

**villa**

**température locale  
saison 2016-17**

**En regard de l'exposition  
*Topknots*  
de Nicolas Momein**

**Un texte de Marie-José Muller-Llorca**

**du**

**parc**

**centre d'art contemporain  
parc montessuit,  
12 rue de genève 74100 annemasse, france**

# Des images du primat de la matière

## **Bouilleur de savon et installations à cru<sup>1</sup>**

A l'instar de l'alambic ambulant encore actif dans la campagne française et apparaissant au petit matin, au détour d'une route, comme une image subliminale condensant en elle le poids des traditions et l'histoire des privilèges, Nicolas Momein a conçu une unité de fabrication mobile de savon et l'a installée dans une salle de la Villa du Parc. Aidé d'un maître savonnier, il a procédé à la fabrication de savon. En travaillant ainsi intra-muros, il opère un glissement d'un ensemble de gestes techniques de l'univers utilitaire vers celui de l'art.



Nicolas Momein, *Bouilleur de savon*, cuve 600L, agitateur, environ 3600 savons, installation aux dimensions variables, 2017

D'emblée, la proposition artistique s'inscrit dans un jeu de filiations diverses avec, notamment, des démarches travaillant la question de la prégnance du contexte d'exposition et développant des cas de figure qui explorent les glissements sémantiques en regard de l'identité et du statut de l'œuvre.

A priori, le scénario de *Bouilleur de savon* semble reprendre celui du *ready made* et l'étendre de l'objet manufacturé au procédé de fabrication. Or, si par définition, le *ready made* dissocie l'acte de création de celui de fabrication - l'artiste choisissant un objet déjà commercialisé sur lequel il n'opère pas, ou peu, de modifications - le scénario de Nicolas Momein, lui, intègre les temporalités d'exécution en s'intéressant à ce qui précède et préside à la formation de l'objet. Ce à quoi est alors affecté le statut de *ready made* est un ensemble de savoirs et de savoir-faire prédéfinis, préexistants, et en grande partie délégué au professionnel qui assiste l'artiste. C'est donc l'ensemble du processus, incluant l'objet produit, qui se trouve réifié en un *ready made*.

Par ailleurs, il convient également de noter que ce qui s'invite dans la structure conceptuelle de cette œuvre participe de l'évolution de la notion même de *ready made*, fréquente désormais dans maintes démarches artistiques sous la forme de la persistance assumée de la fonctionnalité de l'objet comme œuvre.

A l'évidence, *Bouilleur de savon* ne se résume ni à une simple délocalisation du mode de fabrication, ni à la reproduction de ce dernier, au sens d'une mimésis qui trouverait sa raison d'être en regard du lieu d'exposition. Elle se tient entre présence et représentation, le processus de fabrication artisanale servant de matrice au processus de création artistique.

Nicolas Momein met ainsi en tension et en résonnance les deux univers.

De fait, le protocole rigoureux de la saponification semble dicter les temporalités de la forme artistique. Celle-ci se donne à voir progressivement au travers des diverses consistances, du liquéfié au mou, du mou au solidifié et elle s'appréhende donc comme processuelle, par contingence. Par delà ce constat, en exposant ce qui relevait jusque-là de l'espace privé de l'atelier et en jouant avec les deux acceptions du mot, atelier artisanal et atelier d'artiste, Nicolas Momein opère un transfert de focale depuis l'œuvre comme objet vers l'œuvre comme données en instance, dans l'esprit des œuvres processuelles des années 1960-70.

En effet, lorsque l'exposition *Topknots* débute, le savon est une substance encore visqueuse qui vient d'être coulée, lissée et moulée au sol en une étendue rectangulaire investissant la grande salle du centre d'art. Le visiteur est convié à l'observer et il comprend qu'elle est le lieu de transformations invisibles mais finement odorantes et caloriques.

L'affirmation du primat de la matière est donc mise en scène par le choix du déplacement des bornes temporelles de l'exposition vers le temps de la production de l'œuvre. Le parti-pris s'inspire de celui de Robert Morris<sup>2</sup> qui conviait le public dès le début du montage de l'exposition. Il laissait découvrir les œuvres dans des états d'élaboration successifs. Celles-ci, en se métamorphosant visuellement, changeaient statutairement tout autant.

2- Exposition, *Robert Morris : Recent works*, Whitney Museum of American Art, 1970

1-Def. Larousse - cru : n.m 1 - «Se dit d'une construction élevée directement sur le sol, sans fondations», 2 - «sans selle sur une monture».

# Des images du primat de la matière

Elles se trouvaient ainsi  
« paradoxalement dématérialisées dans  
le processus ».<sup>3</sup>

De même, Nicolas Momein inscrit sa démarche dans la lignée des préoccupations de Richard Serra<sup>4</sup> pour qui le geste, dans le processus de développement de l'œuvre, est central. Rien d'étonnant de découvrir une vidéo de Nicolas Momein de 2010, intitulée *Hand Catching Thing*, se référant explicitement à *Hand Catching Lead* de 1968 de cet artiste. Nicolas Momein réédite scrupuleusement le protocole et la gestuelle, mais cette fois c'est avec un gant de travail qu'il tente d'attraper avec le plus de réactivité et adresse possibles, des éléments en chute libre.

Avec ce remake quelque peu métaphorique, il semble souligner le rôle des filiations artistiques en prenant quelques précautions d'usage, à savoir combien le contexte d'apparition de l'œuvre renseigne sur les intentions de l'artiste et combien aussi le champ lexical d'un mot varie selon les époques. L'écart entre les deux vidéos permet, en effet, d'apprécier l'emploi du mot *travail* dans le champ des arts plastiques<sup>5</sup> depuis son apparition dans les années 1960, symptôme alors d'un moment social fortement politisé, jusqu'à sa résonance de nos jours.

Par ailleurs, l'œuvre *Bouilleur de savon*, bien que naissant sur place et en interaction physique et symbolique avec le lieu, ne satisfait pas exactement les conditions requises par l'*in situ*.

Elle s'adapte plus à la configuration du lieu qu'il ne se manifeste à travers elle dans ses particularités, selon le principe développé et théorisé par Daniel Buren. Sans doute, est-ce dû au fait que prévue pour être itinérante, l'unité de fabrication du savon est en elle-même un lieu, un lieu dans le lieu, si bien que ce qu'elle produit présente une identité hybride, en vertu du principe du *ready made* déjà évoqué. D'une part, l'unité de fabrication est régie par les codes de l'institution et tout ce qu'elle produit est empreint du sceau de l'art. D'autre part, elle conserve ses propres normes de fonctionnement dont celles cosmétiques et esthétiques, indispensables à la commercialisation du savon.

Dans le rapport, a priori synchrone, établi entre le temps de la fabrication du savon et le temps de l'exposition se joue avec subtilité le temps de l'œuvre. L'œuvre évolue au gré des transformations par lesquelles la matière passe de l'informe à un produit calibré, authentifié et labellisé Bio, et surtout au gré des modifications apportées par l'artiste qui, à défaut de pouvoir être techniques, sont spatiales et formelles.

Le processus de création artistique s'immisce dans le processus artisanal programmé.

Nicolas Momein investit les temps de latence dédiés jusque-là au travail interne de la matière : évaporation de la soude, durcissement, séchage, solidification.

4- *Verb list*, 1968, de Richard Serra. Œuvre sonore énumérant des verbes d'action.

5- cf. *Works* utilisé dès la fin des années 1960.

3- Article de Pauline Chevalier « De l'art processuel : dérivations sémantiques et esthétiques de l'œuvre » in *Nouvelle revue d'esthétique*, N°8 - fév. 2011.



Nicolas Momein, *Bouilleur de savon*, cuve 600L, agitateur, environ 3600 savons, installation aux dimensions variables, 2017

# Des images du primat de la matière

Ainsi, l'œuvre se moule à l'image de la plasticité de sa matière première, dans les contraintes orchestrées par la saponification, autant qu'elle s'en détache par les opérations en creux conduites par l'artiste : ces dernières peuvent être qualifiées de blanches puisqu'elles n'en modifient pas le bon déroulement. Elles empruntent des critères formels à la sculpture, l'installation, l'architecture, qu'elles intègrent aux règles artisanales d'utilisation de l'espace. Nicolas Momein respecte la chronologie des gestes usuels - verser, étaler, lisser, découper, détacher, aligner, empiler, etc. - et les double de gestes d'intention plastique : disposer, centrer, équilibrer, scénographier.

*Bouilleur de savon* est donc l'œuvre d'un savoir-faire performé, métissant les gestes rigoureux du principe de fabrication artisanale et des opérations additionnelles répondant, elles, au principe de liberté de l'acte de création.

Chaque étape de fabrication se trouve ainsi teintée d'un parti-pris formel : le visiteur découvre la dimension minimaliste de la coulée de savon en train de prendre telle une dalle de ciment, celle des cubes de savon rangés à intervalles réguliers livrant l'image d'un pavement, ou encore, celle des diverses constructions à cru, entre sculpture et édifice.

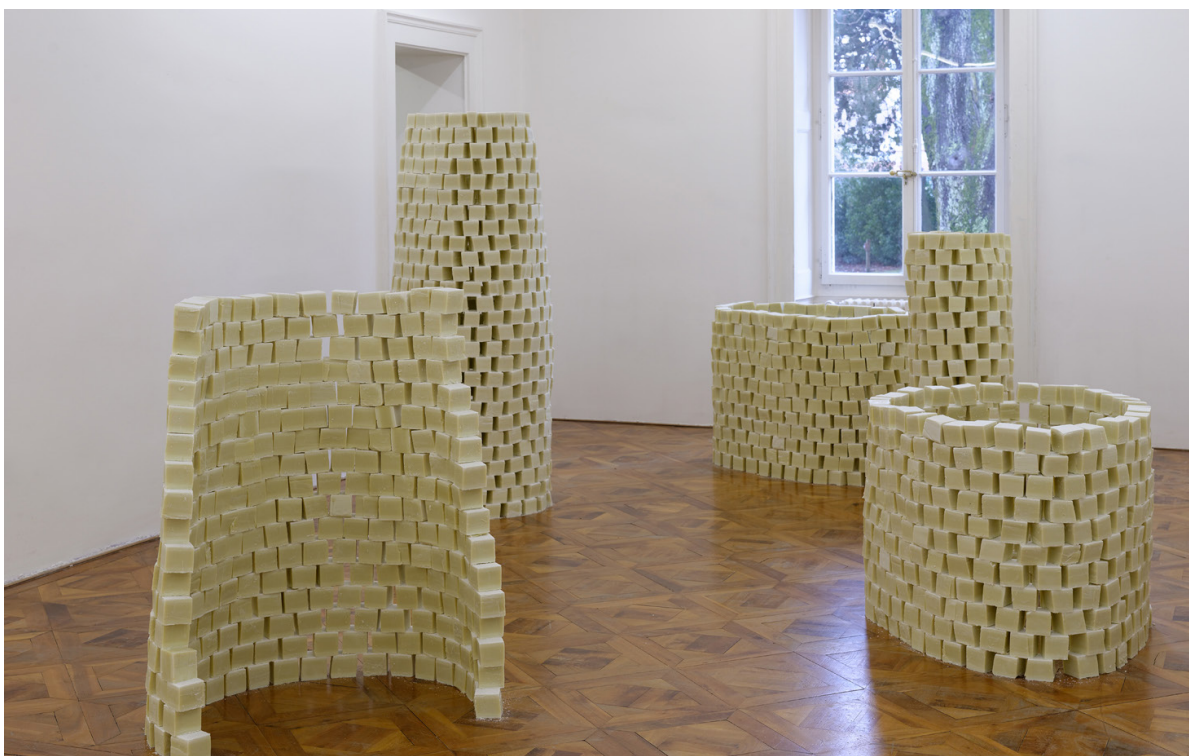
Ces dernières, résultats de l'empilement de cubes de savon en quinconce emprunté au dispositif de séchage artisanal, se développent en volumes ondulants explorant les limites de l'équilibre de leurs parois.

Démontées, remontées, modifiées, achevées et inachevées, au contour ouvert puisqu'alvéolé, par delà leurs qualités plastiques elles semblent illustrer la vie des œuvres d'art dont le statut est l'installation.

Ces mises en forme renouvelées jalonnent et structurent la durée de l'exposition. Elles sont porteuses d'images référentielles qui contribuent à allégoriser le processus de fabrication en processus artistique.

Par son dénuement, le dispositif technique au sol, copié sur celui ancestral des savons d'Alep ou de Naplouse, favorise la rencontre physique avec la matière du savon. Le visiteur est convié à une expérience perceptive qui ne s'aligne pas uniquement sur celle du visible ; elle introduit une prise de conscience des énergies en présence rappelant, toutes proportions gardées, celle des œuvres de l'arte povera.

*Bouilleur de savon* est l'enjeu d'un rapport non stabilisé entre matière et forme, dans lequel les transformations successives de l'œuvre, loin de l'altérer, la caractérisent.



Nicolas Momein, *Bouilleur de savon*, cuve 600L, agitateur, environ 3600 savons, installation aux dimensions variables, 2017



# Des images du primat de la matière

Elle se déploie séquentielle et polymorphe, englobant en les théâtralisant partiellement, ce qui se produit et ce qui est produit.

Les images de ce qui se produit et de ce qui est produit.

*Bouilleur de savon* se décline en une succession d'identités interdépendantes rendant compte, à la fois, de la réalité de la production destinée à la vente et de sa version contextualisée par Nicolas Momein, elle-même destinée au marché de l'art. En effet, le jour du finissage, l'œuvre se disperse en plus de trois mille pièces de savon dont le devenir et le statut appartiennent à ceux qui les acquièrent, consommateurs et/ou collectionneurs. Suivant le bon vouloir du public, le produit peut s'actualiser en œuvre et l'œuvre en produit.

Si aucune œuvre de cette exposition, excepté la vidéo, n'est figurative, par contre, de nombreuses images dérivées des matières et des matériaux peuplent l'exposition.

Ces images circulent d'une œuvre à l'autre. Leurs flux semblent s'être matérialisés dans les tracés ondulants des pièces tubulaires<sup>6</sup>, présentées au premier étage, qui relient des blocs de matière posés au sol en donnant l'impression de puiser leur énergie en eux.

Pierre, bois, marbre, terre lestent les œuvres et citent les matériaux du sculpteur.



Nicolas Momein, *Sans titre*, bulgomme, tissu, marbre, terre, bois, bonnet de bain, 2017

Un fourreau en bulgomme recouvre les tubes composant la structure, leur donne une épaisseur, les habille et fronce à la manière d'un vêtement, si bien que sa teinte rose fait penser à la couleur chair des justes-au-corps et des collants de danseuse et que l'ensemble peut alors prendre l'allure d'un déplacement chorégraphié.

6- Nicolas Momein, *Sans titre*, 2017



Nicolas Momein, *Sans titre*, bulgomme, tissu, marbre, terre, bois, bonnet de bain, 2017

# Des images du primat de la matière

Induites par les accords inédits entre matière, couleur et forme, ces images se tiennent à l'articulation entre danse et sculpture, proches de celle de la Petite danseuse de Degas<sup>7</sup>.

L'image de cette œuvre emblématique d'un moment de l'histoire de la sculpture, ayant revisité les attendus autant que les codes et ayant fait scandale pour être, in fine, le corps nu d'une pubère, ensuite vêtu, n'est pas aussi fortuite ou subjective que l'on peut a priori le croire. En effet, elle traduit la capacité de Degas à penser la corporéité et à l'illustrer dans la rupture consommée avec l'équation figurative de la sculpture classique. Si l'image de cette œuvre peut émerger à la conscience imaginante du visiteur c'est, d'une part, parce que le regard qu'elle instaure est aujourd'hui acquis, et d'autre part, qu'elle interroge directement la différence de nature entre statuaire et sculpture. L'écart entre statuaire et sculpture - prise dans l'actualité de son acception - tient à ce que cette dernière, depuis le XX<sup>ème</sup> siècle, accorde au matériau, en le libérant de la représentation, une expressivité pouvant être la manifestation d'une ou plusieurs de ses propriétés physiques.

La sculpture est donc, théoriquement, moins verticale que la statuaire. Elle explore ainsi l'horizontalité inhérente à la gravité et au mou, à l'informe, qui sont des données développées dans les travaux de Nicolas Momein.

L'horizontalité est l'axe de l'univers perceptif des animaux, celui du flair, de la recherche de proies et de la vigilance. La trajectoire du renard de la vidéo *Plate-bande*<sup>8</sup> n'est autre. L'horizontalité de la vision focalisée sur le sol, où il se déplace, délivre une grille de lecture du monde différente, voire à l'opposé de la nôtre qui est assujettie aux images, images obtenues en taillant verticalement dans le réel.<sup>9</sup>

Il est intéressant de noter que le choix du titre *Bouilleur de savon*, inventé en regard du terme «bouilleur de cru», met en parallèle deux pratiques artisanales ayant perduré et travaillant la matière de façon savante et technique. En France, plus qu'un métier, «bouilleur de cru» est un statut, mais un statut en voie de disparition portant en lui l'image d'un monde révolu où l'homme vivait encore pleinement sa condition agraire.

Moulages<sup>10</sup>, coulées, flocages, sédimentations, concrétions, les œuvres de Nicolas Momein invitent le visiteur à une perception sensible éveillant en lui des expériences tactiles lui rappelant l'existence de son propre corps. Ces œuvres procèdent d'un rapport de force dans lequel l'état de la matière tend à décider de la forme et en cela, elles s'inscrivent dans la lignée des œuvres des années 1970 étudiées par Maurice Fréchuret, à partir desquelles il dégagait trois nouvelles catégories de la sculpture, dans l'essai intitulé « Le Mou et ses formes ».<sup>11</sup>

9- « L'image regardée est orientée verticalement à l'inférieur du champ visuel, du fait que le regardeur l'éprouvera frontale et comme parallèle à son corps dressé » ou encore « Le tableau est une coupe verticale qui pose au spectateur l'oubli qu'il a les pieds dans la poussière » in catalogue *L'informe : mode d'emploi*, Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss - Ed. Centre Pompidou, 1996.

11- « Le mou et ses formes, Essai sur quelques catégories de la sculpture au XX<sup>ème</sup> siècle », Maurice Fréchuret Coll. Espaces d'art - Ed. ENSBA, Paris, 1994.

7- Edgar Degas, *Petite danseuse de 14 ans, (bronze, tutu en mousseline, ruban...) vers 1880*. « Degas a poussé le réalisme jusqu'à l'habiller de la tête aux pieds », Sophie Caillon, in *Télérama* - 22 avril 2015.

8- Nicolas Momein, *Plate-bande*, 2016

10- *Ville fleurie*, 2014, est le moulage en résine d'une empreinte de pelleteuse dans de la terre meuble.



Nicolas Momein, *Plate-bande*, 2016



# Des images du primat de la matière

Nicolas Momein laisse la part belle à la matière, la travaillant sans systématiquement la contraindre, ni la contenir. Les opérations de mise en œuvre s'inventent donc, au coup par coup, indexées aux matériaux malléables choisis par l'artiste. Elles échappent aux schémas processuels habituels qui visent prioritairement une mise en forme. Ici, la matière est première. En elle, des transformations structurelles décisives peuvent avoir lieu qui ne seront pas visibles. Ainsi, dans sa continuité signifiante, la matière est ce qui fédère et articule deux régimes d'existence, l'un correspondant à des données visibles et l'autre à des données invisibles.

Entre l'intérieur et l'extérieur, la surface de la matière est l'endroit où s'exerce la pression en creux de l'empreinte ainsi que la frontière où cesse de gonfler le volume. Pelliculaire ou épaisse, fragile ou dense, poreuse ou étanche, peu importe, Nicolas Momein est sensible aux propriétés de cet interface qu'il s'attache à restituer en ayant recours à des techniques produisant des matériaux élastiques. Qu'elles soient *Sideslip*, 2016, des tableaux en élastomère de polyuréthane ou *Knots*, 2016, des petits volumes moulés dans des gants de latex, ses œuvres ont une peau où s'échangent le visuel et le tactile.

La limite de la matière est aussi ce qui, en autorisant le contact, tient l'homme à distance ; elle est le lieu où se négocie le rapport entre voir et savoir.

Les images nées des sensations peuvent rester horizontales, telle l'image première du reflet dans l'eau quand la volonté est de s'en tenir aux faits. Et sans doute, certaines œuvres de Nicolas Momein sont-elles gardiennes de cette dimension, ne serait-ce que techniquement, puisque *Sideslip*, par exemple, comme le savon, est coulée et façonnée à l'horizontale avant d'être redressée et suspendue au mur.

Entre l'horizontalité et la verticalité, s'établit une partition orthogonale qui guide cette procédure, qui traverse la démarche s'affirmant comme un mode de regard<sup>12</sup> implicite ayant peut-être, pour effet, l'aspect énigmatique de certaines œuvres noté par des visiteurs. Car ces œuvres comportent deux registres distincts d'images, semblables à ceux obtenus par des coupes

pratiquées, respectivement, transversalement et longitudinalement. En effet, en franchissant la barrière du visible, les plans de coupe donnent accès à des images inhabituelles de la matière : l'un fait apparaître sa constitution et l'autre sa structure formelle. Le modèle de référence appartient au champ de l'anatomie qui distingue pour l'axe vertical, la coupe frontale et la coupe sagittale. Dès lors, l'œuvre *Manchettes*, 2016, peut être vue comme une coupe frontale prélevant les deux faces verticales des accoudoirs d'un fauteuil club en cuir, accolées ensuite pour composer une nouvelle image.



Nicolas Momein, *Manchettes*, cuir, 50 x 35 cm, 2016

La technique des coupes apporte aussi d'autres informations, par exemple, sur la croissance ou l'âge, si bien que l'enveloppe de la matière, lue jusque-là comme formelle, devient une donnée temporelle. Une œuvre comme *Sédimentographie*<sup>13</sup> peut donc être assimilée à une coupe transversale. Elle invite à remonter le temps à travers la matière accumulée. Dans cette vidéo, le souffle continu et régulier de Nicolas Momein sur un amas de couches de poussière de ponçage fait réapparaître

13- Nicolas Momein, *Sédimentographie* chez Les fils de J. George, 2014

12- Verticalité Horizontalité est un outil de lecture critique auquel Didier Sémin avait eu recours pour étudier les œuvres de cet artiste, in catalogue d'exposition « Toni Grand » - Ed. Centre Pompidou, 1986.

# Des images du primat de la matière

celles-ci progressivement, révélant leur chronologie et leur durée respective. Le temps se matérialise en un jeu attrayant et abstrait de variations formelles et colorées, événement créé au sein du monde du travail, restitué comme tel, et réintroduisant l'idée de la forme comme secondaire.

Les images du réel, que les œuvres de Nicolas Momein nous tendent, jouxtent les nôtres comme des doubles intégrant de légers écarts. Les exemplaires de la série *Knots* exploitent l'écart entre le gant et la main, entre le gant et son moulage, entre le moulage de la main et le moulage du gant, entre le latex et la peau, entre le latex et le polyuréthane.

Ces écarts réitérés en des dérives imagées entraînent le regardeur dans des raccourcis approximatifs.

Mais au final, Nicolas Momein nous conduit moins dans le réseau des ressemblances par équivalences plastiques qu'il ne nous entraîne dans celui des images mémorisées de nos expériences perceptives, comme celles du geste d'enfiler un gant ou de le retirer, ou de le retourner sur lui-même. Le gant droit et son envers transformé en gant gauche. Dans cette série, le charnel rivalise avec le visuel et l'horizontalité avec la verticalité, la matérialité le dispute au formel, l'altération met fin à la reproduction de la copie conforme car la pression du poids décide des contours des volumes...

Les œuvres de Nicolas Momein se conjuguent à la forme pronominale.<sup>14</sup> Dans sa démarche, la densité des choses instruit toutes les images.

Marie-José MULLER-LLORCA

Vues d'exposition Aurélien Mole pour la Villa du Parc centre d'art contemporain



Nicolas Momein, *Knots*, 13 exemplaires, élastomère de polyuréthane, colorants, dimensions variables, 2016

14- « Dès le matin, le ciel se dalle, se marquante, se pave, se banquise, se galconne, se marbre, se cotonne, se coussine, se ciment, se géographise, se cartographie... (la forme pronominale convient bien ici, car ces formes se créent, en vérité, de l'intérieur.) » Francis Ponge, 25 décembre 1947, in *Méthode* - Première parution 1961.