HAL
open science

Entre fonction et dysfonction, le paradoxe métaphysique de la sculpture mobilière

Julien Honnorat, Patrick Lhot

To cite this version:

Julien Honnorat, Patrick Lhot. Entre fonction et dysfonction, le paradoxe métaphysique de la sculpture mobilière. Presses Universitaires de Provence. Vertu des Contraires : art, artiste, société, 2018. hal-03967173

HAL Id: hal-03967173

https://univ-tlse2.hal.science/hal-03967173v1

Submitted on 1 Feb 2023

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

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

Entre fonction et dysfonction, le paradoxe métaphysique de la sculpture mobilière

À partir des œuvres de *Nathalie Elemento, Andréa Zittel, Philippe Ramette et Gabriel Orozco*

Julien HONNORAT

Le sculpteur en vérité saisit l'homme et l'enveloppe, et l'enchaîne, rabattant les gestes, apaisant tout ce bruit ; car son objet c'est la puissance plutôt que l'action.
Alain[1]

Pourquoi des pratiques plastiques faisant dysfonctionner la structure d'un meuble jusqu'à sa mise en abstraction et d'autres, poussant à l'inverse la notion phénoménologique d'ameublement dans des dimensions fonctionnelles inexplorées, partagent la catégorisation de Sculpture Mobilière ou *Furniture sculpture*[2] ? Puisant ses origines dans un détournement de l'objet industriel qui fait passer la construction sculpturale du geste de taille ou de modelage au geste structurel d'exposition, la sculpture mobilière contemporaine ne renie pas la transfiguration du meuble en motif présentifiant une démarche conceptuelle. Mais en même temps, cette pratique plastique contemporaine, née de la volonté des artistes de se positionner face à la montée en puissance des objets design, *contrarie* cette expression abstraite sculpturale en l'inscrivant à l'intérieur du schéma perceptif par lequel la configuration spatiale d'un comportement se reflète dans la forme de l'ameublement. Sous la forme d'un chiasme croisant l'extraction imaginaire du réel avec la concrétude outillée d'une projection, cette confrontation entre la formulation désintéressée de l'œuvre et le cadre phénoménologique de l'ustensilité[3] permet de laisser à l'outil la question de l'Idée mais aussi, ce faisant, de laisser

---

[1] Alain, *Système des Beaux-Arts*, Livre septième. De la sculpture, chap. 5. De la sculpture comme langage, dans *Les Arts et les Dieux*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, nrf, 1958, 2002, p. 377.

[2] En art contemporain, cette expression a été avancée en 1988 par Huub Mous («Art as the Masquerade of Furniture » dans *Het meubel verbeeld : Recente tendensen in sculptuur/Furniture as Art: Recent Tendencies in Sculpture*, Rotterdam, Museum Boymans -Van Beuningen Rotterdam, 1988, p. 23). Camille Morineau l'emploie aussi dans « Art et Design : qui a dessiné l'urinoir de Marcel Duchamp ? », *Art Press*, n° 287, fév. 2003, p. 41-42. En Archéologie et en Histoire de l'Art ancien, l'expression qualifie une sculpture prise dans des usages paraliturgiques, domestiques, privés/publics comme par exemple une tombe ou des stalles sculptées ; ce qui a un tout autre sens que celui de certaines œuvres actuelles faisant du mobilier le matériau d'un langage plastique.

[3] « L'outil, conformément à son ustensilité, est toujours *par* son appartenance à un autre outil [...]. Le mode d'être de l'outil, où il se révèle à partir de lui-même, nous l'appelons l'*être-à-portée-de-main*. C'est

l'œuvre ou l'intention plastique révéler un réel libéré de tout schéma transcendantal préétabli : si Donald Judd écrit qu' « une œuvre d'art existe en soi » alors qu' « une chaise existe en tant que chaise[4] », la sculpture mobilière ou l'œuvre-meuble ne fait-elle pas exister quelque *chose en soi* du mobilier en lui enlevant le masque spéculaire de son usage ? Peut-on désolidariser les situations mobilières de la réflexivité – le projet, la conception, le mode d'être – dont elles seraient dépendantes afin que, grâce à l'œuvre, notre comportement fonctionnel puisse rapprocher son image du réel ?
En dégageant du paradoxe entre les agencements dysfonctionnels de Nathalie Elemento et les modules fonctionnels d'Andréa Zittel, une méthode d'analyse de la sculpture mobilière – méthode que les dispositifs photo-prothétiques de Philippe Ramette et les objets perturbés de Gabriel Orozco préciseront dans un second temps, nous chercherons à comprendre la résistance fonctionnelle (appareillée) du « réel de l'imagination[5] » à tout projet de modélisation (phénoménologique-ergonomique), et à entrapercevoir, en conclusion, l'importance de cette résistance pour resituer l'esthétique de l'absurde comme métaphysique d'une œuvre dépossédée de son sens par le design.

I.

N. Elemento et A. Zittel, toutes deux nées en 1965, usent d'un vocabulaire postmoderne commun réinvestissant certains termes du minimalisme : modules géométriques, relation art/architecture, bois contre-plaqué ou contrecollé. Mais leurs langages plastiques s'opposent dans leurs manières d'associer le meuble à la question de la formation tridimensionnelle de l'image. La première de ces deux artistes s'est fait connaître par des agencements ayant des proportions à taille humaine et une apparence de meubles de rangements sans pour autant que les volumes obtenus soient utilisables. Tiroirs entassés, commodes disposées en vis-à-vis (*Pour que ça continue*, 1998), cette sculptrice française dit chercher dans le meuble « un essai de représentation[6] ». Et, jouant sur le double sens de l'expression « architectures intérieures[7] », elle fait dysfonctionner le rôle domestique, extérieur, du meuble pour faire émerger « la logique interne des choses[8] » ; le regardeur investissant « physiquement ces boîtes dont les ouvertures, le jeu, mettent en œuvre un espace mental où il se trouve lui-même imbriqué[9] ». Le meuble serait un matériau iconique tridimensionnel à condition de le percevoir non pas à partir de sa solidité utilitaire mais plutôt comme matérialisation d'un concept, d'un rêve, d'une vérité. À ce titre, Carole Boulbes qualifie les dispositifs de N. Elemento de « pièges mentaux » proches de « l'univers psychologique de l'analyse[10] ». À l'inverse de ces sculptures abstraites, A. Zittel réalise depuis maintenant une vingtaine d'années des prototypes fonctionnels – unités d'habitations, mobiliers divers, véhicules – pour justement mettre les structures de conditionnement (mental et social) à l'épreuve de ce qu'elle nomme tout simplement « la relation de mon corps à un espace » qui fait que « quand je

---

seulement parce que l'outil à *cet* "être-en-soi", au lieu de se borner à survenir, qu'il est maniable au sens le plus large et disponible ». Martin Heidegger, *Être et temps*, § 15, trad. de l'all. par Emmanuel Martineau, Authentica, Paris, 1985 (Édition hors commerce), p. 74. *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 1927, p. 69.

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

5 Alain, *Vingt Leçons sur les Beaux-Arts*, Deuxième Leçon, dans *Les Arts et les Dieux*, *op. cit.*, p. 481.

6 Nathalie Elemento, propos de l'artiste rapportés par Sophie Lhoest (de l'agence RP carrées) dans le Dossier de presse de l'inauguration de l'immeuble Onix (CODIC France/VINCI immobilier), le 9 mai 2011, p. 10.

7 Elisabeth Arkipoff, *Beaux-Arts* Magazine n°172, septembre 1998, p. 29.

8 Carole Boulbes, « Nathalie Elemento, Enfant de Saturne », dans *Art Press*, n°216, septembre 1996, p. 28.

9 Élodie de Dreux-Brézé, « Nathalie Elemento : Médium », *Connaissance des arts*, septembre 1998, p. 2.

10 C. Boulbes, *op. cit.*, p. 31.

regarde » un « coin », « je pense à l'expérience physique d'être en cet endroit[11] ». Après avoir étudié l'histoire de l'élevage animal et du design, elle a d'abord développé, pour entre autres des poulets de différentes races, une série d'unités expérimentales d'élevage (*A-Z Breeding Unit*, 1993) afin de contrôler leurs reproductions. Non sans établir un parallèle avec les formes d'organisations de l'espèce humaine, la démarche, mixant éthologie appliquée et analyse foucaldienne, était de réaliser des expériences montrant comment des dispositifs physiques[12] pouvaient créer des habitudes. Cette artiste américaine a ensuite petit à petit mis en place une ligne de produits sur le mode d'un design de service (appelé *A-Z designs for living*) mais basé sur « l'instinct humain d'être toujours à la recherche d'une extension de son corps ». Autrement dit, l'idée est de repartir de l'expérience pour aller vers la construction de structures d'habitation, de mobilité et de confort, non l'inverse. L'artiste va alors concevoir des environnements phénoménologiquement ouverts, tournés vers un « extérieur à partager[13] ». Dans *Prototype for A-Z Pit bed* (1995), structure rectangulaire en bois dans laquelle plusieurs personnes peuvent prendre place, l'espace intime du lit s'ouvre à la circularité d'une communauté plus large. À la différence de l'assemblage de tiroirs de N. Elemento renvoyant à une mentalisation – un conditionnement ? – de l'expérience individuelle du rangement, la détermination fonctionnelle de cette sculpture circulaire ne dépend pas de l'Idée que chacun peut s'en faire mais de la manière dont ensemble on pratique et teste ces prototypes dans l'espace d'exposition. « Certains artistes font des objets : mon travail, c'est d'organiser une vie[14] » explique A. Zittel. Et de ce point de vue, les espaces de rencontre et les meubles individuels sont un même matériau à éprouver plus qu'à conceptualiser : rien ne sert ici de parler d'esthétique relationnelle faisant de « la sphère des relations humaines » la forme et le « lieu de l'œuvre d'art ». Car c'est moins la forme sociologique émanant d'espaces « vecteurs de relations à l'autre » – en cela A. Zittel touche comme N. Elemento à une symbolisation – que la concrétude exploratoire d'une situation mobilière partagée qui va sculpter un « interstice » à l'intérieur duquel de « nouvelles possibilités de vie[15] » s'avèrent possibles. Avant d'être politique, la libération de la forme mobilière serait une expérience plastique.

Les deux sculptrices envisagent très différemment le devenir-image du mobilier : N. Elemento travaille littéralement le meuble dans son plan de coupe comme le révèle la sculpture *Entre* (dans l'exposition *Emménagement, carte blanche* de 2009) où la forme de la chaise se trouve partagée, par deux panneaux, entre l'objet conçu et sa structure graphique. A. Zittel travaille substantiellement ce qui est meuble dans l'objet d'usage, celui-ci devenant un matériau dynamique à l'intérieur duquel le corps imagine ses mouvements. Dans *A-Z Carpet Furniture* (1993), le spectateur s'allonge comme il l'entend sur une disposition variée de différents tapis au sol. Un dialogue s'établit entre le plan iconique de la décoration et le plan physiologique de l'usage. Cette différence entre l'abstraction mobilière de la chaise et la forme meuble des tapis

---

[11] A. Zittel, « Andréa Zittel in conversation with Allan Mc Collum » (5 décembre 2001, Brooklyn, New York), traduit par nous, publié dans ANDREA ZITTEL DIARY #01, Milan, Tema Celeste Editions, Gabrius Spa, 2002. Cf. la rubrique *Texts* du site internet de l'artiste (www.zittel.org) : http://zittel.artservr.com/texts/24.pdf

[12] « Le pouvoir politique, avant même d'agir sur l'idéologie, sur la conscience des personnes, s'exerce de façon beaucoup plus physique sur leurs corps. La manière dont on leur impose des gestes, des attitudes, des usages, des répartitions dans l'espace, des modalités de logements, cette distribution physique, spatiale des gens appartient, me semble-t-il, à une technologie politique du corps ». Michel Foucault, *Prisons et asiles dans les mécanismes du pouvoir*, Entretien avec M. D'Eramo, trad. A. Ghizzardi, *Avanti*, 78ème année, n°53, mars 1974, p. 26-27, dans *Dits et Écrits*, Tome I – 1954-75, n° 136, Paris, Quarto Gallimard, 1994/2001, p. 1391.

[13] « Andréa Zittel in conversation with Allan Mc Collum », *op. cit.*

[14] A. Zittel dans *Qu'est-ce que l'art aujourd'hui ?*, numéro spécial *Beaux-Arts* magazine, déc. 1999, p. 230.

[15] Nicolas Bourriaud. *Esthétique relationnelle*, La forme relationnelle, Paris, les presses du réel, 2001, p. 14-20.

investis par le corps renvoie à la distinction entre une démarche idéaliste où le sculpteur prend comme modèle conceptuel le schéma platonicien des trois lits (l'idée, l'objet, l'image du lit[16]), et une démarche matérialiste où l'artiste explore[17] des situations fonctionnelles à l'intérieur du réel existant.

Arrêtons-nous sur ce paradoxe métaphysique de la sculpture mobilière : que peut apporter le langage sculptural abstrait – la poétique[18] de l'œuvre articulant les couches d'apparences[19] du meuble – au comportement fonctionnel ? Et inversement, qu'apporte l'immanence des habitudes mobilières machinales – s'asseoir sur, dormir sur, … – au schéma phénoménologique transcendantal de l'imagination ?

- Les sculptures *Coupé-Collé* (2004) ou *Pirouette-cacahuète* (1996) de N. Elemento présentent toutes deux des imbrications minimalistes de structures modulaires aux apparences mobilières de banc ou châssis de table basse. Cela peut tout de suite faire penser à des structures déductives abstraites. Mais, à la différence des peintures abstraites de Franck Stella où toutes les divisions de la surface peinte sont commandées par la découpe du cadre de départ, ces structures ne tirent pas leur fonctionnement d'une règle topologique. Leur efficacité esthétique vient plutôt d'un mode empirique d'utilisation ou d'un potentiel d'expérience (rangement, équilibre…) dont elles sont phénoménologiquement chargées.

- De l'autre côté, si les décors rocheux d'A. Zittel (*A-Z Raugh*, 1999) sur lesquels le spectateur peut s'installer à sa guise, établissent un lien entre la volumétrie brute du monde et la manière dont notre corps cherche à l'épouser, cet « ordre naturel[20] » ne devient activité imaginaire que dans la mesure où il s'agit de simulacres de rochers composés de mousse et de caoutchouc gris. Pourtant, en mettant le visiteur dans la situation momentanée d'habiter une scène ressemblant à celle destinée aux singes dans les zoos, cet ensemble mobilier brut ne se réduit pas à l'image fantasmatique d'un « retour pacifié à l'état sauvage[21] ». Le singe de zoo ne sait pas en partie qu'il évolue dans un "faux" milieu – il ne se révolte pas ou du moins accepte encore d'y vivre – parce que ce milieu lui offre, visuellement et tactilement, les repères esthétiques essentiels à son fonctionnement naturel dans l'espace. Ce repérage est-il aussi une base de l'architecture et des images humaines ? En tous les cas, l'artiste nous confronte ici à l'idée qu'utiliser un mobilier, se meubler – action qui n'est pas loin de se mouvoir – est un acte de représentation archaïque à l'intérieur duquel les placements naturels (organo-mécaniques[22]) du corps sur le relief du monde perdurent sous leur apparence

---

16 « Ainsi, il y a trois sortes de lits ; l'une qui existe dans la nature des choses [...]. Une seconde est celle du menuisier. Et une troisième, celle du peintre [...] ». Platon, *La République*, livre X, 595c-599a, trad. fr. R. Baccou, *Paris*, Flammarion, 1966.

17 « Nous devons nous rappeler que nous sommes capables de créer d'autres options, qu'il y a un tout autre monde de possibilités au-delà de ce qu'on nous a offert ». A. Zittel, traduit pas nous, « Be your own guinee pig », dans *Los Angeles Weekly*, 13-19 Avril 2007, Vol. 29/N°. 21, p. 56-57.

18 La *poétique* ou *tékhne* artistique du langage, en liant « imitation et imagination », donne à l'œuvre mimétique « une intégrité structurelle » qui la place en deçà ou au-delà de ce qui peut logiquement être. Cf. Philippe Beck, préface de la *Poétique* d'Aristote, trad. par J. Hardy, Paris, Tel Gallimard, 1996, p. 9, p. 11 et p. 25.

19 L'œuvre « est-elle l'imitation de l'apparence ou de la réalité ? » (Platon, *La République*, livre X, *op. cit.*).

20 A. Zittel, citée par Grace Glueck, traduit par nous, dans « Rethinking the World By Cutting It Down to Size », Art review, *The New York Times*, Friday, 3 fév. 2006. Cf. Lien internet : http://zittel.artservr.com/texts/24.pdf

21 Jean-Max Colard, « Andréa Zittel » dans *Qu'est-ce que l'art aujourd'hui ?*, *op. cit.*, p. 232.

22 « Les principes de l'esthétique fonctionnelle sont tirés des lois de la matière et à ce titre ne peuvent être considérés comme humains que dans une mesure très relative ». André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Tome 2. *La mémoire et les rythmes*, troisième partie. Les symboles ethniques, chap. 12. L'esthétique fonctionnelle, Paris, Albin Michel, 1964, p. 126.

culturelle stéréotypée ; apparence pouvant aller jusqu'à la figure industrielle d'un « design utopique[23] » contrôlant les comportements.

Si, des structures dysfonctionnelles de N. Elemento aux structures fonctionnelles d'A. Zittel, « la mécanique vivante » semble conserver sa « valeur à travers le voile des superstructures figuratives[24] », cela signifie que la contradiction de ces deux pratiques quant à l'origine idéaliste ou matérialiste de l'imagination, peut se résoudre et déboucher peut-être sur une reconfiguration esthétique fonctionnelle de notre rapport métaphysique au réel ; ce qui pourrait être aussi le rôle archéologique de l'œuvre vis-à-vis du design.
À ce titre, chez la sculptrice française, le travail d'un juste équilibre sur des structures mobilières bancales qui menacent (*Ajuster*, *Table rase*, 1995) fonctionne comme « un espace subjectif » de projection anthropomorphe dont la « géométrie variable[25] » et précaire *traduit* la fragilité mécanique de notre position au monde. En fait, « la perfection puriste des lignes[26] » de la série des *Légers replis* (2012) – mélange sculptural d'une table et de ses tréteaux avec les pans d'un grand carton d'emballage déplié – n'est qu'apparente. Elle repose plus profondément sur un concept de transposition du plan architectural – la table comme surface de projection – à « l'échelle » phénoménologique « de l'usage[27] » basée ici sur l'expérience du pliage et du dépliage. Cette transposition fonctionne aussi en remontant de la sculpture vers le dessin : la série des *Petits aménagements* (2010) est une recherche bidimensionnelle de N. Elemento sur la topographie mouvementée correspondant à "l'installation" dans un lieu d'habitation. En fait, la structure pliable et transportable des tréteaux ou des cartons d'emballages permet une manipulation de lignes qui interroge, par un jeu de transpositions d'échelle et d'analogie formelle, la plasticité empirique des mesures fonctionnelles, dessinées ou maquettées, de tout projet architectural.
Dans ce rapport de l'imagination à l'usage, la sculpture d'A. Zittel ne fonctionne pas sur un mode de projection figurale (transcendantale) mais sur un mode de « déduction[28] » pratique. Car l'évolution de la recherche volumique et parallélépipédique d'unités modulaires d'habitation (*A-Z Comfort Units*,1994) vers des solutions synthétiques comme le *Bofa* (1997), une forme mobilière entre la boîte et le sofa, montre que le fonctionnement ou l'ameublement sensori-moteur du corps au monde constitue en soi, de manipulation en manipulation, une structure imaginaire capable de se déduire et de se déployer d'elle-même. Dans le cadre lexical de la ligne de meubles que développe la sculptrice américaine, le fait que les *Véhicules d'évasion* (*A-Z Escape Vehicles*,1996) étirent la structure hybride du *Bofa*, entre le box et le canapé, jusqu'à la forme industrielle de la caravane indique peut-être une direction fonctionnelle possible pour l'imagination : après le tableau, c'est au tour de la forme mobilière de ne plus être une porteuse de métaphore ou « le véhicule » d'un « équivalent imaginaire[29] ». Le canapé n'est plus le vecteur fonctionnel permettant la venue d'une image

---

23 J.-M. Colard, « Andréa Zittel » dans *Qu'est-ce que l'art aujourd'hui ?*, *op. cit.*

24 A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Tome 2. chap. 12. L'esthétique fonctionnelle, *op. cit.*, p. 124.

25 Romain Arazm, « N. Elemento, Leger replis », dans *Art Absolument*, n°46 mars/avril 2012, p. 20.

26 Philippe Dagen, « Le mobilier railleur de N. Elemento », *Le monde* du 25 Mars 2006.

27 Christophe Domino, « Tu ne plieras point, *Les légers replis*, gestes de sculpteur pour N. Elemento » dans *Le Journal des Arts* n°364, mars 2012. Téléchargeable sur le site de l'artiste : http://www.elemento.fr/presse.php

28 Voilà ce que dit Françoise Cohen à propos de la sculpture : « ce n'est plus en fonction des matériaux mais en fonction de l'espace que l'on peut maintenant la définir comme une sculpture par déduction ». Cette citation est extraite de l'article « Montrer la sculpture - L'espace de l'œuvre », dans *Qu'est-ce que la sculpture aujourd'hui ?*, Beaux-Arts magazine, octobre 2008, p. 38-39.

29 On doit cette formule à Clément Greenberg : « Le tableau est aujourd'hui devenu une entité appartenant au même espace que notre corps : il n'est plus le véhicule de son équivalent imaginaire ». *Art et culture*, essais critiques, Trad. de Ann Hindry, Paris, Éditions Macula, 1988, p. 152.

mentale dans l'esprit d'un corps au repos mais s'insère dans une chaîne poïétique fonctionnelle ou une exploration corporelle de l'imbrication modulaire. Cette chaîne mène jusqu'à une rêverie matérielle dynamique sur les caractéristiques plastiques d'un habitacle de voyage : c'est alors le véhicule en soi qui image le voyage.

Finalement, entre la banquette-bureau d'A. Zittel s'inspirant du relief désertique et rocailleux qu'elle habite (*Mobiliers du A-Z West*, 2000) et le bureau improbable, plié en deux, en forme de V, que N. Elemento imagine pour accueillir un livre ouvert (*Sous le poids de la sculpture*, 2000), il faut tirer de l'apparent paradoxe opposant l'utilisable à l'inutilisable, un questionnement commun sur le rôle de l'imagination dans la naturelle fixation mobilière du mouvement des corps dans l'espace. *Sous le poids de la sculpture* n'est pas une image de l'apparence d'un bureau se dérobant sous le poids d'un livre mais bien un meuble repoussant les limites de son usage jusqu'au territoire de la sculpturalité où *le poids indiciel du geste* dépasse son contour symbolique[30] . Vu sous cet angle épistémologique de l'art comme moule où s'accueille le réel, la sculpture mobilière est une photographie tridimensionnelle de l'objet fonctionnel. Elle fixe la structure motrice d'insertion de l'imagination dans le réel. Cette structure se cache sous le voile phénoménologique de l'ameublement : « l'écart entre le prescrit et le réel est un champ de réflexion, d'action, de vie, et non pas une erreur à corriger comme la normalisation nous y invite dramatiquement[31] ». La sculpture mobilière n'est plus la représentation d'une intentionnalité ergonomique mais le volume gestuel d'un appareil corporel. Abandonné par sa valeur conceptuelle, à l'instar de la photographie qui n'est plus le fruit d'une idée mais d'un appareil, c'est peut-être alors en tant qu'ossature prothétique d'un corps que le mobilier peut engendrer au sein du réel le surgissement d'une nouvelle dimensionnalité sculpturale paradoxalement vide de sens.

II.

Pour saisir comment la dysfonction mobilière serait l'embrayeur d'un fonctionnement/dévoilement d'une scène métaphysique de l'absurde qui aurait lieu dans les plis du réel, arrêtons-nous sur P. Ramette et G. Orozco, tous deux sculpteurs adeptes de la photographie. Dans une approche post-duchampienne, trouver une dimension à partir d'un paradoxe entre fonction et dysfonction d'un meuble, consiste d'abord à respecter une logique de dérangement du lien phénoménologique entre la présence d'un objet et sa projection imaginaire. Avec le dessin de P. Ramette *Le Quiproquo* (2012) dénonçant le réflexe skiagraphique[32] qui consiste à définir une chaise comme doublure de la position d'un corps (ici c'est l'ombre du corps au pied de la chaise qui figure cette idée), et avec cette série de photographies de G. Orozco rendant compte des rencontres fortuites de l'artiste dans Berlin avec des scooters à côté de chacun desquels il pose le sien, de même marque, pour photographier des paires (*Until you find another yellow Schwalbe*, 1995), ces deux artistes revendiquent une idiotie du véhicule fonctionnel, son détachement réel vis-à-vis d'une « clôture visuelle programmée[33] ». L'imaginaire photographique, en tant que « certificat

---

30 « La configuration du mobilier est une image fidèle des structures familiales et sociales d'une époque ». Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 21.

31 Dominique Dessors, « Mots clés en guise de titre : femme, ergonome, profane, primates … » dans *À quoi sert l'ergonomie*, sous la direction de T. Aletcheredji et N. Heddad, Toulouse, Octares, 2006, p. 15.

32 *Skiagraphia* : terme grec signifiant "peinture/écriture de l'ombre".

33 Benjamin H.D. Buchloh, « Gabriel Orozco : Sculpture as Recollection » dans *Gabriel Orozco*, Londres, Thames & Hudson, 2006, p. 194-199.

visuel » issu d'un appareil « garant de fonctionnalité[34] » et donc de réalité, est chez l'un comme chez l'autre, une méthode poïétique pour faire de la sculpture et un cadre plus large – celui de l'image et de l'appareil – pour faire du mobilier le lieu de révélation d'un imaginaire prothétique. Ainsi, *Rupture de pesanteur* (2006) de P. Ramette, sculpture en bronze peint simulant les véritables textures et couleurs d'une chaise en bois pendue à une potence totalement inversée – fixation de la corde au sol et pieds de la chaise vers le haut –, est une sorte de sculpture photographique. Car l'anthropomorphisme sculptural de l'objet pendu au service imaginaire duquel était le dysfonctionnement mobilier de la chaise renversée est pris en charge par un autre fonctionnement imaginaire – moins spéculaire et plus pragmatique – issu du maniement de l'appareil photographique : négatif/positif, sens horizontal/vertical, rotation de l'image, … Dans le même ordre d'idées, G. Orozco dit ne pas pouvoir « dissocier la photographie » de sa « pratique sculpturale » ; comme si un volume de vision – telle la photographie *Shoes* (1993) de deux chaussures liées l'une à l'autre par leurs semelles – permettait de mieux « explorer les objets[35] » ou de « compléter la relation que nous avons avec notre environnement[36] ».
En fait, l'appareil photographique aurait une dimension sculpturale mobilière rapprochant l'imagination du réel : avec son *Objet à voir le monde en détail* (1989-2004), prothèse impossible servant à scruter le monde infiniment grand par un trou infiniment petit, P. Ramette se demande si l'ameublement prothétique de l'imagination, plus que les documents qui en émanent, n'est pas finalement la seule porte tangible qu'a ouverte le corps à l'intérieur d'un réel échappant au récit. Le rapport à la perte de sens est essentiel pour saisir le paradoxe métaphysique de la sculpture mobilière : cette dernière s'appuie sur l'impossibilité de fonctionner pour mettre à jour la structure plastique même de la fonctionnalité, sa présence méta-fonctionnelle ou plutôt celle du mouvement de l'imagination au monde. Avec *Shoes*, G. Orozco opère aussi « une réduction d'un espace usuel et quotidien, qui se trouve altéré et pris au piège de sa fonction[37] ». Il s'intéresse comme P. Ramette à ce qui amène une structure fonctionnelle se retournant sur elle-même à *figurer* encore quelque chose face à la crise du récit et de l'image. Ces deux artistes semblent étendre à la prothèse la question qui, selon Olivier Schefer, définit le figural : « comment ça pense, une image[38] » fonctionnelle ?

L'intuition qu'il y aurait, en latence, à l'intérieur de la couche d'ustensilité techniquement déployée au monde, une vie imaginaire indépendante du monde des idées, est peut-être ce qui a amené G. Orozco à s'interroger sur la structure mobilière du jeu. Ce dernier ne serait pas une représentation métaphorique des rapports socio-politiques mais le lieu réel des images de l'échange. Dans *Ping Pond Table* (1998), cet artiste mexicain substitue au rectangle de la

---

34 Propos de l'artiste recueillis par Laurence Huret et Lisa Melia pour *Le petit journal.com, le média des français et francophones à l'étranger* : www.lepetitjournal.com/hongkong.html, l**e** mardi 3 mai 2011. Lien : http://www.lepetitjournal.com/hongkong/a-la-une-hong-kong/77709-rencontre-philippe-ramette-retour-a-hong-kong-dun-poete-en-apesanteur.html

35 G. Orozco, « Entretien avec B.H.D. Buchloh », dans le Catalogue de l'exposition à l'ARC - Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1998, p. 32.

36 Dominique Blanc, « La DS de Gabriel Orozco », sur le site internet de *Connaissance des arts*, actualités du 5 octobre 2010. Lien internet : http://www.connaissancedesarts.com/art-contemporain/actus/la-ds-de-gabriel-orozco-86504.php

37 Christine Macel, commissaire de l'exposition de G. Orozco *Terra Cognita*, Exposition au Centre Pompidou, 15 sept. 2010 - 3 janvier 2011, texte en ligne sur le site internet du Centre Pompidou : http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/AFD5584B20739845C1257714004D9A2E

38 « Qu'est-ce que le figural ? », Critique, n° 630, nov. 1999, p. 912-925. Publié aussi dans *Recension de Figure, Figural*, sous la direction de François Aubral et Dominique Chateau, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 288.

table de ping-pong traditionnelle ou à cette forme ludique de face-à-face, une structure cruciforme permettant de jouer à quatre avec, au centre, au lieu du filet qui départage les terrains du jeu, une petite mare quadrangulaire, recouverte de nénuphars – *pond* signifie mare en anglais. Il s'agit ici d'*activer un espace*[39] sculptural entre la figurabilité fonctionnelle du duel et la fonction spéculaire – le jeu reflète des rapports sociaux interindividuels – de ce mobilier ludique. Dans ce « gauchissement de structures modélisées[40] » du jeu, le territoire de l'imagination fonctionnelle est infra-mince car situé sur une paroi du meuble qui ne bénéficie ni de la visée de ce dernier, à savoir son ustensilité, ni de son iconicité, à savoir sa capacité à réfléchir une représentation symbolique à laquelle il renverrait. D'une manière moins ludique puisqu'il cherche l'intervalle structurel entre l'appareil et l'image que renvoie l'appareil au corps, P. Ramette, en fabriquant le *Point de vue individuel portable* (1995-2003) et le *Socle à réflexion* (1989-2002) – deux structures en bois permettant de contempler le réel devant soi en pouvant poser sa tête ou en surélevant son corps – libère les prothèses corporelles de leur relation contraignante de complétude vis-à-vis des images du corps. La forme prothétique de la chaise appui-tête permettant au corps de poser de longues heures devant l'appareil photographique à l'époque où les prises de vues le nécessitaient, est ici en quelque sorte reconfigurer. *La prothèse ne moule plus l'attitude sur une image à obtenir mais sur un réel à contempler*. Ce plasticien français pointe, en jouant sur l'aspect "retro" de prothèses en fer ou en bois, qu'en abandonnant la longueur des temps de pose, la photographie, et plus largement les images, ont oublié que leur rapport au réel dépendait du rapport de l'appareil au réel.

Plus ou moins à la même période, pendant que, de l'empreinte de ses mains dans un petit volume d'argile évoquant alors un cœur ou une cage thoracique (*My hands are my Heart,* 1991) jusqu'à la suspension d'un squelette de baleine recouvert de graphismes de stylo à bille (*Mobile Matrix*, 2006) en passant par la réduction d'une voiture d'un tiers dans le sens de sa largeur (*DS*, 1993), G. Orozco parcourt les sphères physiologiques-fonctionnelles-figuratives[41]d'extériorisation du corps et leurs échelles organiques-techniques-sociétales[42], P. Ramette traque la puissance de résonance ou "le coffre" sculptural de l'appareil représentationnel dont le photographique n'est qu'une instance de cadrage parmi d'autres. Il s'agit de travailler sur la dépendance de l'image vis-à-vis d'une structure mobilière d'appareils qui *fait figure* déjà en soi d'image. C'est un point commun entre le sculpteur mexicain qui s'intéresse à la lévitation d'un squelette de baleine, à la distorsion de la structure horizontale d'un échiquier sur un crâne (*Black Kites,* 1997) ou à la modification de taille d'un ascenseur dont il détraque l'usage (*Elevator,*1994), et l'artiste français qui renverse un balcon et le pose sur l'eau (*Balcon 2, Hong-Kong*, 2001) – renforçant doublement le flottement contemplatif de ce dernier par rapport au monde fonctionnel de l'architecture. Ils utilisent tous

---

39 « Ce que Orozco appelle l'"espace activé" n'est pas un espace prédéfini [...] ensuite activé par l'action, l'espace naît d'un processus d'activation comme transformation de la réalité ». I. Davy, « Le geste déplacement-mémoire dans le rythme d'Orozco », Journée d'études *Mobile-Immobile*, Université Paris 8, 19 mai 2009.

40 Danielle Orhan, « Faites vos jeux dans l'art contemporain », communication à la journée d'études *La Satire, Conditions, pratiques et dispositifs, du romantisme au post-modernisme XIXe-XXe siècles*, Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne, 10 juin 2006.

41 « Ainsi, esthétique fonctionnelle, esthétique physiologique et esthétique figurative forment un véritable cycle dans les produits de l'industrie humaine ». A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Tome 2. La mémoire et les rythmes, *op. cit*., p. 134. À propos du corps, R.W. Emerson affirma avant que « tous les instruments et tous les appareils du monde ne sont que des extensions de ses membres et de ses sens ». Cf. *Société et Solitude*, trad. Par M. Dugard, Paris, Armand Colin, 1911, p. 137.

42 L'organologie est la science des instruments de musique. Le terme a été étendu pour désigner la réflexion sur les instruments d'autres pratiques. Bernard Stiegler l'emploie particulièrement pour étudier les relations entre organes physiologiques, instruments techniques et organisations sociales (voir notamment à ce sujet *De la misère symbolique, 2. La catastrophe du sensible*, Paris, Galilée, 2005).

les deux le potentiel figural émanant de l'influence du maniement tangible des appareils – extérieurs à notre corps ou pris en tant que présences mobilières – sur notre mode de projection imaginaire au monde. Le « dispositif de basculement[43] » de ces derniers repose sur l'idée de désorienter un schéma perceptif d'extension : celui de la manière dont le corps se perçoit et pense sa position au monde. En partant du principe de la poussée d'Archimède, P. Ramette a construit cette sorte de balcon spécial, avec une armature métallique sous l'eau qui permet un lestage. Il a ensuite « vraiment tenue la pose, accroché à la force des bras et des abdominaux à la rambarde du balcon[44] », créant la rencontre spatiotemporelle entre la pose tranquille qu'évoque (imaginairement) la forme du balcon et la pause rapide contractée que réclame le dispositif (réel) inversé difficile à tenir et à photographier. Entre prise du corps – au monde – et prise de vue, l'artiste va chercher à l'intérieur de la représentation le dispositif scénographique permettant de faire remonter à la surface de l'appareil, par un jeu d'inversion, la dépendance de la posture esthétique de la contemplation vis-à-vis de la situation de nos prothèses dans le réel. Le balcon se révèle comme un appareil de pose lorsqu'il se trouve face à l'appareil photographique. C'est ici moins l'image que ses conditions proto-techniques de réalisation – imbrications d'appareils – qui donnent accès à un processus plastique de pensée grâce auquel cet artiste va peu à peu autonomiser son langage imaginaire prothétique : dès 2003, il fabrique des prothèses dont la forme permet au corps de prendre des positions inédites comme par exemple tenir debout à la perpendiculaire d'un immeuble. Pas toujours exposées en même temps que les photographies auxquelles elles donnent lieu, ces structures métalliques de formes abstraites et d'apparence énigmatique (*prothèse d'inversion, prothèse d'ascension*, 2003) semblent être les restes ou les fragments d'un environnement qui a sa cohérence comportementale (*prothèse à humilité, prothèse à dignité*) mais qui nous est inconnu. Et dès que l'artiste les expose au côté de leurs photographies, les allusions qui auraient pu poindre (objets de torture ou de souffrance) se dissipent sous l'effet de monde dont l'artiste semble redéfinir les règles imaginaires et ergonomiques : se suspendre la tête à l'envers à une architecture est un acte d'humilité, tenir debout contre une façade est un acte de dignité (*Inversion de pesanteur, Crise de désinvolture*, 2003) ... Ce qui fait de ces meubles – ou moules de corps – des prothèses, c'est que l'attitude qui y est prise par le corps se double – dès lors que ces meubles sont utilisés comme éléments fonctionnels nécessaires à une scène photographiable interprétant des machineries réelles en montages fictionnels – d'un prolongement dans l'ordre représentationnel.

Si, avec P. Ramette, la prothèse est une figure[45] représentant, sous l'ameublement, les structures fonctionnelles de notre rapport contemplatif au monde, il va sans dire que la sculpture mobilière, de sa manière de faire dysfonctionner l'ustensilité à son intention plastique de réactiver ou libérer l'imagination fonctionnelle, touche ici à des « résonances métaphysiques[46] ». Car, tout en se profilant « sur le double horizon de l'espace extérieur et de l'espace corporel[47] », une figure permet de penser, de s'élever. D'ailleurs le sculpteur qualifie

---

43 Christian Bernard dans le Dossier de presse *Philippe Ramette*, de la Galerie Xippas, Paris, juillet 2001. Ce dossier est téléchargeable sur le site internet de la Galerie à l'adresse internet suivante : http://xippas.com/datas/docs/fr/artiste_dossier/dossier-ramette.pdf

44 Catherine Francblin, « les exercices spirituels de saint Philippe » dans *Beaux-Arts magazine* n°208, 2001, p. 70.

45 « Quelles sortes de figures pourraient constituer de bonnes candidates au titre d'"intermédiaire" [...] entre le corps et les objets : on pense ici aux prothèses [...] ». Jacques Fontanille, « Enveloppes, prothèses et empreintes : le corps postmoderne » dans *Protée* Volume 28, n° 3, Québec, Université du Québec à Chicoutimi, 2000, p. 102.

46 C. Bernard, « Pourquoi on aime Philippe Ramette » dans *Beaux-Arts* magazine n° 208, *op. cit.*, p. 68.

47 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, tel Gallimard, 1945, 1987, p.117.

ses prothèses d'« outil de travail exceptionnel dont l'utilisation ne serait pas forcément physique, et dont la principale finalité serait d'agir comme un stimulant, pour une sorte de voyage intérieur ». L'artiste fait ici explicitement allusion au *Voyageur contemplant une mer de nuages* de Gaspar David Friedrich[48]. Et, à propos de ces sculptures prothèses parfois exposées seules, Sandrine Morsillo rajoute très subtilement ceci : « si l'outil est affecté d'une fonction opératoire nulle, on peut ici se projeter mentalement face à "la peinture d'un paysage". Nul paysage cependant ne l'accompagne. Pourtant cette œuvre fonctionne comme un relais entre exposition et peinture dont l'absence est présentifiée[49] ». Les prothèses de P. Ramette ramènent la possibilité d'un espace imaginaire à une archéologie du geste appareillé : la participation de l'artiste à la conception d'un spectacle de danse avec la chorégraphe Fanny de Chaillé (*Passage à l'acte*, 2011) lui a d'ailleurs permis dit-il de se « confronter à l'importance de la gestuelle et de l'attitude[50] ». Sur le mode du « palper, c'est déjà sculpter[51] » d'Alain, la prothèse à attitude chercherait en quelque sorte l'image fixe du déplacement. On retrouve dans la pratique de G. Orozco cette idée que l'acte de déplacement est « capable de produire une attitude ou une forme[52] ». Cet artiste nomade sans atelier fait correspondre à ce perpétuel mouvement du lieu de création, la capture de légers déplacements dans le réel : une trace de buée sur un piano (*Breath on piano*, 1993), des traces de têtes sur les murs au-dessus d'une série de chaises moulées dans un espace d'attente (*Sans-titre*, 2012). À la différence de P. Ramette, l'artiste préfère saisir l'indicialité mobilière plutôt que de reconstituer son parcours jusqu'à la structure prothétique de l'image. D'ailleurs, il s'intéresse à l'impossible contour ou limite du rapport entre déplacement et mémoire, à la « rivière des phénomènes qui arrive tout le temps[53] ». Avec *Rolling Yielding Stone* (1992), boule de plasticine qu'il fait rouler là où il se déplace et qui ne cesse d'être modelée, remodelée, réceptrice d'empreintes et dépositaire de mémoire, il essaye de sculpter l'unité substantielle du mouvement. En ce sens, on pourrait croire que la sculpture mobilière de G. Orozco est plus proche du réel que celle de P. Ramette : partant du lieu de l'ameublement plutôt que de son invention prothétique, elle *inscrit* le déplacement, elle « transporte l'objet non pas vers une autre chose ou vers un autre lieu, mais vers son propre avoir-lieu[54] ».

Par rapport à la dimension métaphysique du mouvement à laquelle s'attaquerait la sculpture mobilière, la combinaison problématique du prothétique et de l'indiciel proposée par la comparaison entre P. Ramette et G. Orozco permet de donner une ouverture épistémique à la relation duelle entre projection mentale et imbrication fonctionnelle détectée chez N. Elemento et A. Zittel. En effet, en passant d'une poïétique de l'imitation à celle de l'extériorisation, la sculpture mobilière déplace le rapport à la figurabilité, du monde de l'image vers le monde de l'outil tout en abandonnant le schéma phénoménologique transcendantal. Bien que figurant un objectif imaginaire, la structure des dispositifs sculpturaux mobiliers semble abandonnée notre perception dans le réel. Nous ne pouvons pas savoir ce que P. Ramette voit debout-couché à la perpendiculaire de la façade d'un immeuble.

---

48 Cf. P. Ramette « Entretien avec Françoise Mertens », Catalogue *Point(s) de vue*, Etiolles, 1997, cité par Sandrine Morillo, *Habiter la peinture, Expositions, fiction avec Jean Le Gac*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 82.

49 S. Morsillo, *Ibidem*.

50 Cité par Julie Estève dans « Les silhouettes de Philippe Ramette », *Le Journal des Arts* n° 364 du 2 mars 2012. Lien : http://www.lejournaldesarts.fr/jda/archives/docs_article/98329/les-silhouettes-de-philippe-ramette.php

51 Alain, *Vingt Leçons sur les Beaux-Arts*, Première Leçon, dans *Les Arts et les Dieux*, *op. cit.*, p. 478.

52 Thierry Davila, *Marcher, Créer*, Paris, Ed. du Regard, 2002, p. 15.

53 G. Orozco, « Conversation avec Daniel Birnbaum » dans *Artforum*, vol. XXXVI, n°10, été 1998, p. 55.

54 Giorgio Agamben, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, trad. de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Seuil, 1990, p. 11.

Nous imaginons cette perspective en *tournant en boucle* à l'intérieur de son dispositif prothèse-appareil-image. Imaginer en boucle : G. Orozco s'amuse de concevoir un improbable billard circulaire (*Carambole with Pendulum,* 1996). Sur ce dernier, le jeu consiste à viser et tirer avec une queue et une boule blanche sur une boule rouge légèrement en suspension, reliée par un fil au plafond très élevé du lieu d'exposition : la chapelle de la Vieille Charité à Marseille conçue selon un plan ovale et un dôme elliptique. La figure spatiotemporelle de la circularité est ici mise à l'épreuve de la résistance réelle des mouvements d'un corps à l'intérieur de leur loi organo-mécanique ou physique (pendule de Foucault, force de Coriolis, …) d'extériorisation. Car l'impulsion et l'orientation particulières des gestes du joueur/viseur/tireur donnent au principe pendulaire gouvernant les réactions de la boule un schème unique d'inertie. Ce dispositif de G. Orozco figure peut-être quelque chose de l'ordre de l'Habitude : une forme *cyclique* mais néanmoins accidentée.

L'œuvre mobilière est au meuble ce que l'habitude, par laquelle l'être s'oublie au monde au point d'y être plus présent que conscient, est à l'utilisation ou au *mode* d'emploi, à savoir une « idée substantielle[55] ». Cette dernière pose la pesanteur de l'imagination en dehors du cadre figuratif, ethnique – et donc épistémologique – de notre comportement fonctionnel. Gilbert Simondon avait bien repéré que « certaines pressions culturelles interviennent chez l'adulte humain pour limiter l'emploi d'images motrices comme moyen d'intuition de la réalité[56] ». Replaçons cette observation dans l'époque esthétique allant de la seconde moitié du vingtième siècle jusqu'à l'art déceptif actuel en passant par la postmodernité : on retrouvera la leçon esthétique donnée par les personnages de Samuel Beckett sur l'absurdité "ouverte" de nos objets et gestes utilitaires. En domiciliant des parents dans une poubelle (*Fin de partie,* 1957) ou en faisant s'enfoncer une femme dans le sable à mesure qu'elle parle, protégée par une ombrelle (*Oh les beaux jours,* 1961), la scénologie de son théâtre n'a-t-elle pas montré à l'imaginaire contemporain que le drame de la représentation des comportements humains est d'attribuer aux outils un sens qu'ils n'ont pas *en soi* ou de nous enfermer phénoménologiquement et affectivement dans un circuit des significations, reflet réducteur mais rassurant du rythme organique de l'habitude ? Si la sculpture mobilière interroge ce qui, dans nos habitudes formelles et conceptuelles, échappe à la satanée Compréhension – qui nous isole de l'univers tangible – et manifeste un mouvement du corps pensant bel et bien *là*, c'est parce qu'elle s'intéresse plus à "la puissance de présence" que manifeste notre traversée utilitaire de l'espace qu'à sa matérialité. Pour le dire vite, elle soustrait la structure indicielle de notre mode d'être à sa structure proto-technique. En cet espace soustractif, l'imagination de l'outil ne garde de l'image que le mouvement, incorporé en nous, de sa présence. En cet espace, l'imagination et le réel s'épousent dans une *œuvre fonctionnelle* n'ayant conservé du récit matériel de l'ustensilité que sa théâtralité ou, du moins, qu'une forme d'improvisation scénique où palpite *l'instinct d'ameublement* du corps au monde.

Bibliographie

Ouvrages

Alain, *Les Arts et les Dieux*, Bibliothèque de la Pléiade, Nrf, 1958, 2002.
Agamben Giorgio, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Seuil, 1990.

[55] « À mesure que la fin se confond avec le mouvement [...] l'idée devient [...] tout l'être du mouvement [...]. L'habitude est [...] une idée substantielle ». Félix Ravaisson, *De l'habitude* (1894), Paris, Vrin, 1984, p. 21.
[56] *Imagination et Invention*, Chatou, La Transparence, 2008, p. 42.

Baudrillard Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
Bergson Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, Puf, 1975.
Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du Réel, 2001.
Davila Thierry, *Marcher, Créer*, Paris, Édition du Regard, 2002.
Deleuze Gilles, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », *Pourparlers* (1972-1990*)*, Paris, Minuit, 1990/2003, p. 240-247.
Didi-Huberman Georges, *L'empreinte*, Paris, Édition du Centre Georges Pompidou, 1997.
Foucault Michel, *Dits et Écrits*, Tome I – 1954-75, Paris, Quarto Gallimard, 1994/2001.
Greenberg Clément, *Art et Culture*, Paris, Macula, collection Essais critiques, 1988.
Guérin Michel, *L'espace plastique*, Bruxelles, La part de l'œil, 2008.
Heidegger Martin, *Être et Temps*, trad. de l'all. par E. Martineau, Authentica, Paris, 1985.
Heidegger Martin, *Essais et Conférences*, trad. A. Préau, Gallimard, 1958.
Judd Donald, *Écrits 1963-1990*, Paris, Galerie Lelong, 1991.
Leroi-Gourhan André, *Le Geste et la Parole*, Paris, Albin Michel, 1964, t. II.
Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, tel Gallimard, 1945, 1987.
Morillo Sandrine, *Habiter la peinture, Expositions, fiction avec Jean Le Gac*, Paris, L'Harmattan, 2003.
Platon, *La République*, *Livre X*, traduit par Emile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
Ravaisson Félix *De l'habitude* (1894), Vrin, Librairie philosophique, 1984.
Rosset Clément, *Le Réel, Traité de l'idiotie* (1977), Paris, Minuit, 2004.
Stiegler Bernard, *De la misère symbolique*, Paris, Galilée, 2005, t. II.
Simondon Gilbert, *Imagination et invention* (1965-1966), Chatou, Les Éditions de la Transparence, collection Philosophie, 2008.
Visniec Matéi, *Théâtre décomposé ou l'homme poubelle*, textes pour un spectacle-dialogue de monologues, Paris, L'Harmattan, 1996.

Articles

Arazm Romain, « N. Elemento, Légers replis », *Art Absolument*, n°46, 2012, p. 20.
Bernard Christian, « Pourquoi on aime Philippe Ramette » et Francblin Catherine, « les exercices spirituels de saint Philippe », *Beaux-Arts* magazine n° 208, p. 68-70.
Cohen Françoise, « Montrer la sculpture. L'espace de l'œuvre » et Emonet Sandra, « Gabriel Orozco. Capteur d'"infra-gestes" et d'absurde », *Beaux-Arts Magazine*, numéro spécial *Qu'est-ce que la sculpture Aujourd'hui ?*, 2008, p. 36-39 et p. 136-137.
Dessors Dominique, « Mots clés en guise de titre : femme, ergonome, profane, primates… » dans Aletcheredji Tchibara et Heddad Nadia, *À quoi sert l'ergonomie ?*, Toulouse, Octarès Éditions, 2006, p. 15-21.
Colard Jean-Max, « Andréa Zittel », *Beaux-arts Magazine*, numéro spécial *Qu'est-ce que l'art aujourd'hui ?*, Paris, mai 2002, p. 230-233.
Morineau Camille, « Art et Design : qui a dessiné l'urinoir de Marcel Duchamp ? », *Art Press*, n° 287, 2003, p. 41-42.
Schefer Olivier, « Qu'est-ce que le figural ? », Critique, n° 630, 1999, p. 912-925.

Articles et Documentations en ligne

Davy Isabelle, « Le geste déplacement-mémoire dans le rythme d'Orozco », communication à la Journée d'études *Mobile-Immobile* du programme *Formes de la mobilité* de l'équipe de recherche Esthétique des nouveaux médias, Université Paris 8, 19 mai 2009. Lien de Téléchargement : http://www.arpla.fr/canal20/ednm/wp-pdf/Davy_Orosco.pdf
Fontanille Jacques, « Enveloppes, prothèses et empreintes : le corps postmoderne », *Protée* Volume 28, n° 3, Québec, Université du Québec à Chicoutimi, 2000. Lien de Téléchargement : http://www.erudit.org/revue/pr/2000/v28/n3/030609ar.pdf

Mc Collum Allan et Zittel Andréa, « Andréa Zittel in conversation with Allan Mc Collum (5 décembre 2001, Brooklyn, New York) », *ANDREA ZITTEL DIARY #01*, Milan, Éditions Gabrius Spa, Tema Celeste Italy, 2002. Téléchargeable en ligne sur le site de l'artiste Andréa Zittel à l'adresse suivante : http://zittel.artservr.com/texts/24.pdf
Orhan Danielle, « Faites vos jeux dans l'art contemporain », communication à la journée d'études *La Satire, Conditions, pratiques et dispositifs, du romantisme au post-modernisme XIXe-XXe siècles*, 10 juin 2006, Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne. Lien : http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/La%20Satire_%20Orhan.pdf

Site internet de Nathalie Elemento : http://www.elemento.fr/

Site internet d'Andréa Zittel : http://www.zittel.org/