-1976), *Vase*, modèle no 9744 (Karhula) ou 3031, conçu en 1936, verre ; 28,5 x 29,5 x 28,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, D87.149.1. Édition Karhulan Lasutehtaalla (Karhula, Finlande), 1937-v. 1949 ; par Iittala Lasitehdas (Iittala, Finlande), 1954-1955, 1962-1973 (cet exemple date probablement de 1954-1955. (Source : Martin P. Eidelberg (dir. publ.), Paul Johnson, et al., *Design : 1935-1965 : ce qui fut moderne : objets d'arts décoratifs de la collection Liliane et David M. Stewart*, Montréal, Le Musée des arts décoratifs de Montréal, Éditions du Méridien, 1993, p. 97.)



Figure 34 Jorge Pardo (1963), *Delegates Dining Room*, 2003, aluminium, bois, lumière, résine (Bondo) et verre, Bâtiment Paul Löbe, Parlement allemand, Berlin. (Source : Marcella Beccaria, « Jorge Pardo : Art as a place capable of belonging to life », *Abitare*, no 429 (juin 2003), p. 185.)



Figure 35 Jorge Pardo (1963), *Delegates Dining Room* (détail), 2003, aluminium, bois, lumière, résine (Bondo) et verre, Bâtiment Paul Löbe, Parlement allemand, Berlin. (Source : www.jorgepardosculpture.com/)



Figure 36 Jorge Pardo (1963), *Delegates Dining Room* (détail), 2003, aluminium, bois, lumière, résine (Bondo) et verre, Bâtiment Paul Löbe, Parlement allemand, Berlin. (Source : www.jorgepardosculpture.com/)



Figure 37 Jean Prouvé (1901-1984), *Chaise standard démontable*, vers 1930, chaise démontable, bois et acier ; 41 x 46 x 81 cm, exemplaire unique. (Source : Jan Van Geest, *Jean Prouvé : Meubles*, Cologne, Benedikt Taschen, 1991, p. 55.)



Figure 38 Jean Prouvé (1901-1984), *Chaise en bois*, 1942, chaise, petite série, bois ; 41 x 46 x 82 cm. (Source : Jan Van Geest, *Jean Prouvé : Meubles*, Cologne, Benedikt Taschen, 1991, p. 76.)



Figure 39 Jean Prouvé (1901-1984), *Guéridon haut*, 1940-1945, table de salle à manger, petite série, bois et acier ; 129 x 70 cm et *Chaise standard démontable*, 1930, chaise démontable, bois et acier ; 41 x 46 x 81 cm, réédition par TECTA en 1990. (Source : Jan Van Geest, *Jean Prouvé : Meubles*, Cologne, Benedikt Taschen, 1991, p. 132.)

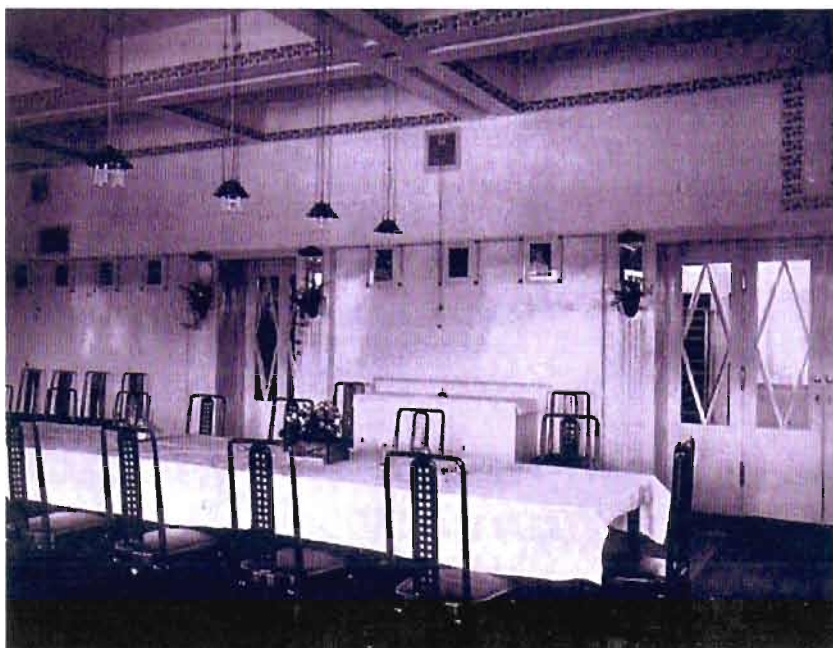


Figure 40 Josef Hoffmann (1870-1956), *Grande salle à manger*, 1904-1906, 1^{er} étage, Sanatorium de Purkersdorf. (Source : Gabriele Fahr-Becker, *Wiener Werkstätte : 1903-1932*, Cologne, Éditions Taschen, 1995, p. 24.)



Figure 41 Alexander Rodtchenko (1891-1956), *Club ouvrier*, 1925, présenté à l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925, Paris. (Source : Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art : 1863-1922*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1971, p. 263.)



Figure 42 Hans Arp (1886-1966), Sophie Taeuber (1889-1943) et Théo Van Doesburg (1883-1921), *Décoration de la salle de cinéma-dancing du café de L'Aubette*, 1926-1928, Strasbourg. (Source : Alain Mérot (éd.), *Histoire de l'art 1000-2000*, Paris, Éditions Hazan, 1995, p. 466.)

BIBLIOGRAPHIE

Livres

Armstrong, Richard. *Richard Artschwager*, New York : W.W. Norton & Compagny, 1988, 176 p.

Baudot, François. *Les assises du siècle*. Paris : Éditions du May, 1990, 118 p.

Bedel, Jean. *Le grand guide des styles*. Coll. « Pratique ». Paris : Éditions Hachette, 224 p.

Börnsen-Holtmann, Nina. *Italian Design*. Cologne : Éditions Benedikt Taschen, 1994, 176 p.

Byars, Mel (éd.). *50 Chairs : Innovations In Design and Materials*. Coll. « Pro Design Series ». Geneva : Roto Vision, 1997, 159 p.

Caplan, Ralph. *By Design : Why There Are No Locks On the Bathroom Doors In the Hotel Louis XIV and Other Object Lessons..* New York : McGraw-Hill Paperbacks, 1984, 208 p.

Collingwood, R. G. *The Principles of Art*. A Galaxy Book. New York : Oxford University Press, 1958, 347 pages.

Dagognet, François. *Éloge de l'objet : Pour une philosophie de la marchandise*. Coll. « Problèmes et controverses ». Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1989, 228 p.

———. *Pour l'art d'aujourd'hui : De l'objet de l'art à l'art de l'objet*. Paris : Dis voir, 1992, 154 p.

Danto, Arthur. *La transfiguration du banal : Une philosophie de l'art*. Paris : Éditions du Seuil, 1989, 331 p.

- De Duve, Thierry. *Résonances du readymade : Duchamp entre avant-garde et tradition*. Coll. « Rayon Art ». Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1989, 301 p.
- Deforge, Yves. *L'œuvre et le produit*. Coll. « Milieux ». Paris : Éditions Champ Vallon, 1990, 141 p.
- De Poi, M. A. *Comment réaliser des sculptures en bois, en pierre, en marbre, en métal*. Coll. « Les Guides Créatifs ». Paris : Éditions De Vecchi, 1997, 94 p.
- Domergue, Denise. *Artists Design Furniture*. New York : Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1984, 176 p.
- Dormer, Peter. *Le Design depuis 1945*. Coll. « L'Univers de l'art », no 34. Paris : Éditions Thames et Hudson S.A.R.L., 1993, 215 p.
- Duncan, Alastair. *Art Déco*. Coll. « L'Univers de l'art », no 4. Paris : Éditions Thames & Hudson, 1989, 216 p.
- Fahr-Becker, Gabriele. *Wiener Werkstätte : 1903-1932*. Cologne : Éditions Taschen, 1995, 244 p.
- Fauchereau, Serge. *Arp*. Paris : Éditions Albin Michel, 1988, 128 p.
- Fiell, Charlotte et Peter Fiell. *Modern Chairs*. Cologne : Éditions Benedikt Taschen, 1993, 160 p.
- Genette, Gérard. *L'œuvre de l'art : Immanence et transcendance*. Coll. « Poétique ». Paris : Éditions du Seuil, 1994, 302 p.
- Gray, Camilla. *The Russian Experiment in Art : 1863-1922*. New York : Harry N. Abrams, Inc., 1971, 296 p.
- Grosenick, Uta (éd.) et Burkhard Riemschneider. *Art at the Turn of the Millenium*. Cologne : Taschen, 1999, 577 p.
- Guidot, Raymond. *Histoire du design 1940-2000*. Paris : Éditions Hazan, 2000, 386 p.

Habedegger, Jerryll et Joseph H. Osman. *Sourcebook of Modern Furniture*, New York : W. W. Norton & Compagny, 2005, 788 p.

Hammacher, A.M. *La sculpture*. Paris : Édition Cercle d'Art, 1988, 448 p.

Haskell, Barbara (éd.). *Agnes Martin*. New York : Whitney Museum of American Art, 1992, 188 p.

Jadova, Larissa (dir. publ.), Vladimir Kostine *et al.* *Tatline*. Paris : Éditions Philippe Sers, 1990, 554 p.

Jang, Young-Girl. *L'objet duchampien*. Coll. « Ouverture Philosophique ». Paris : L'Harmattan, 2001, 193 p.

Livingstone, Marco. *Pop Art*. Paris : Éditions Hazan, 2000, 271 p.

Lucie-Smith, Edward. *Histoire du mobilier*. Coll. « L'Univers de l'art », no 15. Paris : Éditions Thames et Hudson S.A.R.L., 1990, 216 p.

Lyotard, Jean-François. *Le post-moderne expliqué aux enfants : Correspondance 1982-1985*. Coll. « Livre de poche ». Paris ; Galilée, L.G.F., 1988, 151 p.

Mang, Karl. *History of Modern Furniture*. New York : Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1979, 185 pages.

Marcadé, Jean-Claude. *L'Avant-Garde Russe*, Paris : Éditions Flammarion, 1995, 479 p.

Massey, Anne. *La Décoration intérieure au XX^e siècle*. Coll. « L'Univers de l'art », no 19. Paris : Éditions Thames et Hudson, 1990, 216 p.

Mérot, Alain (éd.). *Histoire de l'art 1000-2000*. Paris : Éditions Hazan, 1995, 544 p.

Meyer, James. *Minimalism*. Coll. Themes and Movements. London : Phaidon Press Limited, 2000, 304 p.

- Pirson, Jean-François. *Le corps et la chaise*. Taviens : Éditions Métaphores, 1990, 191 p.
- Rege Colet, Nicole. *Pluridisciplinarité, interdisciplinarité, transdisciplinarité : quelles perspectives en éducation ?* Coll. « Cahiers de la section des sciences de l'éducation », no 71. Genève : Université de Genève, 1993, 95 p.
- Resweber, Jean-Paul. *La Méthode Interdisciplinaire*. Coll. « Croisées ». Paris : Presses Universitaires de France, 1981, 176 p.
- . *Le pari de la transdisciplinarité*. Coll. « L'Ouverture Philosophique ». Paris : L'Harmattan, 2000, 138 p.
- Rochlitz, Rainer. *Subversion et subvention : Art contemporain et argumentation esthétique*. Coll. « NRF Essais ». Paris : Gallimard, 1994, 238 p.
- Scarpetta, Guy. *L'impureté*. Coll. « Figures ». Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1985, 389 p.
- Schulmann, Denis. *Le design Industriel*. Coll. « Que sais-je ? », no 2623. Paris : Presses Universitaires de France, 1991, 123 p.
- Sembach, Klauss-Jürgen, Gabriele Leuthäuser et Peter Gössel. *Le design du meuble*. Cologne : Éditions Taschen, 2002, 255 p.
- Trier, Eduard et Marguerite Arp-Hagenbach. *Jean Arp : Sculptures 1957-1966*. Teufen, Édition Arthur Niggli S.A., 1968, 147 p.
- Van Geest, Jan. *Jean Prouvé : Meubles*. Cologne : Benedikt Taschen, 1991, 160 p.
- Warncke, Carsten-Peter. *L'idéal en tant qu'Art : De Stijl 1917-1931*. Cologne : Benedikt Taschen, 1991, 216 p.
- Whitford, Frank. *Le Bauhaus*. Coll. « L'Univers de l'art », no 1. Paris : Éditions Thames & Hudson, 1989, 215 p.

Chapitres de livres (ou catalogues)

Balas, Edith. « Brancusi, Duchamp et Dada ». *Brancusi & Duchamp*. Paris : Centre Pompidou, 2000, p. 63-76.

Bayley, Stephen. « Design : Synthèse des arts ». In *Design : Carrefour des arts*. Paris : Flammarion, 2003, p. 60-109.

Brunhammer, Yvonne. « Le beau dans l'utile ». In *Design : Carrefour des arts*. Paris : Flammarion, 2003, p. 110-161.

Dziewior, Yilmaz. « Jorge Pardo ». In *Art at the Turn of the Millenium*. Cologne, Taschen, 1999, p. 374.

Foster, Hal. « Polémiques post-modernes ». In *L'époque, la mode, la morale, la passion*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1987, p. 480-485.

———. « Re : post (Riposte) ». In *L'époque, la mode, la morale, la passion*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1987, p. 463-469.

Goodman, Nelson. « Quand y a-t-il art ? ». Chap. in *Manière de faire des mondes*. trad. M.-D. Popelard. Nîmes : Éd. Jacqueline Chambon, 1992, p. 79-95.

Guidot, Raymond (dir. publ.). « Introduction » in *Design : Carrefour des arts*. Paris : Flammarion, 2003, p. 6-59.

Habermas, Jürgen. « La modernité : Un projet inachevé » In *L'époque, la mode, la morale, la passion*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1987, p. 449-456.

Jollant-Kneebone, Françoise. « Luxe, design et symbolique » In *Design : Carrefour des arts*. Paris : Flammarion, 2003, p. 162-201.

Judd, Donald. « À propos du mobilier ». In *Écrits 1963-1990*. Paris : Galerie Lelong, 1991, p. 182-185.

———. « De quelques objets spécifiques ». In *Écrits 1963-1990*. Paris : Galerie Lelong, 1991, p. 9-20.

Krauss, Rosalind. « Grilles » In *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Coll. « Vues ». Paris : Éditions Macula, 1993, p. 93-109.

———. « La sculpture dans le champ élargi » In *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Coll. « Vues ». Paris : Éditions Macula, 1993, p. 111-127.

Lyotard, Jean-François. « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? » In *L'époque, la mode, la morale, la passion*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1987, p. 457-462.

Morineau, Camille. « Artistes et designers contemporains, la fin des rivalités » In *Design : Carrefour des arts*. Paris : Flammarion, 2003, p. 202- 261.

Myerson, Jeremy. « Design pour tous » In *Design : Carrefour des arts*. Paris : Flammarion, 2003, p. 350-375.

Palmade, Guy. « De l'interdisciplinarité en général » in *Interdisciplinarité et idéologies*. Paris : Éditions Anthropos, 1977, p. 15-44.

Rykwert, Joseph. « S'asseoir : une question de méthode » In *Le sens de la ville*. Paris : Éditions du Seuil, 1972, p. 153-166.

Soutif, Daniel. « Du bon et du mauvais usage de l'objet » In *L'objet et l'art contemporain*. Coll. « Transversalité ». Bordeaux : CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1990, p. 29-48.

Actes de colloque

Gordon, Rae Beth. « Psychologie de l'objet ornemental » In *De l'objet à l'œuvre : Actes du colloque « Objet esthétique, esthétique de l'objet »* (Strasbourg, 25-27 avril 1996), Groupe de recherche « XIX^e – XX^e siècles : art et littérature », comp. Gisèle Sélinger. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg. 1997, p. 171-179.

Moineau, Jean-Claude. « L'art hors de l'art » In *Les frontières esthétiques de l'art : Actes du colloque « Les frontières esthétiques de l'art »* (Paris, 26 et 27 novembre 1998), Équipe de recherche « Esthétique, histoire et pratiques des arts plastiques et de la photographie ». Paris : L'Harmattan. 1999, p. 47-55.

Séginger, Gisèle. « Objet en métamorphose, esthétique en question » In *De l'objet à l'œuvre : Actes du colloque « Objet esthétique, esthétique de l'objet »* (Strasbourg, 25-27 avril 1996), Groupe de recherche « XIX^e – XX^e siècles : art et littérature », sous la dir. de Gisèle Séginger. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg. 1997, p. 203-211.

Mémoire

Charbonneau, Diane. *Art Furniture in America in the 1980's and 1990's : Assis Entre Deux Chaises*. Mémoire de maîtrise, New York, S.U.N.Y. Fashion Institute of Technology, 1998, 111 p.

Catalogues d'expositions

Eidelberg, Martin P. (dir. publ.), Paul Johnson, et al. *Design : 1935-1965 : ce qui fut moderne : objets d'arts décoratifs de la collection Liliane et David M. Stewart*. Montréal : Le Musée des arts décoratifs de Montréal, Éditions du Méridien, 1993, 437 p.

Mous, Huub, Krel Schampers et Talitha Schoon. *Het meubel verbeeld : Recente tendensen in sculptuur = Furniture as Art : Recent Tendencies in Sculpture*. Rotterdam : Museum Boymans – Van Beuningen Rotterdam, 1988, 68 p.

Richardson, Brenda, et Trish Waters. *Scott Burton*. Baltimore : The Baltimore Museum of Art, 1986, 92 p.

Struble, Bradley Roy. *Furniture as Art*. Calgary : Alberta College of Art Gallery, 1982, 11 p.

Vanlaethem, France, et Koen De Winter. *La Chaise : Un objet de design ou d'architecture?* Montréal : Université du Québec à Montréal, Centre de création et de diffusion en design, 1985, 111 p.

Articles de revues

- S. A. « Art et design, ratages et chassés-croisés ». *Art Press*, no hors série, no 15 (1994), p. 80-83.
- S. A. « Chairs by Scott Burton ». *Flash Art*, no 114 (nov. 1983), p. 52.
- S. A. « Developments in Recent Sculpture ». *Artforum*, vol. 20 (janv. 1982), p. 79.
- S.A. « Editorial : Neues Wohnen II ». *Werk, Bauen + Wohnen*, no 3 (mars 1999), p.2
- S. A. « *Fabric for Window Curtains* ». *Art News*, vol. 79 (oct. 1980), p. 68.
- S. A. « From Bedrock to Buck Rogers ». *Architectural Design*, vol. 171 (août 1983), p. 53.
- S. A. « *Individual-Behavior Tableau*, 1980, performance ». *Artforum*, vol. 19 (nov. 1980), p. 2.
- S. A. « Obituary : Scott Burton ». *Flash Art*, no 151 (mars-avril 1990), p. 165.
- S. A. « Scott Burton - Sculptures 1980-1989, Musée des Arts Décoratifs, Paris ; exposition ». *L'Oeil*, no 412 (nov. 1989), p. 80.
- S. A. « Sculpture Forever : Contemporary Sculpture (part II) ». *Flash Art*, vol. 36, no 231 (juill.-sept 2003), p. 100-107.
- S. A. « When Artists Make Furniture, Is It Furniture or Is It Art ? ». *Art News*, vol. 80, no 2 (février 1981), p. 93-98.

- S. A. « Whitney Museum, New York ; exhibit ». *Art News*, vol. 71 (été 1972), p. 14.
- A., S. « Artists Design Furniture ». *Interior Design*, vol. 55 (sept. 1984), p. 310-311.
- Avgikos, Jan. « Jorge Pardo : Petzel/Borgmann Gallery ». *Artforum International*, vol. 32 (mai 1994), p. 101.
- Baker, Elizabeth C. « Obituary : Scott Burton, 1939-1989 ». *Art in America*, vol. 78 (fév. 1990), p. 163, 199.
- Balas, Edith. « The Sculpture of Brancusi in the Light of His Rumanian Heritage ». *Art Journal*, vol. 35, n° 2 (hiver 1975-1976), p. 94-104.
- . « Object-Sculpture, Base and Assemblage in the Art of Constantin Brancusi ». *Art Journal*, vol. 38, no 1 (automne 1978), p. 36-46.
- Baudin, Katia. « Portrait d'artiste : Jorge Pardo ». *L'Oeil*, no 535 (avril 2002), p. 28-29.
- Baudrillard, Jean. « Le crépuscule des signes ». *Traverses : Le design*, no 2 (nov. 1975), p. 27-40.
- Bayliss, Sarah. « Walking on Lucas Samaras ». *Art News*, vol. 102, no 11 (déc. 2003), p. 98-101.
- Beccaria, Marcella. « Jorge Pardo : Art as a place capable of belonging to life ». *Abitare*, no 429 (juin 2003), p. 182-185, 198.
- Berkson, Bill. « Seattle Sites ». *Art in America*, vol. 74 (juill. 1986), p. 82, 133, 135.
- Berwick, Carly. « A House, a Boat, a Bar ». *Art News*, vol. 100, no 11 (déc. 2001), p. 112-113.
- Blake, Peter. « Public art ». *Interior Design*, vol. 58 (mars 1987), p. 286-287.
- Briand-Le Bot, Huguette. « La question du design ». *Traverses : Le design*, no 2 (nov. 1975), p. 3-7.

- Burton, Scott et al. « Situation Esthetics : Impermanent Art and the Seventies Audience ». *Artforum*, vol. 68 (janv. 1980), p. 22-29.
- Burton, Scott. « Furniture Journal : Rietveld ». *Art in America*, vol. 68 (nov. 1980), p. 102-108.
- . « My Brancusi ». *Art in America*, vol. 78 (mars 1990), p. 148-159.
- Busbea, Larry D. « Please Seat Yourself : A Winnicottian Reading of the Furniture-Objects of Scott Burton ». *Art Criticism*, vol. 11, no 2 (1996), p. 20-37.
- Bush, Kate. « 4166 Sea View Lane ». *Parkett*, no 56 (1999), p. 152-159.
- Campbell, Clayton. « Beau Monde ». *Flash Art*, vol. 34, no 220 (oct. 2001), p. 98.
- Campbell, Robert. « Pei in Harmony with a Trio of Artists : On a building at a key juncture in the MIT campus ». *Architecture*, vol. 175 (fév. 1986), p. 38-43.
- Casciani, Stefano. « Artist Furniture : A Difficult Balance ». *Abitare*, no 314 (janv. 1993), p. 118-125.
- . « The Art of Colour ». *Domus*, no 835 (mars 2001), p. 146-153.
- . « Reconstructing the Universe ». *Domus*, no 837 (mai 2001), p. 54-61.
- Cibulski, Dana Mouton. « New York ; Jorge Pardo ; Dia Foundation ». *Sculpture*, vol. 20, no 3 (avril 2001), p. 68-69.
- Coëllier, Sylvie. « Brancusi/Carl André : Une question d'espace ». *Cahier du Musée National d'art Moderne*, no 47 (printemps 1994), p. 78-95.
- Cohen, Michael. « Pachuco Style : The Strategic Ambiguity of Bi-Nationalism ». *Flash Art*, no 176 (mai-juin 1994), p. 87-90.

- Coles, Alex. « The Plywood and Rubber Plant School of Art and Design ». *Contemporary*, no 61 (2004), p. 38-41.
- . « Au sujet du meuble en tant qu'art ». *Parachute*, no 117 (janv.-mars 2005), p. 28-43.
- Cooke, Lynne. « Dread and Desire ». *Art International*, no 5 (hiver 1988), p. 72-76.
- . « Munster Skulptur. projekte 97 ». *Burlington Magazine*, vol. 139, no 1134 (sept. 1997), p. 649-651.
- . « Philadelphia : Jorge Pardo ». *Burlington Magazine*, vol. 141, no 1157 (août 1999), p. 508-509.
- Cyphers, Peggy. « Petersburg Gallery, New York ; Exhibit Jorge Pardo ». *Arts Magazine*, vol. 65 (mars 1991), p. 95-96.
- Decter, Joshua. « Jorge Pardo : Museum of Contemporary Art ». *Artforum International*, vol. 35 (été 1997), p. 142.
- Dilworth, John. « Artworks Versus Designs ». *British Journal of Aesthetics*, vol. 41, no 2 (avril 2001), p. 162-177.
- Dimitrijevic, Nena. « Sculpture after Evolution ». *Flash Art*, no 117 (avril-mai 1984), p. 22-31.
- Dziewior, Yilmaz. « Jorge Pardo : Galerie Borgmann Capitain, Cologne, Germany ». *Artforum International*, vol. 34 (nov. 1995), p. 100.
- Ewing, John. « Jorge Pardo : Friedrich Petzel Gallery ». *Art Nexus*, vol. 3, no 53 (juill.-sept. 2004), p. 135-136.
- Falconer, Morgan. « Contemporary Art : London and Manchester ». *The Burlington Magazine*, vol. 146 (mars 2004), p. 187-189.
- Ferguson, Russel. « What Is Lost For Art Is Gained For Life ». *Parkett*, no 56 (1999), p. 122-129.

- Frangenberg, Frank. « Raise High the Roof Beam, Carpenters : Jorge Pardo and the Human Scale ». *Parkett*, no 56 (1999), p. 148-151.
- Frankl, Beth. « Threads of Dissent ». *American Craft*, vol. 60, no 2 (avril-mai 2000), p. 86-87.
- Friedman, Jon R. « Modern Objects ». *Arts Magazine*, vol. 58 (sept. 1983), p. 9.
- Gauthier, Michel. « Ouvertures ». *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, no 54 (hiver 1995), p. 4-33.
- Goldberg, Roselee. « Recent Performance Work ». *Studio International*, vol. 191, no 981 (mai-juin 1976), p. 288-290.
- Grabner, Michelle. « Jorge Pardo : Living Without Boundaries », *Sculpture*, vol. 16 (déc.1997), p. 38-41.
- Hainley, Bruce. « Jorge Pardo : Patrick Painter ». *Artforum International*, vol. 37, no 4 (déc. 1998), p. 135-136.
- Heartney, Eleanor. « Scott Burton : Max Protech ». *Art News*, vol. 86 (déc. 1987), p.148, 152.
- Helguera, Pablo. « Double Space ». *Art Nexus*, no 36 (mai-juin) 2000, p. 119-120.
- Huygen, Frederike. « Art-design : Reports from No-Man's-Land ». *Kunst and Museumjournal*, vol. 3, no 5 (1992), p. 14-19.
- Jepson, Barbara. « Art Furniture ... Conceived by a New Breed of Designer – Typically a Sculptor, Painter, Architect or Craftsman by Background ». *American Craft*, vol. 45, no 5 (oct.-nov. 1985), p. 10-17.
- Jeudy, Henry-Pierre. « La fonction symbolique et le design ». *Traverses : Le design*, no 2 (nov. 1975), p. 41-48.

- Jodido, Philip. « Objets utilitaires ou œuvres d'art ? ». *Connaissance des arts*, no 433 (mars 1988), p. 9.
- Johnson, Ken. « Poetry and Public Service ». *Art in America*, vol. 78 (mars 1990), p. 160-163, 219.
- Kachur, Lewis. « Sculpture's Unbounded Range ». *Art International*, no 8 (automne 1989), p. 57-59.
- Kalina, Richard. « Figuring Scott Burton ». *Art in America*, vol. 80 (janv. 1992), p. 96-99.
- Kandel, Susan. « L.A. in Review : Jorge Pardo ». *Arts Magazine*, vol. 66 (oct. 1991), p. 102-103.
- . « Home Work ». *Artforum International*, vol. 37, no 3 (nov. 1998), p. 92-93.
- Kay, Jane Holtz. « MIT's Wiesner Building : Collaboration or Compromise ? ». *Progressive Architecture*, vol. 67 (janv. 1986), p. 28-29.
- Kirshner, Judith Russi. « 74th American Exhibition, Art Institute of Chicago ». *Artforum*, vol. 21 (oct. 1982), p. 74-76.
- Kley, Elisabeth. « Jorge Pardo : Friedrich Petzel ». *Art News*, vol. 103, no 6 (juin 2004), p. 111.
- Küper, Suzanne. « Signal jaune et rythme chromatique : Jorge Pardo ». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no 334 (mai-juin 2001), p. 80-83.
- Kuspit, Donald. « Scott Burton ». *Artforum*, vol. 21 (mars 1983), p. 78.
- Lageira, Jacinto. « Richard Artschwager : Catégorie de l'art, limite des objets ». *Parachute*, no 66 (avril-juin 1992), p. 5-10.
- Lalonde, Joanne. « Vidéo et figures de la réappropriation ». *ETC Montréal*, no 63 (sept.- nov. 2003), p. 10-15.

Larson, Kay. « "For the first Time Women Are Leading Not Following" ». *Art News*, vol. 79 (oct. 1980), p. 64-73.

Le Bot, Marc. « Art/Design ». *Traverses : Le design*, no 2 (nov. 1975), p. 8-26.

Lewis, Christopher. « Pardo's House on the Hill ». *Art in America*, vol. 86, no 12 (déc. 1998), p. 35.

Lorber, Richard. « Robert Wilson, Multiples/Goodman Gallery ; Scott Burton, Droll/Kolbert Gallery ». *Artforum*, vol. 16 (fév. 1978), p. 64-65.

Macadam, Barbara A. « Back to the Wall ». *Art News*, vol 102, no 11 (déc. 2003), p. 104-105.

Mahoney, Robert. « Scott Burton ». *Arts Magazine*, vol. 66 (janv. 1992), p. 83-84.

Manetas, Miltos. « Jorge Pardo : Friedrich Petzel ». *Flash Art*, no 189 (été 1996), p. 132-133.

Melkisetian, Angela. « United Kingdom Public Art Projects ». *Sculpture*, vol. 24, no 1 (janv.-fév. 2005), p. 24-25.

Michaud, Éric. « La vie moderne : Bauhaus et "Modernisme" ». *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nos 19-20 (juin 1987), p. 130-135.

Midal, Alexandra. « Design et art : À la conquête de l'ouest ». *Parachute*, no 117 (janv.- mars 2005), p. 12-27.

Morineau, Camille. « Art et design : qui a dessiné l'urinoir de Duchamp ? ». *Art Press*, no 287 (fév. 2003), p. 39-49.

———. « Le design au prisme de l'art ». *Art Press*, no 293 (sept. 2003), p. 42-50.

Pellegrin, Julie. « Daniel Buren : Comment occuper le terrain pour ne pas faire tapisserie ». *Art Press*, no 280 (juin 2002), p. 17-23.

Perreault, John. « Not All Chairs Are Equal ». *Artforum*, vol. 19 (avril 1981), p. 30-32.

Phillips, Patricia C. 1985. « Scott Burton ». *Artforum*, vol. 23 (été 1985), p. 105.

———. « Scott Burton ; Baltimore Museum of Art ». *Artforum*, vol. 25 (avril 1987), p. 134.

———. « Sitting Up : Critical Chairs ». *Sculpture*, vol. 12, no 4, (juill.-août 1993), p. 24-31.

Pile, John. « Yurts and Junks, Tables and Chairs Exhibited ». *Industrial Design*, vol. 29 (juill.-août 1982), p. 11, 58.

Princenthal, Nancy. « Art with Design on the Public Domain ». *Industrial Design*, vol. 31 (mars-avril 1984), p. 44-49.

———. « Scott Burton ». *Parkett*, no 10, (sept. 1986), p. 6-15.

———. « Social Seating ». *Art in America*, vol. 75 (juin 1987), p. 130-137.

———. « Corporate Pleasures ». *Art in America*, vol. 76 (déc. 1988), p. 38-39, 41.

———. « Joyce Pensato and Scott Burton at Max Protetch ». *Art in America*, vol. 84, no 1 (janv. 1996), p. 97-98.

———. « Scott Burton at Max Protetch ». *Art in America*, vol. 88, no 12 (déc. 2000), p. 16.

———. « Interiors by Pardo ». *Art in America*, vol. 89, no 4 (avril 2001), p. 55.

Ramade, Bénédicte. « Question de modernité ». *L'Oeil*, no 547 (mai 2003), p. 112.

Ratcliff, Carter. « Scott Burton, Artists Space ». *Artforum*, vol. 14 (mars 1976), p. 60-61.

———. « New York Letter ». *Art International*, vol. 25 (janv. 1982), p. 114.

———. « Contemporary American Art ». *American Art*, vol. 16 (été 1982), p. 34.

Rickey, Carrie. « Decoration, Ornament, Pattern and Utility : Four Tendencies in Search of a Movement ». *Flash Art*, no 90-91 (juin-juill. 1979), p. 19-23, 27.

———. « Art of Whole Cloth ». *Art in America*, vol. 67 (nov. 1979), p. 72-83.

Robinson, Joan Seeman. « Scott Burton ; Wexner Center for the Arts ». *Artforum International*, vol. 40, no 1 (sept. 2001), p. 197-198.

Rosen, Carol. « Sites and Installations, Outdoor Sculpture Revisited ». *Arts Magazine*, vol. 64 (fév. 1990), p. 65-70.

Rubin, Tom. « Art Furniture : Score One ». *Industrial Design*, vol. 35 (janv.-fév. 1988), p. 87.

Ryder, Sharon Lee. « Art of High Art ». *Progressive Architecture*, vol. 56 (mars 1975), p. 62-67.

Sanders, Joel. « Frames of Mind ». *Artforum International*, vol. 38, no 3 (nov. 1999), p. 126-131, 157.

Scarborough, James. « Jorge Pardo : Thomas Solomon's Garage ». *Flash Art*, no 172 (oct. 1993), p. 88.

Schjeldahl, Peter. « Scott Burton un romantisme austère ». *Art Press*, (mars 1985), p. 32-33.

Sheets, Hilarie M. « Living in Art : There's No Piece Like Home ». *Art News*, vol. 102, no 11 (déc. 2003), p. 102-103.

Simmons, Steven. « Scott Burton, the Guggenheim ». *Artforum*, (mai 1976), p. 66-67.

Simpson, Bennett. « The Sociology of Jorge Pardo ». *Art Nexus*, no. 40 (mai-juin 2001), p. 48-52.

- Smith, Roberta. « Scott Burton : Designs on Minimalism ». *Art in America*, vol. 66 (nov.-déc. 1978), p. 138-140.
- Stapleton, Constance. « The New Art Furniture ». *Sculpture*, vol. 9, no 4 (juill.-août 1990), p. 34-39.
- Stephens, Suzanne. « An Equitable Relationship ? ». *Art in America*, vol. 74 (mai 1986), p. 116-123.
- Tallman, Susan. « Collectibles ». *Arts Magazine*, vol. 65 (oct. 1990), p. 23-24.
- Tillim, Sidney. « Designer Go Home : "High Styles" at the Whitney ». *Art in America*, vol. 74 (mars 1986), p. 17-23.
- Tumlrir, Jan. « Jorge Pardo : the Butler Did It ». *Flash Art*, vol. 35, no 53 (nov.-déc. 2002), p. 90-93.
- . « Jorge Pardo : Gagosian Gallery ». *Artforum*, vol. 42, no 6 (fév. 2004), p. 155-156.
- Végh, Christina. « The Tonalty of Contradictory Settings ». *Parkett*, no 56 (1999), p. 130-141.
- . « 4166 Sea View Lane ». *Werk, Bauen + Wohnen*, no 3 (mars 1999), p. 46-51.
- Verdier, Évence. « Andrea Blum, l'entremetteuse ». *Parachute*, no 117 (janv.-mars 2005), p. 44-63.
- Vitale, Élodie. « De l'œuvre d'art totale à l'œuvre totale : art et architecture au Bauhaus ». *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, no 39 (printemps 1992), p. 62-77.
- Volk, Gregory. « Jorge Pardo at Friedrich Petzel ». *Art in America*, vol. 84 (déc. 1996), p. 93.

Warner, Patricia. « Art Camouflaged as Furniture ». *Studio International*, vol. 198, no 1009 (1985), p. 10-14.

Wei, Lilly. « Jorge Pardo : Dia Center for the Arts ». *Art News*, vol. 99, no 10 (nov. 2000), p. 206.

Winkel, Camiel van. « Off the Table ». *Parkett*, no 56 (1999), p. 142-147.

Wright, Stephen. « L'avenir du readymade réciproque : Valeur d'usage et pratiques para-artistiques ». *Parachute*, no 117 (janv.-mars 2005), p. 119-138.

Articles de journaux

Porter, Isabelle. « Le mobilier assis entre deux chaises ». *Le Devoir* (Montréal), 20 et 21 déc. 2003, p. D-2.

Articles d'encyclopédies et de dictionnaires

Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant et al. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Coll. « Bouquins ». Paris : Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, 1982, 1060 p.

Delattre, Pierre. « Interdisciplinaire (recherche) » In *Encyclopaedia Universalis*, éd. 2002.

Guerrand, Roger-Henri. « Design » In *Encyclopaedia Universalis*, éd. 2002.

Lespérance, Marie-Claude. *Le Dictionnaire du mobilier – La mythologie du beau*. Montréal : Les Éditions Logiques, 1996, 316 p.

Le Thorel-Daviot, Pascale. *Petit Dictionnaire des artistes contemporains*. Paris : Larousse-Bordas, 1996, 287 p.

Péchoin, Daniel et François Lemay (dir. publ.). *Le Petit Larousse Illustré 1996 : Dictionnaire encyclopédique*, éd. 1995.

Rey, Alain et Josette Rey-Debove (dir. publ.). *Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert. Texte remanié et amplifié (1996).

Rey, Alain (dir. publ.). *Le Robert : Dictionnaire historique de la langue française*, éd. enrich. par Alain Rey et Tristan Hordé (1998). 3 t..

Souriau, Etienne et Anne Souriau (éd). *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Presses universitaires de France, 1990, 1415 p.

Sites Internet

artandarchitecture.org.uk/images/conway/b4e6db30.html
Site consulté le 25 février 2005

ndm.si.edu/pdfs/dina_web_release.pdf
Site consulté le 15 janvier 2005

web.mit.edu/lvac/www/pdf/pardo.pdf
Site consulté le 17 mai 2005

www.aigalosangeles.org/events/archives/000704.php
Site consulté le 5 juillet 2005

www.archimetal.com/matieres/acier_autopatinable/carnet1_caracteristiques.pdf
Site consulté le 31 mars 2005

www.archimetal.com/matieres/cadres_matieres.htm
Site consulté le 31 mars 2005

www.artnet.com/artist/13069/Jorge_Pardo.html
Site consulté le 14 avril 2005

www.artnews.info/gallery.php?i=313&exi=242

Site consulté le 5 juillet 2005

www.askart.com/imagegallery/promotionalpage.asp

Site consulté le 14 avril 2004

www.bundestag.de/htdocs_f/virtuelle_rundgaenge/hotspot26.html

Site consulté le 5 juillet 2005

www.cfwb.be/lartmeme/no025/pages/page4.htm#note*

Site consulté le 17 mai 2005

www.cnac-gp.fr/education/ressources/ENS-ARTS-ET-DESIGN/ENS-arts-et-design.htm

Site consulté le 5 juillet 2005

www.davidemerycreation.com/luminaire-mobilier/fauteuil-fleur.html

Site consulté le 26 juillet 2005

www.davidrumsey.com/amico/amico261534-98340.html

Site consulté le 25 février 2005

www.davidrumsey.com/amico/amico280067-98341.html

Site consulté le 25 février 2005

www.decofinder.com/decofinder/_daz/_MOBILIER_RANGEMENT/meuble_lexique_ebenistech_files/body_lexique__bois.htm

Site consulté le 5 janvier 2005

www.delart.org/damdocent/sculptureoutdoor.html

Site consulté le 1 avril 2005

www.designmuseum.org/design/index.php?id=51

Site consulté le 11 mars 2005

www.diacenter.org/exhibs/richterpardo

Site consulté le 16 juillet 2003

www.diachelsea.org/exhibs/pardo/projet/essay.html
Site consulté le 25 mai 2005

www.diachelsea.org/exhibs/richterpardo/essay.html
Site consulté le 17 mai 2005

www.diachelsea.org/exhibs/west/rest
Site consulté le 24 juillet 2005

www.dialnsa.edu/iat97/Sculpture/pardo.html
Site consulté le 29 août 2005

www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_1_40/ai_78637334
Site consulté le 5 janvier 2005

www.frieze.com/feature_single.asp?f=136
Site consulté le 30 août 2004

www.jorgepardosculpture.com
Site consulté le 5 janvier 2005

www.krabbesholm.dk/projects/chair/pardo.html
Site consulté le 5 janvier 2005

www.leconsortium.com/pardo.html
Site consulté le 17 mai 2005

www.loudpapermag.com/article.php?id=120
Site consulté le 5 juillet 2005

www.magazine-deutschland.de/issue/Kunstcafe_6-04_FRA_Fl.php?lang=frz
Site consulté le 5 juillet 2005

www.mcayart.org/pdf/burton.pdf
Site consulté le 1^{er} avril 2005

www.metiers-d-art.qc.ca/repertoire/artisans/pariseaup.html

Site consulté le 24 juillet 2005

www.museumabtei.org.de/abt01/abt02/sammlung/pardo.htm

Site consulté le 5 juillet 2005

www.newyorksocialdiary.com/contributors/artset/artset10_22_04.php

Site consulté le 5 janvier 2005

www.petzel.com/jp/JP-CV.pdf

Site consulté le 5 juillet 2005

www.petzel.com/jp/jp.html

Site consulté le 1^{er} avril 2005

www.raeumen.org/pardo_b.html

Site consulté le 16 juillet 2003

www.recirca.com/backissues/c97/pardo.shtml

Site consulté le 17 mai 2005

www.rouen-musees.com/exposition/img/Dossier_de_presse_Champs_de_vision.pdf

Site consulté le 14 juillet 2005

www.sculpture.org/documents/scmag98/avgkos/sm-avgkos/sm-avgik.htm

Site consulté le 17 mai 2005

www.stylusart.com/noticias/burtonivam/obra1.htm

Site consulté le 15 janvier 2005

www.takaishiigallery.com/html/artists_profile/a_Jorge_Pardo.html

Site consulté le 17 mai 2005

www.tractor.com/petzel/pardo/pardobio.html

Site consulté le 16 juillet 2003

www.tractor.com/petzel/pardo/pardo4.html

Site consulté le 14 avril 2004

www.ubicarte.com/_ubicarte/site/events-images-detail.php?id=17471
Site consulté le 15 janvier 2005

www.ubicarte.com/_ubicarte/site/events-images-detail.php?id=17512
Site consulté le 15 janvier 2005

www.undo.net/cgi-bin/undo/pressrelease.pl?id1048176636
Site consulté le 30 août 2004

www.xavierlust.com
Site consulté le 3 juin 2005

www.yvonneforceinc.com/yfinew/lot61.htm
Site consulté le 5 juillet 2005