

## Retour sur l'art de l'assemblage Colloque international

### Compte rendu

À l'initiative de Françoise Levailant, directrice de recherche en histoire de l'art au CNRS, co-responsable de l'ERCO au sein du Centre André Chastel (UMR 8150), et dirigé par Stéphanie Jamet-Chavigny, membre correspondant de l'ERCO, le colloque *Retour sur l'art de l'assemblage* s'est tenu les 28 et 29 mars 2008 salle Vasari à l'INHA. Il s'agissait d'interroger la notion d'assemblage en partant de l'exposition fondatrice *The Art of Assemblage*, organisée par William C. SEITZ au Museum of Modern Art de New York en 1961 qui en proposait la première généalogie. Le projet était d'étudier le rôle tenu par l'assemblage dans le champ élargi de l'art, d'en cerner les principes et d'en questionner également la postérité en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle. La filiation collage-assemblage ne doit-elle pas en effet être reconsidérée, au vu d'un certain nombre d'écrits critiques et d'événements qui en ont, depuis, renouvelé l'approche ? Pensée en termes d'acte de construction homogène ou d'hybridation, la distinction entre ces deux filiations est-elle toujours légitime ? Les actions de réemploi, de recyclage, d'appropriation, de mixage et par extension de détournement directement rattachées à la pratique de l'assemblage n'ont pas la même portée aujourd'hui que dans les années soixante. La pluralité des contributions des chercheurs sollicités, issus de l'université, des écoles d'art et des musées, a permis de croiser des approches empruntées tout à la fois à l'histoire de l'art, à la littérature, à la sociologie et à l'anthropologie.

**Antoinette Le Normand Romain**, directeur général de l'INHA, introduisant ces deux journées de recherche, a placé l'ensemble des réflexions sous l'égide d'Auguste RODIN, reprenant la dialectique « fragmentation/assemblage » qui était analysée dans l'exposition *Le Corps en morceaux* au Musée d'Orsay en 1990 et à laquelle elle avait justement contribué.

La première session du colloque s'est déroulée sous la présidence de **Françoise Levailant** qui rappelait avoir réalisé avec une équipe d'étudiants, en mai 1976, l'exposition « Assemblage(s) » au MNAM (Palais de Tokyo), à partir de la *Tête* de Raoul HAUSSMANN, et en rapport avec un cours portant sur une autre forme de dialectique, « objet sculpté/objet construit », des « objets » DADA aux compositions d'objets d'Erik DIETMAN en passant par les boîtes électrifiées de BRYEN. L'introduction de Stéphanie Jamet-Chavigny, « Un autre regard sur la réception critique de l'exposition *The Art of Assemblage* », analysait le choix du terme d'assemblage pour titre de l'exposition new yorkaise grâce à l'étude des archives du MoMA et de la Getty Foundation. S. Jamet-Chavigny soulevait la question de son influence et de ses répercussions. Deux pistes de relecture apparaissaient, permettant de comprendre et d'envisager différemment la méthode énoncée par Seitz : d'une part, celle proposée par Allan

KAPROW dans *Assemblage, Environments and Happenings* commencé en 1960 et paru en 1966 et, d'autre part, celle de Leo Steinberg dans son essai *Le Retour de Rodin* écrit en 1962 (mais paru en 1972). En a découlé une remise en cause de la conception moderniste de Clement Greenberg et une ouverture sur la compréhension du mot assemblage au-delà de la question de l'objet, dans une perspective extra-artistique, sociale, voire politique. Ainsi, la figure mythique du bricoleur occidental qu'est Robinson Crusoé, a guidé la réflexion initiatrice de ce colloque justement parce qu'elle fut elle-même sujette à une profonde relecture au cours du XXe siècle et en particulier dans les années 1960 dans l'œuvre de Michel TOURNIER *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Cette première journée était donc tournée vers les enjeux de l'art de l'assemblage au cœur des années 1960 dégagant les principales hypothèses soulevées par les démarches d'artistes proches des Nouveaux Réalistes, de Fluxus ou encore du Happening.

**Cécile Debray** présentait dans sa contribution « Le Nouveau Réalisme : un nouveau naturalisme ? » une autre vision du maniement de l'objet. Souvent assimilée à une esthétique froide du constat et à une pure posture formelle, l'auteur montrait au contraire une tendance expressive voire affective apparentée au naturalisme. En rapprochant la vision de RESTANY, les *Allures d'objets* d'ARMAN ou son film *les Compressions* de CÉSAR, et surtout les *Arbres*, les *Étalages Prisunic* ou les *Jungles* de Martial RAYSSE, des romans d'Émile ZOLA et en particulier des descriptions dans *La Bête humaine* à partir des relectures que Gilles DELEUZE en proposa, Cécile Debray en révélait l'écriture organique. Elle soulignait comment ces œuvres ressortent d'une approche symbiotique.

Avec « La tambouille des *Tableaux-pièges* dans la pratique artistico-culinaire de Daniel SPOERRI », **Muriel Badet** s'est intéressée aux travaux nés lors des repas préparés par l'artiste à la galerie J (Paris) en mars 1963. Elle démontrait les nombreuses analogies entre sa pratique artistique et l'art culinaire par le biais de l'assemblage, en en spécifiant la poétique ainsi que le protocole des étapes distinctes qui vont de la préparation culinaire (la liaison, la préparation) à la concrétisation de l'œuvre (le collage), une fois la dégustation achevée (la rencontre et la participation de convives). S'appuyant sur la réflexion anthropologique de Claude LÉVI-STRAUSS dans *Le Cru et le Cuit* (1964) et *L'Origine des manières de table* (1968), l'auteur a permis d'étayer la comparaison et d'analyser les différents types d'assemblages que les *Tableaux-pièges* constituent et génèrent. Ni peinture, ni sculpture, peut-être installation, ils permettent d'expérimenter la cuisine de l'art, le détournement, l'environnement et la performance. De cette réunion découle l'idée d'inter-subjectivité renforçant les liens sociaux.

**Gillian Whiteley**, dans « Scavenging from margins to mainstream ? Artist as bricoleur in the twenty-first century », a choisi de revenir sur l'assemblage dans les années 1950-1960 ; ce dernier devant être compris, selon W. C. SEITZ, comme un idiome issu spécifiquement de la culture vernaculaire urbaine. Il offrait en effet un langage sculptural d'opposition émergeant au sommet de la postmodernité. Cette forme d'art au positionnement radical et alternatif réfutait les épistémologies artistiques traditionnelles, les hiérarchies esthétiques et les systèmes de valeur. Prônant la différence et la dissonance, cette pratique artistique mettait en avant la figure du bricoleur comme modèle paradigmatique de l'artiste contemporain. Cependant, l'auteur suggère qu'en étudiant cette figure dans le courant écologique caractérisé par les nouvelles biopolitiques globales, les nouvelles approches du bricolage (Elizabeth GOWER, Lisa STANSBIE) et les installations de fortune, elle apparaît aujourd'hui, non plus comme une pratique marginale mais comme appartenant au courant majoritaire.

Dans son intervention « Les petits arrangements de George BRECHT avec l'art de l'assemblage », **Bertrand Clavez** partait de l'œuvre *Repository* présentée dans l'exposition du MoMA et d'une lettre de l'artiste adressée à W. C. SEITZ mettant en avant le choix qu'il fit alors pour le terme « arrangement » plutôt qu'assemblage. Il faut ainsi comprendre ces

arrangements comme des dispositifs performatifs, des lieux d'échanges et d'interaction où tous les éléments sont mobiles et manipulables, au contraire des assemblages dont la frontalité et l'hétérogénéité ne masqueraient pas totalement, selon lui, la dimension moderniste. C'est donc une notion qui se réfère au temps plutôt qu'à l'espace et la permanence. B. Clavez envisageait les principales sources d'influences de l'artiste que sont Ernst CASSIRER et Ludwig WITTGENSTEIN durant les années précédant l'exposition, ainsi que sa connaissance de la philosophie des sciences de Hans REICHENBACH. Ces dernières offraient de nouvelles pistes pour comprendre le processus de création des arrangements, soit le principe de la vérification d'hypothèses propre à la recherche scientifique.

**Sophie Delpeux** analysait ensuite, dans « Une femme nue dans l'assemblage », la réponse de Caroline SCHNEEMAN à l'utilisation de la femme comme objet à travers l'insertion de son propre corps au sein de *happenings* et son travail sur la mise en scène de ce corps. Son atelier pris comme terrain d'expérimentation, elle en fait un véritable phénomène organique, lieu d'assemblages hétéroclites dans lequel elle prend la pose. Selon S. Delpeux, SCHNEEMAN faisait ainsi littéralement descendre le nu de la toile, en référence à Marcel Duchamp évidemment, mais aussi aux *Women* de Willem DE KOONING ou encore aux *Combine Paintings* de Robert RAUSCHENBERG. La photographie lui permettait de se réintégrer à l'assemblage créé dans l'environnement de son atelier ; le médium photographique devenant lui-même assemblage.

*A contrario*, **Annie Claustres** démontrait dans son intervention « La sculpture de Eduardo PAOLOZZI : un assemblage de surface », comment l'assemblage pouvait être créé par l'absence ou comment la relation à la surface prime. L'analyse du processus d'assemblage par incrustation de débris a engendré une nouvelle circulation du regard entre surface et profondeur. Elle révèle comment l'empreinte des objets et son fonctionnement en négatif accentuent l'aplatissement généralisé, une certaine forme de superficialité. L'étude des relations entre sculpture, design et culture de masse, tissées au cœur de ses oeuvres des années 1950 et 1960 témoigne de l'importance du rôle de l'œuvre d'Eduardo PAOLOZZI dans une relecture d'une histoire de la sculpture au XXe siècle. La lutte menée par les membres de l'*Independent Group* auquel appartenait PAOLOZZI pour abolir le clivage entre culture savante et culture populaire est aujourd'hui à reconsidérer selon une nouvelle perspective faisant le lien avec le postmodernisme. Annie Claustres rappelait que Frédéric JAMESON notait dès 1984 combien un nouvel effet de surface – une surface valant comme aplatissement généralisé de toutes entités – caractérisait les postmodernistes.

La deuxième journée ouverte sous la présidence de **Paul-Louis Rinuy** confrontait différentes mises en perspective de l'assemblage : celui de la communication ou de la mise en relation, de l'assemblage mental de mots ou de textes, du processus même plutôt que sa réalisation, enfin de l'assemblage temporel au regard de la génétique des textes.

L'intervention de **Maude Ligier** portait sur l'œuvre de « Nicolas SCHÖFFER ou une autre forme de construction : le réseau ». Alors que la cybernétique s'est graduellement introduite dans les pratiques, Nicolas SCHÖFFER a fait naître de son dialogue avec les sciences du contrôle une nouvelle forme d'assemblage : celle de la construction-déconstruction, de l'ordre et du désordre, du regard et de la participation par la référence au réseau, au maillage de l'information et de ses flux. Dans un système de purs rapports combinatoires, il a introduit l'aléatoire et le libre arbitre du spectateur au cœur d'un monde où la fabrication industrielle, l'assemblage à la chaîne domine. Son oeuvre annoncerait la fin de l'*homo faber* au profit d'un protocole des échanges. Cette nouvelle vision de l'assemblage est envisagée en regard de l'émergence actuelle des idées et des pratiques d'appropriation, de « cut up », « sampling », « found footage », de détournement, de manipulation d'images, de

textes et de sons, qui se manifestent dans un contexte social où s'exercent des processus d'interaction fondamentaux.

Dans sa contribution « Entre assemblage et fragmentation, une sculpture de l'inframince », **Line Herbert-Arnaud** a découvert un autre pan de la sculpture d'assemblage, sans liant direct. La phase initiale, préparatoire à celle d'assemblage, implique de manière intrinsèque l'existence d'éléments épars ou disjoints, dans le matériau ou la forme, une sculpture de la fragmentation. Disloquée, disséminée, l'œuvre de Peter DOWNSBROUGH faite de mots se compose ou se recompose de multiples façons et notamment dans son rapport au lieu de monstration. C'est-à-dire dans son lien au contexte, à l'espace et au site d'exposition. Souvent rendu possible par la distance, l'intervalle ou la rupture qu'entretient l'œuvre à l'architecture, l'assemblage s'effectue alors dans une dimension perceptuelle, dans son rapport au vide et qui ne s'accomplit pleinement que par le regard du spectateur, par son assemblage mental.

A l'assemblage conceptuel répond aussi l'interrogation du processus dans le travail de Robert MORRIS ainsi que l'a étudié **Katia Schneller** : « De l'assemblage au processus. Réflexion autour de quelques œuvres réalisées par Robert MORRIS au cours des années 1960 ». Si l'Américain Robert MORRIS travaille en assemblant des matériaux pour produire ses œuvres au cours des années 1960, les dispositifs visent moins à s'affirmer comme une unité que comme une œuvre en constante évolution. L'assemblage l'intéresse dans l'acte même qu'il représente et non pas dans le résultat final auquel il aboutira. MORRIS rejette la notion d'achèvement et attache plus d'importance au processus de fabrication de l'œuvre : *Box with the Sound of Its Own Making* (1961), *Untitled* (1967) en feutre, *Continuous Project Altered Daily* (1969). C'est le rôle de la technique dans l'acte créateur qui, à chaque fois, se trouve réévalué. Les dispositifs déployés par ces trois œuvres produisent une distorsion temporelle à même de réactiver le souvenir de leur élaboration devant le spectateur. Elles résultent d'une démarche qui rejette l'asservissement de la matière et l'effacement du travail de la main, au profit du projet intellectuel d'un artiste démiurge : limitant ses gestes à une exécution systématique régie par des règles préalablement établies, MORRIS laisse advenir les accidents et les réactions aléatoires de la matière soumise à la gravité. Est soulevée ici l'importance de la notion d'entropie.

**Marianne Jakobi**, dans son intervention « Pratique de l'assemblage et Land Art. Le cas des carnets de travail de Jean CLAREBOUDT », revenait sur la dualité du terme « assemblage » avancée par William C. SEITZ lui-même et qui désignait aussi bien une technique artistique dans la lignée du collage qu'une attitude et un état d'esprit. C'est bien cette dualité que certains artistes du Land Art, comme Jean CLAREBOUDT, ont interrogée dans leur travail sur la nature. La question de l'écriture en tant que processus de création (la libération des mots) trouve alors un support de prédilection dans les carnets de travail de CLAREBOUDT : ces derniers révèlent les étapes de la réalisation de l'œuvre, sa genèse et ses repentirs éventuels. Les 148 carnets de travail réalisés lors d'incessants voyages de 1970 à 1997 réunissent des peintures, notes et réflexions, dessins, collages d'éléments spécifiques à la pratique *in situ*. Véritable manifeste en faveur de la pratique de l'assemblage, ils immergent le spectateur dans le processus créatif. M. Jakobi proposait l'usage de la méthode empruntée à la génétique des textes pour en comprendre le processus préparatoire.

À cette interrogation du mot, du texte, du langage comme idée d'un assemblage protéiforme, fait suite un regard contextuel sur la spécificité californienne. Les artistes assemblagistes californiens constituent en effet une communauté avec des réflexions spécifiques à étudier dans un contexte précis dont **Sophie Dannenmüller** a analysé les enjeux au cours de sa contribution « Un point de vue géographique : le mouvement californien de l'assemblage ». L'étiquette « *California Assemblage* » désigne le mouvement qui apparaît sur la Côte Ouest au tournant des années 1950 et participe d'un contexte spatio-temporel unique.

Se voulant plus local que *global*, plus contemporain qu'historique, l'assemblage californien réagit directement au milieu où il puise matière et matériaux, marqué tout à la fois par les *Watts Towers* et l'art Chicano, la poésie Beat et le West Coast Jazz, le boom économique et l'urbanisation galopante, la guerre froide et la censure, les mouvements contestataires et les émeutes de Watts. D'autres particularismes socio-politiques, idéologiques, culturels et naturels qui constituent la géographie de la région ont également joué sur l'essor local de l'assemblage, le statut social des assemblagistes, l'approche du médium, la collecte et la sélection des objets, la réception des œuvres, et la reconnaissance tardive de l'assemblage en tant que mouvement artistique purement californien. S. Dannenmüller met en avant l'idée que le terme assemblage correspond à une génération passée, remplacé aujourd'hui par celui de recyclage.

En étudiant le cas particulier d'une œuvre construite de 1958 à 1966 par l'artiste californienne Jay DEFEO, « Autour de *The Rose* de Jay DeFeo », **Judith Delfiner** proposait d'en interroger la portée car elle possède la particularité de se situer à la croisée de différentes pratiques : peinture, dessin, collage, photographie, sculpture, procédant souvent de la combinaison de plusieurs d'entre elles. Si l'artiste apparaît comme l'une des figures tutélaires de l'art de l'assemblage en Californie, c'est justement par son grand œuvre, *The Rose*. Pendant huit ans, elle n'a cessé d'apporter des modifications à cette composition réalisée à partir de matériaux hétéroclites. Chez DEFEO, la technique de l'assemblage constitue le principe interne de sa démarche. Elle y déploie la référence à la nature, à l'organique, à l'engendrement propre à une certaine idée de l'assemblage.

Edward KIENHOLZ, autre artiste californien majeur, a été remarqué par son emploi de l'objet télévision à partir de 1964. **Caroline Tron-Carroz**, dans « Les assemblages télévisuels comme réemplois critiques d'un objet emblématique » a proposé d'en expliquer la portée. En dénonçant, au tournant des années soixante, une identité américaine paradoxale et inégalitaire, l'artiste instigue une dimension subversive à une pratique de l'assemblage. C. Tron-Carroz démontrait comment KIENHOLZ a engagé un mode opératoire propre, avec et contre son médium : en attestent les nombreux assemblages télévisuels, de différentes typologies (meuble en entier ou éléments du réel assemblés et agglomérés pour former une réinterprétation du téléviseur), y compris au sein de productions à plus grande d'échelle. En exploitant les paramètres issus de la propre résistance de l'objet et en transformant le téléviseur originel, KIENHOLZ questionne de manière sous-jacente les limites caricaturales de l'objet télévision. En corrélant physique de l'intention subversive de l'artiste contre les médias, l'objet médiatique se pose en leitmotiv. C'est au principe de la communication – une autre forme d'assemblage – qu'il s'attaque ainsi.

Dans la troisième session sous la présidence de **Serge Lemoine**, les termes synonymes de construction, montage, samplage, créolisation, ont été au cœur des interrogations posées par les différents intervenants. Le mot même d'assemblage reste-t-il toujours valide ?

**Ileana Parvu** dans sa contribution « Assemblages et constructions : la sculpture en question » précisait ainsi que les opérations supposées par le verbe « assembler » n'aboutissent pas uniquement à des « assemblages ». Elle opposait ces derniers à un autre type d'objets également issus de cette mise ensemble d'éléments hétérogènes : les constructions. Si, dans l'assemblage, c'est l'effet discordant qui est visé (à la façon du Surréalisme), les constructions (et d'abord celles de PICASSO) produisent un tout, même si c'est à partir d'éléments hétéroclites, qui a la cohérence sinon d'un système, du moins d'un problème que l'on pose. A partir des interventions urbaines réalisées par le Mexicain Gabriel OROZCO au début des années 1990, elle revenait sur l'introduction des notions d'objet et de chose dans le champ de la sculpture. Les travaux d'Orozco permettent en effet de penser de façon renouvelée les problèmes de matérialité. Cet artiste développe une réflexion théorique

sur la sculpture et sur la fonction de l'art à partir des objets les plus courants. En suivant une piste lacanienne, son travail fait surgir la notion de chose du va-et-vient entre l'intérieur et l'extérieur de l'objet. La matérialité « sauvage » de l'objet, que ne vient structurer aucun moyen artistique, rejaillit sur l'espace qui l'entoure. L'auteur a démontré comment OROZCO confronte la spatialité construite par l'art à notre espace quotidien, public et social.

Dans « Monter/démonter, Wim DELVOYE et l'art des cathédrales », **Carole Boulbès** pour sa part questionnait l'idée de montage : immense maquette d'église gothique en inox, transformation d'une salle du Musée Grand Duc-Jean au Luxembourg, en chapelle ornée de vitraux provocateurs. Pour réaliser ses pièces, l'artiste ne prend pas seulement conseil auprès des meilleurs artisans, il assume aussi le rôle de maître d'œuvre, inspiré par la Sainte Chapelle à Paris et par la cathédrale de Chartres. Le rapport à l'architecture dans sa dimension historique et sacrée et le rapport à l'art dans sa dimension économique sont donc essentiels dans l'approche de cet artiste. Wim DELVOYE revendique très clairement l'héritage des dadaïstes. Avec le même irrespect, il vise les mêmes cibles et réunit des réalités contradictoires : « bas matérialisme » et « spiritualité », aurait dit Georges BATAILLE, « bon » et « mauvais goût », aurait dit Picabia. Loin de la poétique de l'objet trouvé et de la collecte de rebuts, il expose des assemblages de matériaux neufs, parfaitement agencés. Ses œuvres résultent de véritables opérations d'appropriation, de mixage et de détournement. La question de l'inscription de l'artiste dans l'histoire de l'art récente et ancienne, de sa filiation à l'art belge (MAGRITTE, BROODTHAERS...) est un élément de réponse essentiel pour cerner sa démarche de « monteur parfait » en même temps que d'« as du démontage conceptuel ».

**Sylvie Coëllier** ouvrait une autre porte, celle de la créolisation, au cours de sa contribution « De l'assemblage au 'samplage' : la créolisation visuelle dans les œuvres de Bruno PEINADO et la sculpture récente ». Dans son introduction, S. Coëllier qualifiait différents modes de l'assemblage depuis 1961, s'attachant à définir les propriétés d'œuvres combinant plusieurs éléments de nature plus ou moins hétérogène, mais dont la terminologie associée éludait le mot d'assemblage pour préférer les mots de juxtaposition, montage, recyclage, mixage, samplage, hybridation, ou encore « postproduction » (Nicolas BOURRIAUD). La pertinence de cette terminologie était examinée d'une part, au moyen des écarts formels vis-à-vis de la notion d'assemblage circonscrite par William SEITZ désormais historiquement connotée quoique fédératrice. D'autre part, cette mise au point permettait de saisir, s'il existe des étapes historiques des différents usages de ces formes d'assemblage et de déduire leur champ général de significations. Les définitions ainsi éclaircies étaient testées au travail artistique de Bruno PEINADO qui, selon l'auteur, réunit la presque totalité de ces nouvelles modalités de l'assemblage. L'artiste fait du mélange □ du mixage □ une valeur articulatoire de son travail et étaye volontiers sa démarche d'agglutination d'objets ready-mades ou refabriqués avec des reprises partielles ou totales d'éléments provenant à la fois de sources culturelles et profanes (selon les concepts de Boris GROÏS) de la notion de créolisation extraite de l'œuvre littéraire, poétique et politique d'Édouard GLISSANT. La créolisation – métissage + imprévisible – est en effet une réponse à plusieurs étages aux flux d'images et d'objets issus de la mondialisation et à la dilution annoncée des valeurs par excès de diversité. Il y a ainsi une identité qui se mélange en profondeur, une inter-valorisation des composantes.

**Miguel Egaña**, dans « Assemblagisme, modernisme, structuralisme, postmodernisme... », revenait sur le positionnement historique de l'art de l'assemblage par rapport au modernisme. Il questionnait les relations entre le « bricolage », l'assemblage, comme principe d'agencement formel spécifique, et la catégorie du « kitsch » comme « contenu » privilégié en relation homologique à cette syntaxe particulière. Partant du texte de GREENBERG « Le kitsch et l'avant-garde », l'auteur soulignait l'étroite corrélation qui existerait entre l'assemblage comme syntaxe de l'hétérogène et le kitsch comme « ruines »,

décomposition, destruction de ce qui furent autrefois unités formelles (les œuvres), selon la vision moderniste. Il rappelait alors les liens qui unissaient l'auteur de *La Pensée sauvage* (1962) et sa théorie du bricolage avec les surréalistes et, plus précisément, son ami Max ERNST. Miguel Egaña montrait le rapport entre le caractère secondaire des unités (rebut, seconde main, etc.) et la possibilité qui leur était offerte de s'intégrer à des nouveaux ensembles qui sont aux ensembles d'origine ce que l'objet kitsch est aux œuvres originales. Associant ainsi assemblagisme, structuralisme et postmodernisme, l'auteur énonçait cette dernière voie comme la marque du triomphe du kitsch et donc du monopole définitif de la « forme » dans lequel il s'incarne : l'assemblage, devenu hyperbolique sous sa nouvelle définition qu'est l'installation.

**Ann Hindry** qui devait intervenir sur « L'art de l'assemblage et la notion d'entropie » n'a malheureusement pu être présente.

Pour clore ce temps de recherche, **Gilbert Lascault** dans « Nouer, lier, bricoler (*à l'infinif*) » interrogeait à travers l'étude de l'œuvre de Christian JACCARD, Bernard PAGÈS et Annette MESSAGER, l'idée d'assemblage au-delà du mot même, celui du geste. Il évoquait ainsi l'homme du commun à l'ouvrage, rappelant également comment les matériaux pervertissent les formes. JACCARD à partir de l'acte de nouer se construit ses outils et ces derniers vont, par leur grossissement, leur envahissement, s'imposer comme objets. L'auteur parlait aussi de noces et d'affrontements de ces matériaux, sensibles dans l'œuvre de PAGÈS. Le bricolage est ainsi pensé comme un détour, un détournement, une échappée. Et dans cette pensée à l'état sauvage, celle de « s'arranger avec les moyens du bord », n'apparaît pourtant ni confusion, ni désordre mais un goût de la précision. Pour Annette MESSAGER, artiste chirurgien d'objets, anatomiste, ces assemblages sont des pièges mêlant plaisir et imaginaire. A la fois marieurs et accordeurs, ces artistes œuvrent pour la fusion, pour la cohésion dans leurs assemblages.

A l'auditorium de l'INHA, à la fin de ces journées, la parole revenait à l'artiste **Thomas Hirschhorn** dont l'œuvre propose un autre regard sur la question de l'assemblage. Sa conférence était centrée, d'une part, sur le plan intitulé *Qu'est ce que je veux ? Où est-ce que je me situe ?* qui illustre l'affiche et le programme du colloque et, d'autre part, sur son travail *Stand alone* dans lequel le plan en question a précisément été intégré. *Stand alone* a été montré en 2007 à la galerie Arndt & Partner à Berlin et venait d'être présenté au Museo Ruffino Tamayo à Mexico-City au début de l'année 2008. L'assemblage-collage tel que Thomas Hirschhorn le conçoit, possède un caractère éminemment social et humaniste. L'usage des matériaux simples, pauvres, précaires, recyclés, cartons et objets hétérogènes reliés par des bandes de scotch ou de fils d'aluminium, est une forme d'assemblage physique, mais également virtuel, ouvrant la perspective d'un réseau en rhizome selon le principe avancé par Gilles DELEUZE. L'assemblage, ce qui est lié ensemble, ce qui fait lien, ce qui rassemble, pousse le spectateur dans ses retranchements, à s'engager, à repenser la société par la voie de cette forme hypertrophiée et hyperbolique.

Stéphanie Jamet-Chavigny