

Intervenir dans Perturber

Un Lieu

Dossier pédagogique et documentaire
à destination des enseignants porteurs du projet

« *Art au collège* »

Artiste intervenant : Raphaël Galley
Structure culturelle : Pavé dans la Mare
Collectivité : Conseil Général du Doubs
Année scolaire : 2006-2007

réalisé par Rachel Verjus,
responsable du domaine arts plastiques à l'

Action culturelle, académie de Besançon

Pistes de travail

Perturber l'espace du collège

Des pistes, des demandes

Ce lieu vous appartient

Ce lieu devint extraordinaire

Faites que ce lieu soit regardé

Révéler un lieu anodin

L'espace devient lieu

Délimité, l'espace devient un lieu

Un espace qui dérange

Face à l'obstacle

Déjouer les habitudes

Marquer l'espace

Désorganiser / Organiser l'espace

Perturber les repères du lieu

Perturber le fonctionnement du lieu

Perturber les circulations dans le lieu (obliger l'utilisateur-spectateur à modifier son parcours)

Amener le spectateur à s'intéresser aux détails du lieu

Travailler dans un lieu insolite de l'établissement scolaire

Modifier notre perception du lieu

Repousser hors du lieu

Faire apparaître, rendre visible la mémoire du lieu

Faire vivre un espace

Modifier la fonction du lieu

Amener les usagers à vivre un espace du collège autrement

Prolonger l'espace

Souligner l'espace

C'est le lieu qui définit l'œuvre

Intervenir physiquement sur la relation d'un objet avec l'espace qu'il occupe.

Introduire un objet dans un lieu et essayer de le rendre le plus singulier possible sans intervenir sur cet objet, le mettre en scène (réfléchir à la charge affective et symbolique de l'objet choisi)

Dessiner, peindre, photographier, filmer, ..., un lieu et mettre en espace ce dessin dans ce même lieu.

Mettre en scène le(s) regard(s) du spectateur

Mettre en valeur la singularité du lieu

Travailler sur la périphérie ou le centre d'un lieu, la frontière, la limite

...

Des consignes – des contraintes

Choisir un espace du collège

Choisir un lieu anodin, que personne ne regarde

Perturber le lieu avec une intervention minimale (en faire le moins possible)

Travailler sous forme de projet (esquisse, maquette, photocollage ou photomontage, ...)

Obliger le corps du spectateur à se déplacer, à prendre une posture inhabituelle

Ne pas dégrader, abîmer le lieu choisi.

L'intervention devra disparaître sans laisser de trace.

L'intervention doit être justifiée par le lieu choisi (portée historique, affective, symbolique, etc.)

...

Décrire le lieu - Analyser le lieu

Questionner les ressources plastiques du lieu

Le volume - L'espace - Les dimensions

La couleur - La lumière

Les matériaux – la construction

Agencement de cet espace - Le mobilier

Les ouvertures

...

Interroger la fonctionnalité du lieu

Quels sont les axes de circulation de ce lieu ?

Quels sont les usages dévolus à ce lieu ?

Sont-ils adaptés à ce lieu ?

...

Interroger la relation du corps au lieu

La relation du corps à l'espace

Les différents usages que le corps fait du lieu

L'échelle du lieu

...

Activités

- en arpentant le lieu
- en dessinant le lieu (plan – perspective - ...)
- en décrivant le lieu (oral et/ou écrit)
- en photographiant, filmant, enregistrant le lieu
- ...

Le projet

Questions à se poser, questions à poser

Où perturber ?

Comment perturber ?

Pourquoi perturber ?

Quel(s) effet(s) doit produire cette perturbation sur le spectateur ?

Avec quoi perturber le lieu ?

...

Perturber avec quoi ?

- De la couleur, de la lumière, des matériaux, des volumes, des objets, des mots, du son, des indications écrites, une signalétique, ...

Perturber pourquoi ?

- pour modifier le regard des usagers sur le lieu
- pour obtenir un effet d'incongruité, de surprise
- pour modifier le déplacement des corps dans le lieu
(s'arrêter, contourner, être arrêté, enjambrer, déplacer, écarter, pousser, ouvrir, se faufiler, faire demi-tour, etc.)
- pour modifier les usages du lieu
- pour interroger l'architecture, l'espace du lieu
- pour faire apparaître la mémoire du lieu
- ...

Comment transformer ce lieu avec le moins d'intervention possible ?

Des actions pour modifier le lieu :

- Déplacer, transformer, ajouter, barrer, empêcher, cacher, enlever, écrire, indiquer, contraindre, introduire, ...

Comment l'intervention sera-t-elle perçue par l'utilisateur ? Le spectateur ?

- comment solliciter chez le spectateur des perceptions différentes du lieu ?
- comment rendre lisible, visible la présence de l'œuvre ?
- intégration – contraste – unité – continuité – hétérogénéité - ...
- ...

Démarche :

Le projet

- analyse du lieu
- de l'idée au projet (dessin, esquisse, maquette)
- du projet à la réalisation

Les autorisations (responsabiliser l'élève)

Demander l'autorisation d'intervenir dans les lieux du collège

- déposer une demande écrite
- informer de ses intentions
- argumenter

Présenter – annoncer l' « exposition - événement » (communication visuelle)

- annoncer - communiquer
- indiquer – orienter
- désigner - présenter

en communiquant visuellement :

- l'affiche (annonce)
- le plan (parcours)
- le cartel (désignation)

Installation

- prévoir les éléments nécessaires à la réalisation (outils, matériaux, objets, ...)
- organiser et répartir les tâches.

Présentation et/ou exposition du projet

- réflexion sur la nécessité de montrer l'ensemble du projet (de l'intention à la réalisation)
- réflexion sur la forme que peut prendre cette présentation (écrite, orale, visuelle)
- réflexion sur le dispositif de présentation voire d'accrochage

Conserver les traces

- de l'intervention (croquer, photographier, filmer)
- du parcours (filmer)
- des réactions, regards des spectateurs (interviewer, enregistrer, filmer)

Objectifs – Questions - Notions – Vocabulaire :

- Passage d'un espace bidimensionnel à l'espace tridimensionnel.
 - volume et espace en 3 dimensions
 - structure et construction
 - organisation, agencement dans un espace tridimensionnel
- Intervention sur un lieu et installation
 - le lieu comme élément déclencheur de la création
 - le lieu devient espace de création et espace de la création (le lieu comme matériau même de la création)
 - l'utilisateur devient spectateur
 - *in situ*
- Implication du corps
 - de l'artiste
 - du spectateur
 - Leurs relations (éloignement, proximité, immersion, mobilité, immobilité,)
 - à l'œuvre
 - à l'espace
 - au lieu
- Décloisonnement des champs d'activités artistiques
 - Sortie des classifications traditionnelles de l'art – remise en cause du statut de l'œuvre d'art comme objet unique et sacralisé
 - sortie des lieux artistiques institutionnels – hors des murs du musée (exposition, intervention, happening, installation, événement, environnement, art éphémère, ...)
- Amener l'élève à regarder son environnement autrement
 - capacité à analyser le lieu
 - capacité à interroger le lieu
- Aborder la démarche de projet
 - capacité à analyser, proposer, ...
 - capacité à écouter, échanger, justifier, verbaliser, argumenter
 - capacité à communiquer ses intentions graphiquement
- Responsabiliser l'élève
 - capacité à mener à bien un projet
 - capacité à travailler en groupe
 - capacité à demander des autorisations (interventions dans le lieu choisi)
 - capacité à intervenir sur un lieu sans l'abîmer
 - capacité à ranger, à faire disparaître les traces de son intervention

Espace tridimensionnel

Construction, structure, organisation

Lieu (frontière, périphérie, limites, ...)

Représentation – présentation ; mise en scène

Installation

Environnement

In situ

Performance

Happening

Événement

Art éphémère

Art participatif

Bibliographie : *Enseigner à partir de l'art contemporain*, Académie d'Amiens

Rencontre avec une oeuvre

Questions à se poser

Questions à poser

Rencontre avec l'artiste Raphaël Galley

La forme de l'oeuvre

Quelle est sa forme ?

Est-elle ?

- simple – complexe ; régulière irrégulière ; géométrique – biomorphique ; etc.

Que vous évoque cette forme ?

Qu'est-ce qu'elle représente ?

Qu'est-ce qui a donné à l'artiste l'idée de cette forme ?

Le matériau de l'oeuvre

En quoi est-elle faite ?

Quelles sont les caractéristiques et les qualités des matériaux utilisés ?

Pourquoi avoir choisi ces matériaux ?

Le choix de ce matériau est-il en relation direct avec le contenu de l'oeuvre ?

Le matériau a-t-il été laissé visible ?

Pourquoi le matériau est-il laissé visible ? Pourquoi l'oeuvre n'est-elle pas peinte ?

Qui a fait l'oeuvre ?

Les dimensions de l'oeuvre

Est-elle grande ou petite ? Comparer ses dimensions à l'architecture du lieu où elle est exposée et à votre corps.

Pourquoi a-t-elle ses dimensions ?

Combien a-t-elle de dimensions ?

Quelles effets et impressions nous laisse l'oeuvre ?

Ludique – simple – étrange – intrigante – discrète – repoussante – énervante - ...

La fonction de l'oeuvre

A quoi sert-elle ? A-t-elle une fonction ? Quelle est-elle ?

Peut-on monter, s'asseoir, s'étendre, ..., dessus ?

Si vous deviez donner une fonction à cette oeuvre, quelle serait-elle ?

Le statut de l'oeuvre

A-t-elle une fonction ?

Est-ce une sculpture, un objet du quotidien ou un élément architectural ?

A quel domaine des arts plastiques appartient-elle ?

Est-elle à dominante verticale ou horizontale ?

A-t-elle un socle ?

Est-elle unique ? Existe-t-elle en un seul exemplaire ?

Est-elle faite pour durer ?

Est-elle éphémère ?

Le lieu d'exposition de l'oeuvre

L'oeuvre a-t-elle été imaginée spécifiquement pour ce lieu ?

Pourquoi est-elle placée là ?

Quelle est sa relation avec le lieu d'exposition ?

Est-elle ?

- intégrée ; en contraste ; en harmonie ; grande ou petite ; etc. ?

Si vous deviez proposer un autre lieu d'exposition pour cette oeuvre, quel serait-il ?

Le titre de l'œuvre

A-t-elle un titre ?

Pourquoi ce titre ? Pourquoi n'a-t-elle pas de titre ?

Si vous deviez proposer un titre pour cette œuvre, quel serait-il ?

La démarche

Comment le sujet de l'œuvre a-t-il été choisi ?

L'artiste a-t-il réalisé l'œuvre ?

Comment l'artiste a-t-il procédé pour que cette œuvre soit réalisée ?

L'artiste a-t-il du communiquer son idée ?

Comment l'artiste a-t-il communiqué son idée ?

Quelles sont les différentes étapes de la réalisation ?

La réalisation de l'œuvre ?

Quels outils et techniques ont été utilisés pour réaliser cette œuvre ?

L'œuvre a-t-elle été facile à réaliser ?

Combien de temps a été nécessaire à la réalisation de l'œuvre ?

La réalisation de l'œuvre a-t-elle demandé des connaissances techniques particulières ?

Notions – Questions

Autour de l'œuvre de Raphaël Galley

Décrire l'œuvre

Morceau de carte, parcelle cartographique, îlot, courbes de niveau, ...
Rigidité stabilité pesanteur
Horizontalité / verticalité

L'espace

Espace bidimensionnel, tridimensionnel
Du plan au volume
Espace de l'œuvre
Transcription d'un espace représenté (espace topographique : carte IGN) à un espace en trois dimensions (espace de l'œuvre)
- Espace imaginaire en 3D
- Parcelle topographique

Installation

Jeu de pièces
Œuvre modulable
In situ
Perturbation de l'espace

La relation de l'œuvre au lieu

Espace bidimensionnel, tridimensionnel
Installation / In situ
Scénographie
Perturbation du lieu par un élément incongru

- déplacement autour de l'oeuvre / dans le lieu
- modification du regard sur le lieu

Relation à l'architecture
Comment perturber le lieu avec le moins possible ?
Modifier les déplacements dans le lieu
(s'arrêter, contourner, être arrêté, enjamber,)

La relation du corps à l'œuvre

Dimensions, échelle
Parcours, déplacement, tourner autour, s'asseoir sur, ...
Posture du corps
Usage(s) du volume par le corps
Échelle

Le statut de l'œuvre

Objet du quotidien / œuvre d'art
Design / arts plastiques / sculpture
Industrie / artisanat
Fonction, fonctionnalité
Artiste plasticien / designer
Œuvre éphémère, modulable, adaptable

Matériau

Exploiter les matériaux pour leurs qualités physiques
Le matériau laissé apparent
Réalisation, façonnage, assemblage

Démarche artistique, réalisation de l'œuvre

L'artiste concepteur
Projet : dessins, études, croquis, esquisses, photocollage, maquette, ...
Savoir faire (la réalisation est donnée à faire)
Comment communiquer son projet (dessin technique normé)

Tracer une ligne dans le lieu

Carl Andre (1935).

***Sans titre* (1970).**

Pièce éphémère : blocs de polystyrène (10 x 100 x 100 cm) alignés pour former un chemin.
Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.

« *La route, c'est le modèle de mon idée de la sculpture précise l'artiste. Comme la route, la sculpture d'éléments juxtaposés suit le relief, traçant une ligne, qui est tout à la fois passage, mouvement, collision, frontière, support, lien, division...* » ; « *Pour moi, la sculpture est semblable à une route* »

Au début des années soixante, il est l'un des pionniers et des théoriciens de l'Art minimal.

Sa première exposition personnelle a lieu en 1965. Il vit et travaille à New York.

Il se consacre essentiellement à la sculpture, élaborant des principes très stricts, desquels il ne s'éloignera pas :

- l'horizontalité et la platitude, la construction par la composition modulaire,
- la restriction des matériaux utilisés (bois, métal, pierre)
- et la recherche d'une adéquation entre la sculpture et son lieu d'inscription.

Connu pour ses sculptures totalement plates, qui reposent directement sur le sol et que nous sommes invités à arpenter.

Carl André crée des « structures primaires », à partir d'éléments produits industriellement et non transformés.

Il met ses sculptures par terre pour que l'on puisse « marcher dessus ». Il les veut « communistes », désacralisées ; pour lui, « l'art est ce que l'artiste dit être de l'art, l'art est ce que l'artiste fait ».

Il juxtapose sur le sol en pavements, en échiquiers, ses matériaux bruts : briques, cubes de plastique ou de métal, dalles d'acier ou d'aluminium... Il les arrange en colonnes, en alignements, marches ou volumes qui alimentent une réflexion sur l'espace, sa géométrie, son architecture.

Andre affirme que la sculpture est d'abord un lieu, un territoire, qu'elle n'a plus de socle, qu'elle n'a plus d'autonomie et qu'elle ne nécessite aucun savoir-faire traditionnel comme la taille directe, le polissage ou l'assemblage.

« *Tout ce que je fais, c'est de mettre la Colonne sans fin de Brancusi par terre plutôt que de la dresser dans le ciel. La plus grande partie de la sculpture est priapique, l'organe masculin en l'air. Dans mon travail, Priape est par terre.* »



***Secant* (Sécante) 1977**

100 tronçons de poutre de pin Douglas

30 x 30 x 90 cm chacun

30 x 30 x 9150 cm pour l'ensemble

Roslyn, État de New York

Réalisée directement dans le paysage. *Secant* partait du sommet d'une colline herbeuse et descendait vers une prairie vallonnée bordée d'arbres. La ligne ainsi définie marquait les inégalités du terrain et introduisait une échelle différente dans le cadre naturel. Une sécante est une droite qui coupe une courbe en deux points. L'oeuvre d'Andre était à la fois la ligne ondulée des tronçons de poutre et la ligne droite imaginaire réunissant les deux extrémités. L'artiste a déclaré à ce sujet :

« La ligne est en même temps la première et la toute dernière chose, non seulement en peinture mais aussi, plus généralement, dans toute construction. La ligne est passage, mouvement, collision, frontière, support, lien, division [...]. En élevant la ligne au statut d'élément premier seul capable de nous aider à construire et à créer, nous rejetons toute esthétique de la couleur, tout traitement de surface [...] et tout style. »

Carl Andre

Notions – Questions

Sculpture/ installation ; inscription dans un lieu / recherche d'une adéquation entre la sculpture et son lieu d'inscription ; passage / mouvement / collision / frontière ; support ; horizontalité / platitude / absence de verticalité ; la construction par la composition modulaire ; principes d'organisation / répétition / pavement / échiquier / colonnes / alignement / marche ; réflexion sur l'espace / la géométrie / l'architecture ; la sculpture comme lieu / territoire ; absence de socle ; in situ/ rapport au lieu / autonomie de l'oeuvre ; absence de savoir-faire traditionnel / matériaux bruts, usinés industriellement / restriction des matériaux utilisés (bois, métal, pierre) ; la relation au corps / la sculpture comme route / comme support à arpenter / ...



Ecrire dans le lieu

Le lieu devient paysage

ou signaler le lieu comme paysage

N.E. Thing Co

You are in the middle of a N.E. Thing CO landscape, 1977

(Vous êtes au milieu d'un paysage N.E. Thing CO)

Lettres autocollantes sur panneau : 110 x 80 cm.

Collection Art Gallery of Ontario, Toronto

Cette oeuvre a été installée à l'occasion de l'exposition *Géographies*, FRAC Corse, dans la cour de la citadelle de Corte

La matière première de l'entreprise N.E. Thing Co, c'est le banal, l'ordinaire, l'évidence. Entreprise en effet, car c'est sous cette raison sociale et non sous son nom personnel que Baxter a longtemps travaillé, en association avec son épouse d'alors. Dans l'incroyable profusion d'idées et de projets énoncés depuis 1966, beaucoup ont à voir avec le paysage. Mais avec un regard qui ne doit rien au goût du pittoresque du touriste **Tous les moyens**

sont bons pour faire apparaître ce qui se cache dans l'espace quotidien, dans les villes, dans les cours d'usine ou dans les jardins de pavillons de banlieue. L'appareil photo est un précieux complice de ce regard porté sur ce que l'on voit mais que l'on ne regarde pas. Baxter s'arrête sur des situations trouvées. Pince-sans-rire, il se joue du discours scientifique et commercial comme des pratiques des artistes conceptuels. Il est pourtant dans le droit fil de l'art conceptuel quand il entreprend de tracer dans un champ le mot potiron avec des potirons (...)

Calembours visuels, jeu avec les mots, actions dérisoires mais toujours pertinentes dans le rapport au paysage vécu : ainsi l'humain est pris entre son animalité et sa responsabilité politique au travers de *Territorial Claim*. C'est là en tout cas ce qu'explore Baxter depuis plus de trente ans, avec une attention toute particulière pour les espaces collectifs. **Pastiche des pancartes de signalisation, les appropriations commerciales de paysage par panneaux interposés affirment que c'est le « regardeur » qui fait le paysage.** La pancarte fait ce rappel incontestable et pragmatique : « Toi qui regardes, tu es toujours le centre du paysage. »

Pastiche des pancartes de signalisation, les appropriations commerciales de paysage par panneaux interposés affirment que c'est le « regardeur » qui fait le paysage. La pancarte fait ce rappel incontestable et pragmatique : « Toi qui regardes, tu es toujours le centre du paysage. »

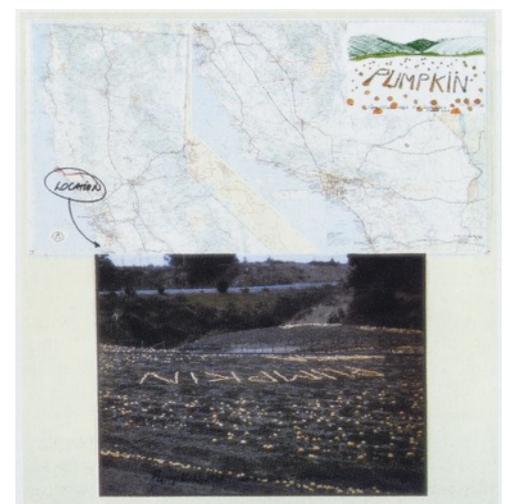
N.E. Thing Co
Pumpkin (Potiron)

(1968, planche assemblée en 1981).

Tirage cibachrome, carte, encre et stylo feutre sur papier. 90,9 x 86,7 cm.

Collection de l'artiste.

Le mot est la chose, la chose est son mot. Le calembour visuel atteint l'échelle du champ.



Bibliographie :

A ciel ouvert, Christophe Domino, Editions Scala

Indiquer des points de vue du lieu

Sylvie Blocher

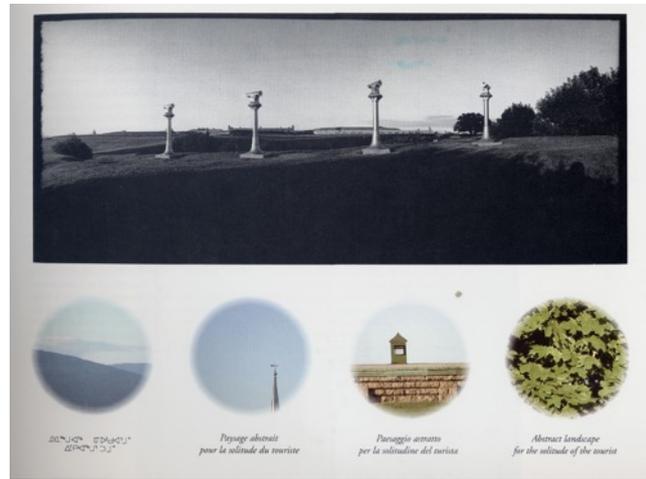
Paysage abstrait pour la solitude du touriste n°4, 1989

Quatre lunettes d'approche, béton, acrylique

16.65x8.7x0.57m

Musée du Québec, exposition Territoires d'artistes, paysages verticaux

Photographie : Patrick Altman.



Sylvie Blocher, quant à elle, atteste la force du désir fusionnel, « mais, dit-elle, je suis entièrement dans la conscience de la séparation ». C'est, à ses yeux, cette bipolarité même qui fait l'art.

Paysage abstrait pour la solitude du touriste, réalisé en 1988 pour le musée du Québec, n'est pas le premier de ses travaux utilisant ces longues-vues que l'on place d'ordinaire sur les belvédères, les promontoires ou les hautes terrasses urbaines. À travers cet objet, elle interroge à la fois l'implication de l'art dans le paysage et son rapport à l'institution (en particulier lorsque, à Strasbourg, elle le dispose, non sans provoquer quelque remous, dans un parc urbain devant le Conseil de l'Europe...).

Les artistes invités à Québec pour l'exposition *Paysages verticaux* disposaient de l'immense parc des Champs-de-Batailles qui surplombe le Saint-Laurent. Pour Sylvie Blocher, il était exclu de s'imposer brutalement dans le paysage ; elle récusait « l'idée de conquête ». Son oeuvre - quatre lunettes fixes sur quatre socles de béton - s'ouvre sur son environnement, il s'agit pleinement d'une sculpture, mais qui se projette en quelque sorte au-delà d'elle-même. Dans chaque viseur, une image « très pauvre », c'est-à-dire fort belle, mais ne sacrifiant aucunement au spectaculaire (« on ne voit rien », dira un visiteur dépité) : le monochrome vert d'un feuillage d'érable, le sommet d'une forteresse enfouie tout au bout du parc, le ciel et la girouette d'un clocher, le profil entrecroisé de deux collines. Sur chaque lunette, une plaque portant, gravé, le titre de l'oeuvre en italien, en français, en anglais et en inuktitut, la langue des esquimaux décimés au Canada (dans laquelle le mot « solitude » n'existe pas, ni le mot « touriste », traduit par le pictogramme « L'homme qui marche sans arrêt et de temps en temps s'arrête »).

Cette oeuvre a encore en commun avec les observatoires précédemment évoqués, en particulier ceux de Nancy Holt, d'exercer sur le continuum naturel une opération de focalisation, de recadrage, qui est aussi un exercice de contemplation. Pour Sylvie Blocher, en outre, le télescope est un objet dangereux. Il promet le plus beau point de vue - « la place du roi » - et l'élucidation de tous les secrets. Mais rien n'est jamais donné et le spectateur, en sa position solitaire, n'est renvoyé qu'à lui-même, à sa conscience, justement, de la séparation.

Bibliographie :

L'idée de nature dans l'art contemporain, Colette Garraud, Flammarion

S'inscrire dans la mémoire d'un lieu

Christian Boltanski

The Missing House,

1990

Plaques installées dans Grosse Hamburger Strasse

The Missing House, par l'artiste français Christian Boltanski, avait été installée sur l'emplacement d'une maison bombardée dans Grosse Hamburger Strasse. Sur les murs latéraux de deux maisons adjacentes, Boltanski avait fixé une série de plaques portant les noms et les activités des anciens habitants de la maison manquante, et leurs dates d'arrivée et de départ. Ces habitants n'avaient pas été tués par la bombe, mais exterminés dans les camps de la mort allemands.

Bibliographie :

Installations, L'art en situation, Nicolas de Oliveira,
Nicola Oxley, Michael Petry, Thames & Hudson



Signaler au regard des lieux

Daniel Buren (1938).

Les Couleurs : Sculptures

Travail in situ, juin 1977.

Paris, Musée national d'art moderne.

« (...) *Si possible voir le travail les jours de vent.* » Daniel Buren

En 1977, pour l'ouverture du Centre Georges Pompidou, Buren propose une oeuvre pour les collections du Musée national d'art moderne : *Les Couleurs: Sculptures*. Il installe des drapeaux colorés et rayés au sommet de quinze monuments parisiens visibles depuis les terrasses du musée. Pour appréhender ces drapeaux dispersés dans la ville, le public doit déplacer son regard vers l'extérieur du musée, en se positionnant, non pas dans les salles, mais le long des coursives transparentes qui dessinent la façade du Centre. Outre la remise en cause du musée, implicite dans ce geste, Buren introduit, dans la sculpture, une part d'instabilité, de fragilité et d'aléatoire (ces drapeaux sont soumis aux vents, à la lumière et aux intempéries), qui rapproche l'art de la vie et renvoie ainsi aux questionnements artistiques de l'époque, à savoir l'art conceptuel, le Land Art et le Earth Art.

L'oeuvre, ici, ce n'est pas la ville tout entière, Mais juste un point du paysage : ce drapeau qui flotte au vent. Ou plutôt, ces drapeaux que Buren a disposés sur la capitale, et que l'on voit depuis le Centre Pompidou.

Sur les terrasses du musée sont parfois installées des longues-vues, mises à la disposition du public, « à l'oeil », précise l'artiste. A côté d'elles, des plans de la ville désignent quinze points les grands magasins, le Louvre, et quelques toits d'immeubles privés. Bientôt, le spectateur attentif repère quinze drapeaux, dispersés parmi des toits, des cheminées, des antennes.

Que représentent ces drapeaux ?

Leur symbolique « n'est évidente pour personne », se plaignait un conseiller municipal, en 1977. En effet, d'ordinaire, un drapeau est une marque d'appartenance codée, le symbole d'un Etat, par exemple. Les drapeaux de Buren, eux, ne symbolisent rien ils sont des éléments de la grammaire visuelle de Buren, son « outil » de travail comme la majorité de ses oeuvres, ils sont constitués de bandes de tissu de 8,7 cm alternativement blanches et colorées, cousues en panneaux de deux mètres sur trois. Vus de loin, ils gardent cependant une dimension d'apparat officiel. Buren met en scène un signe, non pour son sens propre, mais pour pousser le spectateur à porter un regard neuf sur son environnement. Il l'oblige à fouiller la ville du regard, et donc à tourner le dos au musée. Situation paradoxale lorsque l'on vient voir des oeuvres d'art !

Son oeuvre

Daniel Buren définit dès 1966 des propositions radicales qui ne varieront plus : des bandes verticales de 8,7 centimètres de large en deux tons alternés — du blanc et une autre couleur. Depuis cette époque, il répète ses rayures à l'infini sur tous les supports.

Il intervient in situ, dans la rue, dans le métro ; rejette l'institution muséale, le marché.

Depuis le début des années quatre-vingt, il s'est vu attribuer de nombreuses commandes publiques. Les plus remarquées sont certainement *les Deux Plateaux* (1985-1986), conception d'un environnement dans la cour du Palais-Royal à Paris, ou le nouvel aménagement de la place des Terreaux à Lyon en 1995.

Au-delà de leur fonction ludique et décorative, les drapeaux de Buren mettent en communication l'espace de la ville, où ils sont exposés, et celui du musée, où la présence des oeuvres est attendue. Ils placent ainsi le spectateur au carrefour de deux univers, celui de la ville et celui de l'art. Avec Buren, être artiste n'exige plus de recourir à des formes consacrées, ni même de produire des objets matériels : l'art n'a pas de lieu, et l'artiste utilise des signes visuels pour prendre position vis-à-vis du monde.

Le musée et ses alentours est souvent perçu comme un espace privilégié c'est une institution lourde de symboles, de valeurs pas seulement esthétiques, et bien sûr un lieu destiné à l'exercice du regard. Buren y voit surtout un espace privilégié d'intervention, de travail *in situ*, dit-il. C'est-à-dire à la fois *dans le lieu* et adapté *au lieu*, en réaction à lui.

Or, Buren s'interroge depuis toujours sur la notion de visibilité - des oeuvres d'art comme des lieux publics. Il sait que le regard n'est pas neutre, qu'il est fonction de la culture, des habitudes, du milieu social de chacun. Aussi conduit-il son spectateur à prêter attention non tant à ce qu'il regarde, mais à la manière dont il regarde, au musée ou dans la ville. La rue, avec les tentations consummatrices qui s'y affichent, est pour Buren un endroit de travail « favori, libre et gratuit », dès 1967.

Aujourd'hui, il continue d'occuper l'espace public, mais de manière plus officielle. Et son travail continue de soulever réactions et controverses.



Les Couleurs : sculptures (juin 1977).

Travail *in situ*.

Photo-souvenir prise par l'artiste de l'un des quinze drapeaux disposés dans divers lieux de Paris, et visibles depuis le Centre Pompidou (ici sur l'un des mâts des magasins de la Samaritaine).

Bibliographie :

L'ABCdaire de La Sculpture du XXe siècle
Flammarion, Caroline Gros, conservatrice au musée national de la ville de Paris,
et chargée de cours à l'école du Louvre.

Petit dictionnaire des artistes contemporains
Larousse, collection Comprendre, Reconnaître

L'ABCdaire de l'art contemporain

Flammarion

Copier - créer

L'émission du CNDP et de La Cinquième pour les collèves
Arts plastiques, Présence des arts

L'émission du CNDP et de La Cinquième pour les collèves

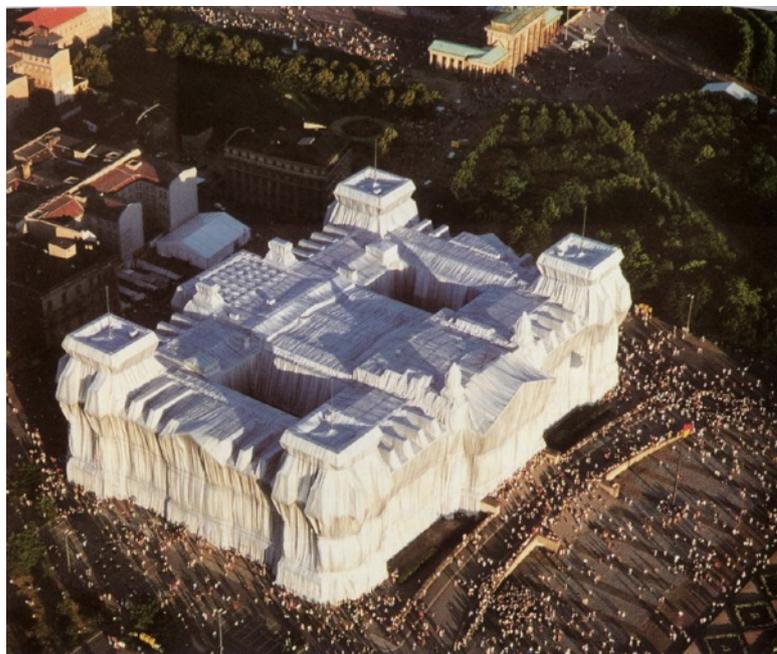
Cacher un lieu pour mieux le voir



Christo (né en 1935) et Jeanne.Claude
Reichstag (1995).

100 000 m2 de tissu et 16 km de cordes : 135 x 96 m.

Photographie d'archives prise à Berlin (oeuvre détruite).



Christo, le prestidigitateur

Quel est le monument qui fut emballé durant le mois de juin 1995, en drapé toile blanc-argent, et qui fait 135 x 96 m avec, aux coins, quatre tours carrées hautes de 42.5 m ? Réponse: c'est le Reichstag, l'ancien Parlement de Berlin, après un étrange traitement infligé par le couple d'artistes Jeanne-Claude et Christo.

Peut-on encore parler d'une sculpture, face à une architecture emballée, dont le but initial était d'assembler, sous un même toit, les députés allemands ?

Y a-t-il oeuvre quand les artistes ne font qu'ajouter un revêtement, une deuxième « peau » ?

Mais peut-être, sous sa « cape » esthétique, se cache la nouvelle sculpture monumentale, investie d'un rôle symbolique au sein de la cité.

Art et politique

L'envergure de l'entreprise (100 000 m2 de tissu et 16 km de cordes) rappelle au spectateur qu'une oeuvre d'art n'est pas uniquement un objet esthétique mais aussi une démarche unifiant art et politique. Le choix de la cible n'est pas innocent. Inauguré en 1894, le Reichstag est l'emblème de la démocratie allemande. Théâtre de la prise du pouvoir en 1933 par Hitler, il symbolise depuis, l'Allemagne divisée et à nouveau réunifiée en 1989.

Dès 1971, Christo exécute des maquettes de l'emballage pour lequel il n'obtient toutes les autorisations nécessaires que vingt-quatre ans plus tard. L'aspect administratif de la réalisation en est un élément essentiel pour l'artiste.

Éphémère

Le bâtiment fonctionnel devient une construction génératrice qui fonctionne comme transformateur de matériaux sur un plan purement visuel. Disparue, l'opération ne conserve comme traces que des clichés photographiques ou des dessins préparatoires qui achèvent leur trajet dans un musée.

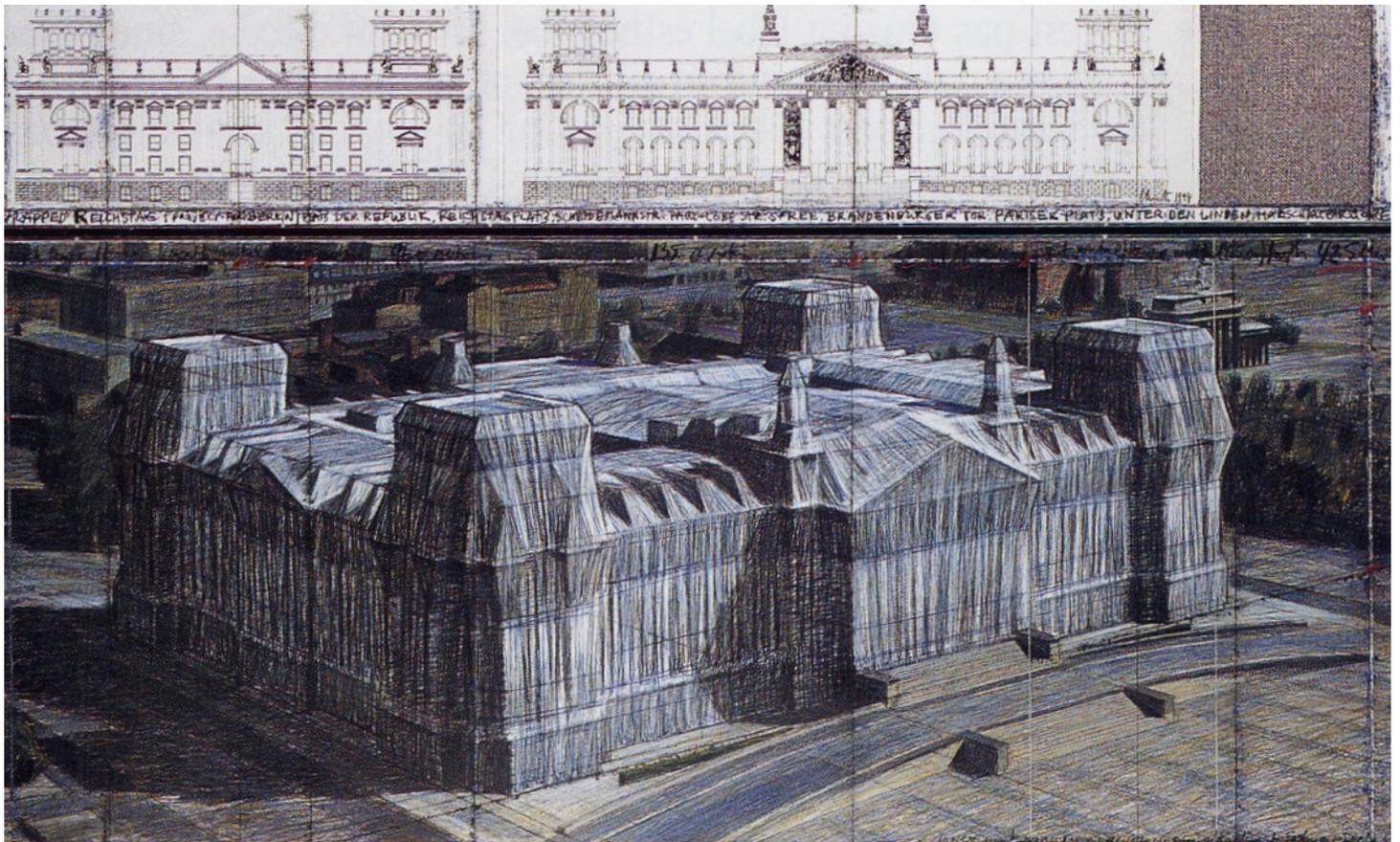
Sauver le quotidien de l'oubli

Le geste des Christo (la femme de l'artiste, Jeanne-Claude, collabore activement à la réalisation des oeuvres récentes), qu'on peut assimiler à une résurrection artistique, cherche, avant tout, à redonner vie à un fantôme stationné au coeur de la ville. Déguisée en sculpture momentanée, c'est une masse considérable qui disparaît et réapparaît. Transformée, elle nous force à imaginer, à reconsidérer la forme ancienne cachée et se débattant sous les toiles et les cordages. Emballé, le Reichstag lutte contre l'indifférence du regard sur le volume, sur l'espace. Sculpture architecturale ou architecture sculpturale, il échappe à sa destinée initiale, se transfigure en signe, en manifestation artistique, permet un nouvel aperçu du quotidien.

Des machines à voir l'espace

Quand les Christo ne « sculptent » pas l'espace urbain, leurs interventions se situent dans un cadre mitoyen, celui d'une nature habitée, « civilisée ». À l'encontre des land artistes, comme Smithson ou Walter de Maria, qui cherchent l'éloignement et l'isolement, et en font les conditions essentielles d'expériences uniques dans un décor inhabituel, les Christo s'intéressent à l'introduction du singulier dans un cadre familier.

L'essentiel demeure le décalage, la rupture des habitudes. En emballant un pont au coeur d'une ville ou des îles au large de la Floride, Christo perturbe.



Christo (1935).

Wrapped Reichstag, Project for Berlin (Reichstag empaqueté, projet pour Berlin), 1994.

Crayon, fusain, pastel, crayon, fiche technique et carte : 2 parties : 38 x 244 et 106,6 x 244 cm.

Ce projet utopique bientôt réalisé - autofinancé par les artistes Christo et Jeanne Claude - fait d'un lieu historique, le Parlement allemand, un éphémère monument.

Bibliographie

A ciel ouvert, Christophe Domino, Editions Scala
La sculpture moderne, Itzhak Goldberg, Françoise Monnin, Editions Scala
L'art contemporain, Christophe Domino, Editions Scala

Barrer un lieu

Christo et Jeanne.Claude

Running Fence (Palissade), 1972- 1976.

Sonoma and Marin Counties, California

5,5 m x 40 km.

Quatre ans de préparation, 200000 m² de toile de nylon, 2050 piquets d'acier de 6m 50 de haut, 145 kms de câble d'acier pour que cette muraille fragile courre jusqu'à la mer.

Running Fence, oeuvre qui courait sur 39,5 km dans la campagne des comtés de Sonoma et de Marin, au nord de San Francisco. Malgré des oppositions considérables, Christo et Jeanne-Claude réussirent à imposer l'existence de cette immense barrière blanche qui allait de l'Océan Pacifique pour se déployer à travers les champs et les villages. Pour atteindre leur objectif, ils durent participer à dix-huit enquêtes publiques, trois sessions de cours de justice de l'Etat de Californie, et rédiger un rapport d'impact sur l'environnement de la taille d'un annuaire du téléphone.



La beauté de cette barrière serpentant dans le paysage n'est pas sans rappeler la Grande Muraille de Chine, et cette similitude fut comme par hasard soulignée par la mort de Mao Tsé-Tung. le jour même où le Running Fence fut réalisé. Les coïncidences n'ont rien à voir avec une oeuvre d'art mais elle peuvent involontairement accroître son impact.

Running Fence de 5,5 m de haut et 39.5 km de long court à travers cinquante-neuf propriétés privées. L'oeuvre suit le profil accidenté du terrain et plonge vers le Pacifique à Bodega Bay. Son montage fut terminé le 10 septembre 1976. Le tissu de nylon blanc (200 000 m²), les câbles (145 km), les 2 060 poteaux en acier et les 14 000 ancrages dans le sol étaient prévus pour être entièrement démontés. Aucune trace visible ne demeura sur les collines des comtés de Sonoma et Marin qui puisse témoigner de son existence. En accord avec les ranchers et les autorités, le démontage débuta quatorze jours plus tard.

«Il s'approprie des terrains, des édifices et des espaces publics», écrit plus loin Albert Elsen. «à la différence d'un conquérant comme Napoléon, qui s'imposa sur d'innombrables sites par les armes, l'identification permanente des Christo avec certains lieux et monuments historiques se fait par la force de l'art.»

Traçant une ligne de 39 kilomètres dans le paysage californien, Running Fence est une barrière paradoxale : sa fragilité contredit son autorité de mur, de frontière. Par empagement, par dispositif d'écran, ou encore par marquage, en dispersant des signes visuels (les 3 100 parasols disposés simultanément au Japon et aux Etats-Unis pour le projet The Umbrellas (Les Parasols), 1984-1991), il s'agit toujours d'intervenir dans le paysage non par le moyen d'une appropriation autoritaire mais comme une intervention à la fois poétique et méditative, provisoire (deux semaines, idéalement, pour laisser l'intervention visible pendant deux weekends aux spectateurs) dans sa réalisation mais respectueux du contexte : sur le plan écologique, bien sûr, mais aussi sur le plan historique voire politique, en particulier dans les interventions situées en ville, dans le paysage bâti.

Running Fence, projet pour Sonoma and Marin Counties, Californie
Dessin en deux parties, 1976.
Pastel, mine de plomb et fusain. 38 x 24
et 106.6 x 244cm.



Le travail ne se réduit pas au seul moment du chantier qu'est l'installation.

De même que l'oeuvre se prolonge bien au-delà de son existence physique par les documents photographiques, elle existe aussi avant, au travers de la préparation technique et administrative et de description graphique. A de semblables échelles de travail, avec les contraintes matérielles et la volonté de laisser aussi peu de trace que possible, l'aspect technique est important et complexe. Les matériaux et procédés de montage sont toujours très spécifiques au lieu dans lequel vont intervenir le couple.

Toutes les interventions d'importance demandent des compétences d'ingénieurs et de techniciens : le dialogue avec eux fait partie du projet, comme les relations avec les habitants et les négociations avec les autorités administratives. C'est là d'ailleurs une partie lourde du travail, de réunions, de dossiers, travail aux issues imprévisibles : vingt-quatre ans pour pouvoir empaqueter le Reichstag à Berlin et, s'ils finirent par draper le Pont-Neuf à Paris au terme de dix ans de travail, Christo et Jeanne-Claude n'ont toujours pas pu travailler sur les quelque trois cents arbres des Champs-Élysées.

Les transformations de l'environnement

Les manifestations des Christo vont de l'installation d'une clôture en tissu blanc, haute de 5,3 mètres, qui parcourt une quarantaine de kilomètres des collines californiennes pour se jeter dans l'océan Pacifique, à l'empaquetage du Pont-Neuf à Paris. Elles gardent toujours un caractère unique car chaque volume est spécifique et chaque lieu établit son dialogue propre avec l'oeuvre.

Des machines à voir l'espace

Quand les Christo ne « sculptent » pas l'espace urbain, leurs interventions se situent dans un cadre mitoyen, celui d'une nature habitée, « civilisée ». À l'encontre des land artistes, comme Smithson ou Walter de Maria, qui cherchent l'éloignement et l'isolement, et en font les conditions essentielles d'expériences uniques dans un décor inhabituel, les Christo s'intéressent à l'introduction du singulier dans un cadre familier.

L'essentiel demeure le décalage, la rupture des habitudes. En emballant un pont au coeur d'une ville ou des îles au large de la Floride, Christo perturbe.



Bibliographie

A ciel ouvert, Christophe Domino, Editions Scala
La sculpture moderne, Itzhak Goldberg, Françoise Monnin, Editions Scala
L'art contemporain, Christophe Domino, Editions Scala

Déplacer lieu : Le dehors envahit le dedans

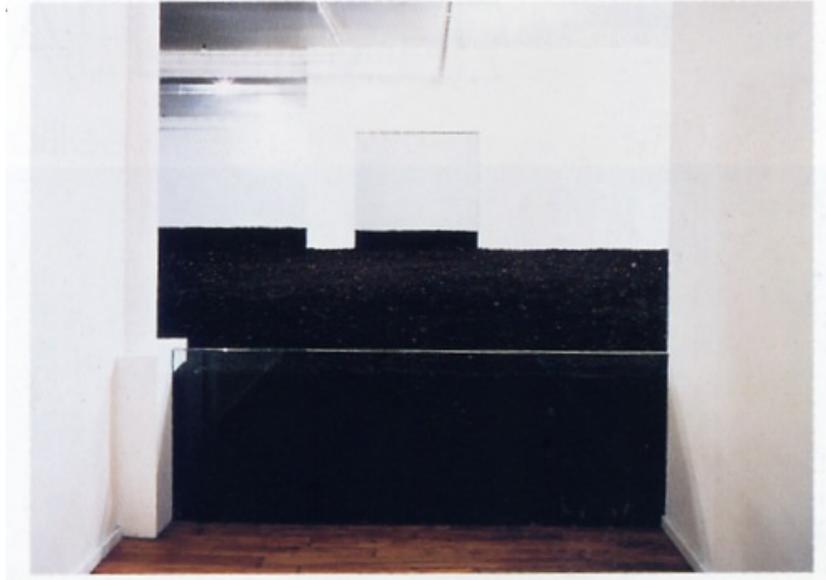
Walter de Maria

The New York Earth Room, 1977.

Terre, tourbe, écorce,
127 tonnes de terre occupant l'espace d'une
galerie de plus de 300 m² sur une hauteur de 56
cm.

Troisième version ; installation permanente.
Dia Center for the Arts, New York.

Par son simple déplacement dans le lieu de
l'exposition dans la ville, la terre révèle sa masse,
sa densité. Son aspect très concret alors que
l'espace inaccessible demeure abstrait permet
l'évocation du paysage en intérieur.



Dehors dedans

Dans une galerie en étage en plein New York, 230 mètres cubes de terre occupent l'espace d'exposition, mettant en évidence par le déplacement en intérieur la puissance de la matière essentielle et banale qui fait la Terre : c'est l'Earth Room. Le souffle du sublime tourne autour de l'oeuvre de Walter De Maria, l'un des premiers et influents artistes américains qui dès 1960 envisage de travailler directement avec la force des éléments, des espaces extérieurs et sur leur spectacle. La sculpture décidément n'est plus une question de forme mais bien plus de sensation éprouvée, d'expérience. Parce que celle-ci n'est rien si elle n'est pas perçue directement, physiquement, l'artiste est très exigeant sur les conditions d'accès et de reproduction de ses oeuvres, et préfère s'entourer de silence.

En remplissant de terre une aire d'exposition de Manhattan, De Maria faisait un usage théâtral de l'espace : c'est l'espace lui-même qui est mis en scène, modifié par la quantité et la nature du matériau de remplissage, mis aussi par son odeur. La terre met le spectateur, dans un environnement urbain, en contact avec la nature brute. L'oeuvre ne peut être contemplée qu du seuil de la pièce. Le spectateur en retire un sentiment d'exclusion, puisqu'il ne peut pénétrer dans l'espace qu'elle occupe

L'isolement est l'essence du Land Art.

Walter de Maria.

La terre n'est pas là pour qu'on la regarde, mais pour qu'on y pense.

Walter de Maria.

Bibliographie :

A ciel ouvert, Christophe Domino, Collection Tableaux choisis, Editions Scala
Land art et art environnemental, Phaidon

Déranger un lieu par la couleur

« Posé à la lisière dans la superbe campagne châillonnaise, le carré rouge, peut se définir comme une sculpture utile. À ses classiques caractéristiques sculpturales (forme, couleur, définition d'un espace, affirmation des matériaux) s'ajoute une dimension particulière : l'invitation à un usage par le spectateur. Sous-titré tableau-refuge, il est à la fois une oeuvre et un abri, un lieu où venir expérimenter des rapports directs avec le paysage, pour lesquels l'art aura fait office de médiateur. Les conditions d'hébergement volontairement simples et frustes, en replaçant l'occupant au plus près de la réalité de la nature, invitent à méditer, par une immersion rouge dans la verdure, la brutalité de notre quotidien et la paix de notre territoire. »

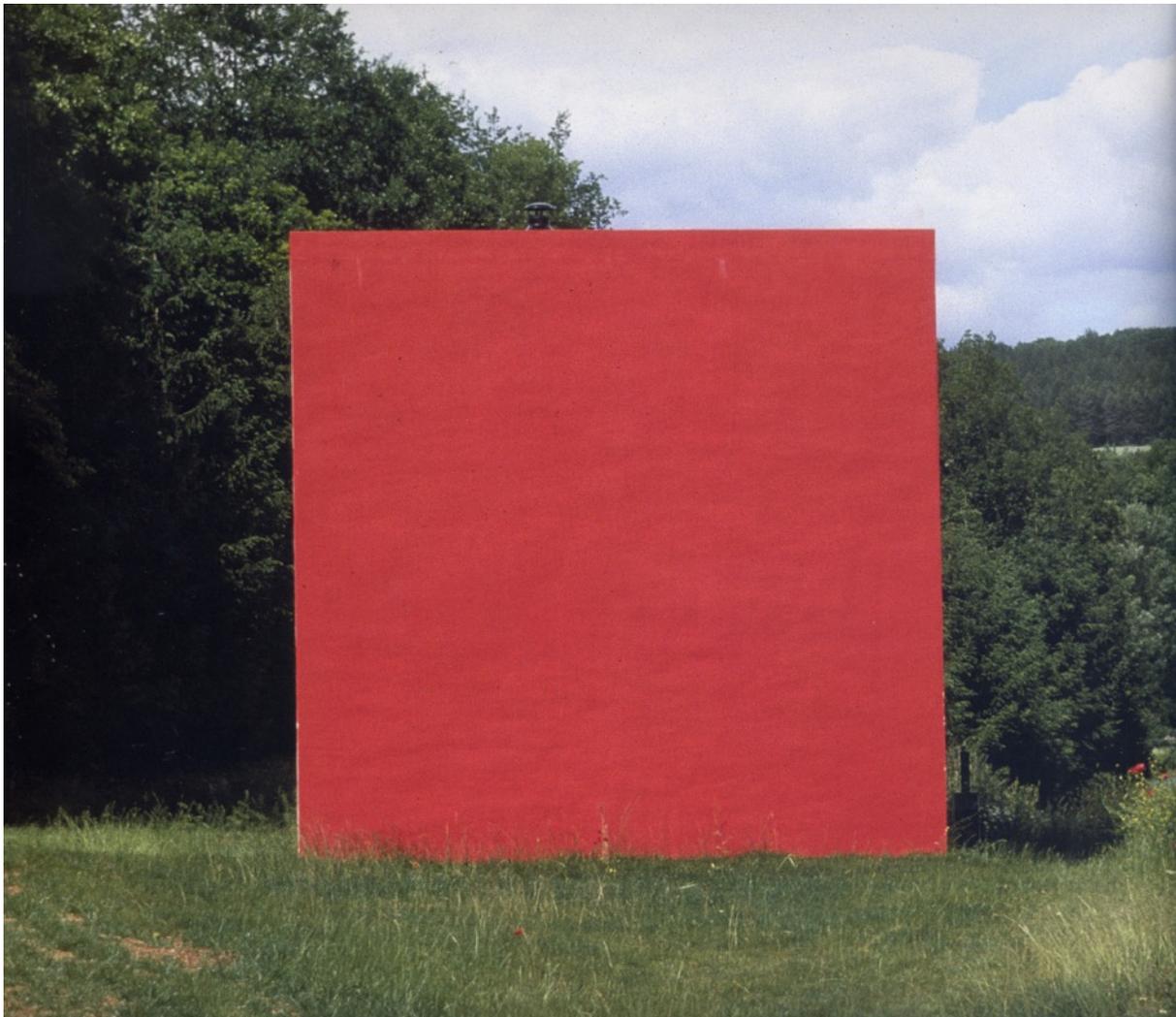
Éric Troncy

Gloria Friedmann ***Le carré rouge, 1998*** **Tableau-refuge.**

Villars-Santenoge, Haute-Marne, France.
Réservation : (33) 03 25 84 88 10

Notions – questions :

Relation au lieu, contrastes, couleurs complémentaires, naturel/artificiel, architecture/nature, forme géométrique/formes végétales, abstraction/réalité, architecture/arts plastiques, architecture/sculpture, ...



Bibliographie :

L'œuvre et le lieu, Essais et documents sous la direction d'Anne-Charbonneaux et Norbert Hillaire, Flammarion

Inventorier les végétaux d'un lieu

Paul-Armand Gette - (1927).

Rubia peregrina L.

Etiquetage à l'occasion de l'exposition « *Proposition paysagère* », été 1994, Centre d'art du Crestet.

La tâche du botaniste se fait méditation sur le monde à partir du paysage quand il s'agit de nommer et d'indexer toutes choses du monde végétal, voire du paysage dans son entier.



Bibliographie :

A ciel ouvert, Christophe Domino, Editions Scala

Notions – questions :

Inventaire, frontière entre art et science, artiste et botaniste, installation, in situ, art éphémère, la photographie comme trace, ...

Chanter dans un lieu

GILBERT & GEORGE

Singing sculptures

Performance

Notions – questions :

Performance, socle, mise en scène, sculpture, évènement, lieu muséal, mise en scène, vie / gestes / postures, l'artiste comme œuvre d'art, réduire le « fossé entre l'art et la vie », art éphémère, trace photographique, ...

À la fin des années soixante, les artistes Gilbert Proesch et George Passmore se rencontrent à la St Martin's School of Art à Londres. À partir de 1968, ils forment un duo d'artistes sous le nom de Gilbert & George. Par un acte relativement simple, consistant à se déclarer « sculptures vivantes », les deux artistes tentent de résoudre le vieux problème du fossé entre l'art et la vie.

Artistes et œuvre d'art à la fois, Gilbert & George, pour une de leurs premières performances en 1969, se recouvrent de peinture métallique et se campent sur l'escalier du Stedelijk Museum Amsterdam, où ils restent plusieurs heures durant sans changer de pose. La même année ils réalisent la fameuse performance *Singing Sculptures*. Vêtus de costumes gris, les visages peints en bronze, ils se tiennent debout sur une table, Ils chantonnet doucement et dansent, tandis qu'un lecteur de cassettes posé sous la table joue inlassablement la ballade « Underneath the Arches ». Lorsque l'enregistrement touche à sa fin, les artistes descendent de la table pour rembobiner la cassette et, après avoir échangé leurs uniques ustensiles - un gant et une canne - reprennent leur action par ailleurs inchangée.

Bibliographie :

Art conceptuel, Daniel Marzona, Taschen



Gilbert et George sont deux, mais ils se comportent comme s'ils ne faisaient qu'un. Sans être de la même famille (Gilbert est italien et George anglais), ils s'habillent pareil et ne se montrent jamais l'un sans l'autre, que ce soit pour faire les courses au supermarché ou pour s'exposer dans des musées. Ils se définissent comme des « sculptures vivantes » et sont à la fois les artistes et le sujet des œuvres qu'ils créent.

La Sculpture chantante

Un jour, dans un musée, ils sont montés sur une table, en costume chic, la figure et les mains couvertes de peinture métallisée et, le plus sérieusement du monde, ils ont fait semblant de chanter jusqu'au soir, pendant plusieurs jours. Serais-tu capable de le faire ? Pourrais-tu le faire sans éclater de rire ? Eux l'ont fait.

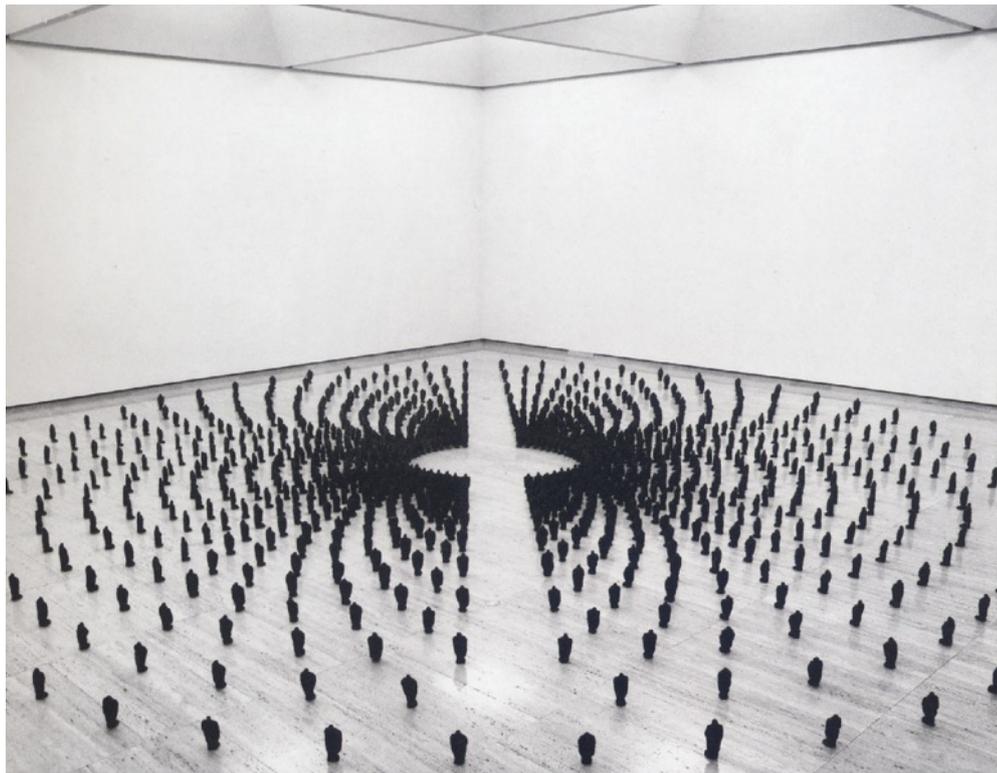
Gilbert et George sont des artistes uniques. Chacun de leurs gestes est de l'art. Peux-tu imaginer une vie pareille, où tu ferais tout avec une autre personne, et où tout ce que vous feriez ensemble serait considéré comme de l'art ?

Bibliographie : *Le musée de l'art pour les enfants*, Volume 1, Phaidon

Investir un lieu par la quantité

Antony Gormley *Field (Champ)*

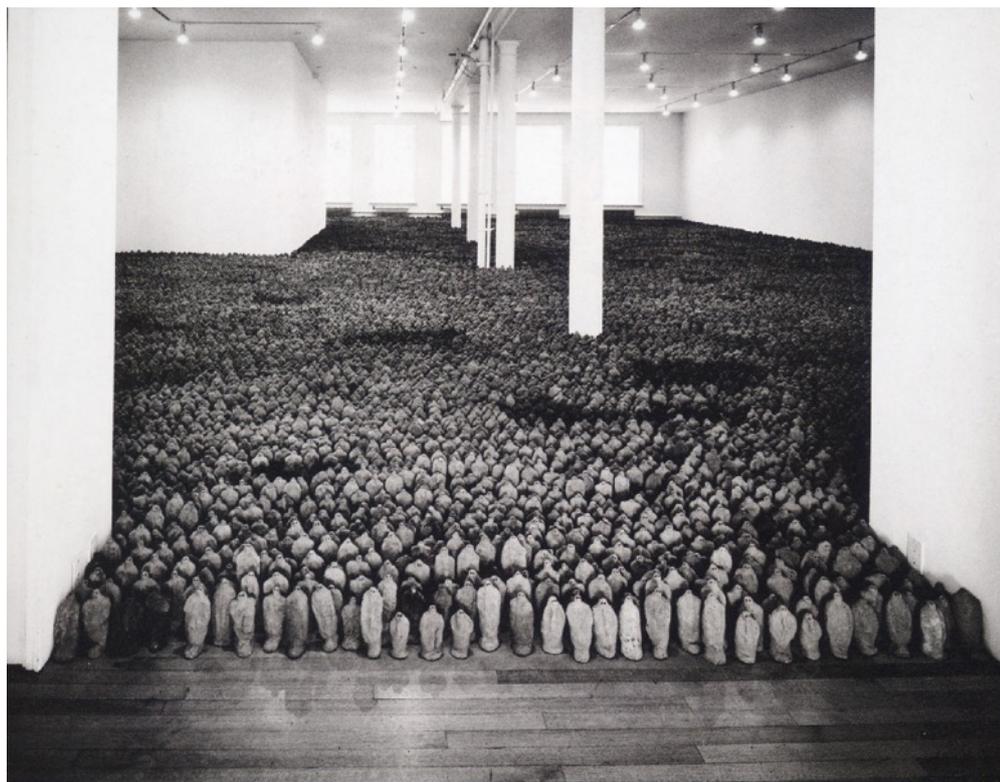
a créé plusieurs versions de *Field* (Champ), dont l'une, en 1989, destinée à l'Art Gallery of New South Wales, à Sydney, et une autre, en 1991, à la Salvatore Ala Gallery de New York. Ces deux versions étaient composées de figurines d'argile, faites à la main soit par Gormley, soit par un membre de la famille Texca, à Cholula, au Mexique. Une première cuisson au soleil précédait un passage au four. Dans la version de 1989 (en haut), les personnages étaient disposés en rayons à partir d'un point central d'apparence magnétique. Celle de 1991 (à gauche) comptait plus de 35000 figurines.



Antony Gormley est né à Londres en 1950. Il est diplômé en Archéologie, en Anthropologie et en histoire de l'art. En tant que sculpteur, il a revitalisé l'image humaine à travers une investigation radicale du corps en tant que lieu de mémoire et de transformation. Depuis 1990, son intérêt se porte plus particulièrement sur la condition humaine en explorant la relation entre le moi et les autres.

Notions – Questions

Installation, présentation, quantité, nombre, uniformité, homogénéité, répétition, organisation, matériau, savoir faire, technique traditionnelle, représentation, corps, échelle, contraste, ...



Bibliographie :

L'œuvre et le lieu, Essais et documents sous la direction d'Anne-Charbonneaux et Norbert Hillaire, Flammarion

Lever la tête, Au dessus du lieu

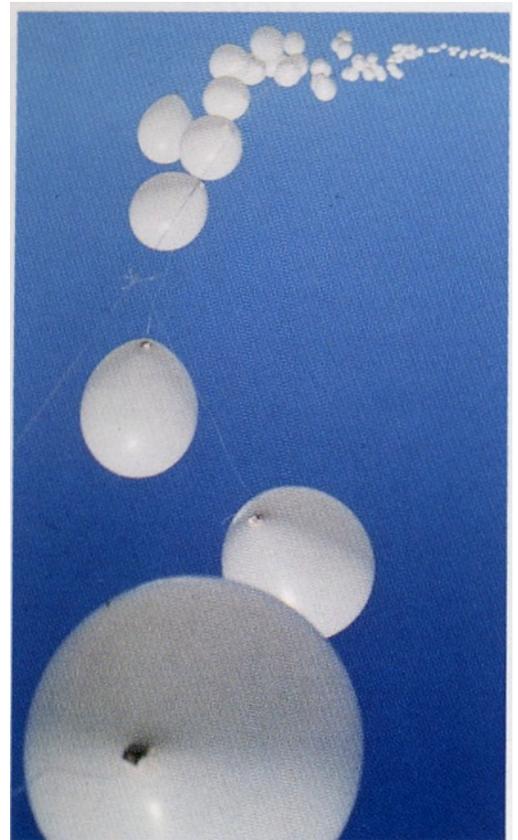
Hans Haacke (1936). *Sky Line (Ligne céleste)*

Central park, New York (23 juin 1967).
Ballons gonflés à l'hélium et cordon.

Une ligne dans le ciel de la ville, un trait libre qui brille au soleil.

Notions – Questions

Installation, lieu, art éphémère, légèreté, fragilité, contraste, trace photographique, ...



Hans Haacke (1936)

Né en 1936 à Cologne en Allemagne

Artiste allemand

Fait ses études à Cassel puis à Philadelphie

De 1960 à 1965, il participe aux activités du groupe Zero.

Pendant sa première période il réfléchit sur les rapports qui s'établissent entre l'art et le temps, l'art et la physique.

Artiste qui dès le début des années 60, a manifesté un vif intérêt pour la nature, en rapport avec la montée du mouvement écologiste.

Depuis 1969, il s'emploie à souligner sans relâche les liens qui existent entre l'art et le pouvoir économique. Il détourne et confronte des photos, affiches, des sigles et des logos, des articles de presse, etc.

Dans ses installations, il met nommément et directement en cause les musées, les politiques, les pouvoirs des sociétés anonymes, les intellectuels.

En 1993, il représente l'Allemagne à la Biennale de Venise. Il en reçoit le grand prix pour une installation où l'Allemagne est symbolisée par un champ de ruines défoncées au bulldozer, où elle apparaît comme un pays confronté sans cesse à son passé nazi.

Il vit et travaille à New York

Bibliographie :

A ciel ouvert, Christophe Domino, Editions Scala

L'art contemporain, Autrement Junior, Série Arts, Scérén

Lire l'art contemporain Dans l'intimité des œuvres, Isabelle Ewig, Guitemie Maldonado,

Les spectateurs envahissent un lieu : Un art participatif

Joël Hubaut (1947).

CLOM 2 : La Place Rouge à Deauville

(1996). Manoeuvre-Courant d'art.

L'annonce est passée par voie de presse celle d'un rendez-vous ludique et participatif, qui sous forme de calembour visuel travaille dans le champ de nos codes sociaux.

La dissémination de signes simples dans l'espace social participe des actions de Joël Hubaut sur tous supports, même la peinture, et tous domaines.

La danse l'occupe en ce moment, mais aussi depuis longtemps la poésie sonore.

En habitué de la performance, du happening, il sollicite un public anonyme au travers de jeux ou de règles simples.

Ici, à Deauville, la consigne passée par la presse locale était : venez en rouge! Le titre de l'oeuvre en témoigne. Mais la couleur agrément ne doit pas cacher selon lui la couleur normative, «couleur-propriété, couleur-pouvoir, couleur-racisme, couleur-dictature ».

L'artiste-vigie veille sur les grilles de représentations. S'il joue avec, c'est bien pour entretenir un nécessaire état de conscience, en faisant circuler des signes pauvres, souvent tirés de la culture populaire.



« Je construis des sites monochromes, avec des objets donnés ou prêtés par un public souvent extérieur au milieu de l'art. C'est un processus de manoeuvre qui se propage avec une population élargie. (...) Je réalise ainsi mes pièces entièrement avec l'aide et la complicité de la population » Joël Hubaut, 1998.

Bibliographie :

A ciel ouvert, Christophe Domino, Editions Scala

Dédoubler un lieu

Pierre Huyghe

Chantier Barbès-Rochecrouart. Série des Posters, Paris (1994).

Poster impression offset ; édition en trois exemplaires plus 1 épreuve d'artiste ; signés et datés : 80 x 120 centimètres.

Des acteurs sont photographiés tandis qu'ils rejouent une situation urbaine quotidienne. De cette image, une affiche (4 x 3 mètres) est imprimée puis installée sur le site même où est prise la nouvelle image.



Le réel et son double

Le paysage du coin de la rue ... celui que l'on ne regarde plus tellement on le voit. Ni gens ni lieux. Aujourd'hui, rien à signaler : le monde est conforme à son image.

Et le chantier du carrefour avance. Ils sont en train d'y travailler. Ils... ? Ce sont non plus un, mais deux chantiers qui s'ouvrent, dans ce jeu d'images emboîtées. Un léger dédoublement du paysage trouble tout à coup l'évidence et la banalité de la situation. Il n'y a rien d'extraordinaire, non, à voir une image dans le paysage de la rue, qui se voit si souvent chargée de porter le message enthousiaste des bonheurs consuméristes. Mais l'image placardée est bien à sa place ici : c'est à ce carrefour qu'elle appartient, contrairement à l'image médiatique dont le destin est d'aller partout sans avoir sa place nulle part. Mais dans ce carrefour, qui reproduit quoi ? Si le décalage entre les deux vues – décalage visuel comme temporel - ne fait pas de doute mais la chronologie, elle, demeure incertaine. L'image fait flotter le partage entre fiction et réalité, entre la force documentaire de la photographie et sa capacité à raconter, comme sait le faire le cinéma, Elle prend ici la dimension physique de l'écran de ciné autant que du panneau de pub. Le faible écart entre les deux moments ouvre l'espace d'un doute, et déploie le présent en une durée paradoxale. C'est ce temps-là que l'artiste cherche à rendre sensible : la rue familière, avant d'être une étendue spatiale, est le théâtre du temps et de l'accumulation d'une infinité de vies parallèles, et nos vieilles villes, si habitées, depuis si longtemps, se vivent plus dans l'instant que dans l'espace.

L'oeuvre est une affiche imprimée - un « poster », selon le mot de l'artiste - qui appartient à une série de plus d'une quinzaine qui relèvent d'un même principe celui du dédoublement d'une situation par l'image mise en scène, utilisant la même rue comme sujet de l'image et comme lieu de représentation. La photographie affichée vient apporter un commentaire à la scène première. Ainsi le spectateur est fait complice comme on l'est au cinéma, avec ce qui se déroule devant ses yeux : comme au cinéma, il choisit d'accepter l'hypothèse de la fiction. La mise en abîme de l'image est un révélateur qui confronte le spectateur à la fragilité des apparences. Huyghe entretient ce regard en empruntant les procédures et les modes de fonctionnement de son oeuvre au cinéma. Ainsi ce sont des acteurs, des figurants qui jouent la scène, non les « vraies » personnes car l'image est toujours fabrication et

préméditation. Le doublage, où l'acteur donne sa voix mais renonce à son corps, les décalages entre la bande-son et l'image, voilà encore des ses matières privilégiées. Ou le principe du remake : il en a réalisé plusieurs à partir de films connus comme Fenêtre sur cour de Hitchcock ou *Uccellacci e uccellini* de Pasolini. Mais il ne cherche pas à faire illusion : ses remakes ne prétendent en rien concurrencer l'original. C'est le décalage entre les images et l'engagement des acteurs qui est le vrai sujet, le travail de l'interprétation, avec ses erreurs et ses maladresses. Fiction, scénario, casting, tournage, jeu quand il emmène son objectif dans la rue, il n'a pas tant l'ambition de révéler une vérité du monde ou des hommes, mais de travailler sur l'apparence des choses, d'y fabriquer des poches de compréhension et de sensibilité, de créer des moments de libération temporelle. Sa démarche l'a conduit à faire art du maniement de la télévision en installant un réseau local accessible à tous et installé dans des centres d'art. La caméra et l'écran réinventent le miroir, si la télé n'est pas une glace sans tain.



Pierre Huyghe

Rue Longvic, 1995.

Affiche en situation, Dijon.

Série des Posters, 1994-1995.

La passante se retourne sur son propre passage.

Scénarios de la réalité

Je repère ainsi des mini-situations dans la vie ordinaire, dont je sais qu'elles vont se répéter dans le temps. L'image en elle-même n'a pas d'importance, mais c'est son rapport à la réalité qui fait sens; c'est une image reliante.

Pierre Huyghe, 1996.

Portrait

Figure au succès récemment confirmé sur le plan international, Pierre Huyghe interroge la nature de la représentation en recourant à des médiums très variés, image photographique, vidéo, filmage, interventions ...

Marque de sa génération, il travaille souvent en complicité voire en collaboration avec d'autres artistes.

Bibliographie :

A ciel ouvert, Christophe Domino, Editions Scala

Construire, déconstruire

Déplacer, le dedans envahit le dehors

Tadashi Kawamata,

Les Chaises de traverse, 1998

Intervention dans la cour de l'Hôtel Saint-Livier, Metz, 1998

L'artiste japonais Kawamata a opéré dans cette double installation ce qu'il appelle des « accumulations de chaises », l'une à la synagogue de Delme et l'autre à l'Hôtel Saint-Livier de Metz, deux bâtiments à 35 km de distance l'un de l'autre. Avec l'aide d'étudiants des écoles d'art et d'architecture de la région, il créa dans la synagogue un plafond suspendu constitué de chaises renversées et, à Metz, un véritable contrefort de chaises masquant une des façades de l'édifice, il plaça également quelques chaises dans les trente abribus le long de La route reliant Metz à Delme. Kawamata prend toujours comme points de départ des sites urbains existants qu'il choisit avec soin et dont il étudie l'histoire en détail. Il les pare ensuite de Labyrinthes et autres échafaudages pour créer une sorte de « cancer architectural ».



Construire, pour Kawamata, c'est utiliser l'espace non pour l'habiter physiquement, mais pour l'occuper mentalement. Chaque ville porte des signes, des blessures, des histoires qui lui sont propres. Quand il arrive sur le lieu d'une invitation, l'artiste s'imprègne et trouve des ancrages dans le paysage de la ville, en parlant, en lisant, en enquêtant parfois. Le projet part d'une réalité : bâtiment, espace, pratique spécifique. Ainsi des échafaudages des charpentiers parisiens, dans les hauts étages, qui le fascinent : il a le projet d'en construire un, avec eux bien sûr, puisque les gens rencontrés font partie du projet. Comme là-bas au Brésil, avec les habitants des favelas qui, de par leurs rudes conditions de vie, possèdent la connaissance des matériaux, de leur emploi et de leur réemploi. Il tient à rencontrer, au sein des équipes qui se constituent, des cultures autres que la sienne.

Leur pensée, leur mémoire collective lui apparaît comme autant d'architectures - précaires comme les siennes, Les bâtiments en mine portent souvent une histoire : l'église de Kassel, bombardée et jamais reconstruite, est recouverte d'un tourbillon de planches qui l'animent, sans que l'on sache s'il s'agit d'un projet de réparation ou de démolition. Les oeuvres sont des monuments à la mémoire, parfois énormes mais toujours provisoires et fragiles, comme l'est la ville de Tokyo. Parallèlement, Kawamata produit des sculptures en carton récupéré qu'il abandonne à leur destin, dans les grandes villes. Architectures minuscules, démunies, elles évoquent le dénuement des sans-domiciles, formes ambiguës nichées dans la réalité des rues. Car le paysage selon Kawamata est aussi bien social que bâti.

Je suis « entre », je préfère ce jugement flottant, je suis entre l'architecture et la sculpture ou l'environnement ; récemment j'ai déclaré que j'étais juste un activiste.

La construction et la destruction sont comme un cercle, comme un temps circulaire qui induit une certaine idée d'entropie. Si vous utilisez quelque chose, vous détruisez autre chose. Et quand je commence un chantier, j'ai déjà intégré le principe de la destruction. Je prends et je restitue, c'est une circularité, un cycle des matériaux, de l'énergie.

Tadashi Kawamata, 1994.

Bibliographie :

Installations II, L'empire des sens, Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, Thames & Hudson
Oeuvre et le lieu, sous la direction d'Anne Charbonneaux et Norbert Hilaire, Flammarion
A ciel ouvert, Christophe Domino, Editions Scala

Définir l'espace du lieu

Chris Jennings

Vault, 1992

Tubes de métal

Museum of Installation à Londres

Cette oeuvre a été conçue tout spécialement pour ce site. Elle était composée de tiges de métal qui formaient une suite d'arcs «définissant» l'espace. On pouvait la considérer comme un réseau de ressorts, exerçant une pression contre le matériau du bâtiment.

Bibliographie :

Installations, L'art en situation, Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, Thames & Hudson



Des éléments naturels à l'intérieur d'un lieu architectural

Long Richard (né en 1945)

Cornwall State Line, 1990

Ardoise, 25,4 x 2,3 m.

Installation à la Tate Gallery, Londres.

L'artiste anglais Richard Long est une figure importante du Land Art. Il utilise le paysage naturel tel que le désert du Sahara ou les plaines de Laponie comme support artistique mais travaille aussi à l'intérieur d'espaces architecturaux. Il en modifie l'aspect par une intervention ponctuelle et éphémère. Richard Long ne travaille qu'avec des matériaux naturels qu'il ramasse (bois, écorces, mousse, roches diverses, terre) et juxtapose à même le sol pour former des cercles, des rectangles, des lignes, des spirales ou des croix. Il peint également ces formes avec de la boue, sur des murs ou sur le sol. C'est par la photographie qu'il en conserve définitivement les traces. « Mon travail est réel, ni illusoire ni conceptuel. Il traite de vraies pierres, de vrai temps, de vraies actions. J'utilise le monde comme je le trouve » indique l'artiste.

Le public et l'oeuvre

Dans l'appréhension d'une oeuvre, le public doit se positionner, en vis à vis lorsqu'il s'agit d'un tableau, en se déplaçant autour lorsqu'il s'agit d'une sculpture ou de certaines installations, et parfois même en se déplaçant à l'intérieur de l'oeuvre. Le public n'est plus seulement spectateur mais devient, dans l'art contemporain, un participant. L'oeuvre qui suit démontre l'importance et le rôle du public dans la manière d'aborder le travail d'un artiste.



Bibliographie :

Comment savoir si c'est de l'art ou pas ?

Questions

Observez l'oeuvre de Richard Long. Dans ce lieu précis, il a choisi d'installer une longue bande rectangulaire formée d'ardoises brutes. Qu'est-ce qui justifie le choix de cette forme? Expliquez.

Qu'est-ce qui peut expliquer la position centrale de cette installation ?

Quels effets cette position centrale de l'oeuvre va-t-elle avoir sur la circulation des spectateurs dans l'espace muséal ?

Qu'est-ce qui, sur la photographie, nous permet d'affirmer que l'espace de la pièce fait partie intégrante de l'oeuvre ?

Cette installation étant éphémère, elle sera très certainement détruite. Qu'en restera-t-il et qu'en pensez-vous?

Pour le public qui a eu la chance de voir réellement cette oeuvre à la Tate Gallery de Londres, expliquez quel comportement il a du adopter pour pouvoir en comprendre tous les enjeux et implications ?

Quelles différences fondamentales existent-ils entre l'oeuvre réelle et la photographie de l'oeuvre? Expliquez.

Notions :

Ephémère ; Espace ; Forme ; Installation ; *in situ* ; Intervention ; Land Art ; Matériaux ; Paysage ; Support ; Traces ; ...

Perturber la perception d'un lieu

Ou

Le lieu sans dessus dessous

Bruce Nauman, 1941, Fort Wayne, (Indiana, États-Unis)

Dream Passage with Four Corridors, 1984

Cette installation architecturale est formée de quatre couloirs de cinq mètres organisés selon un schéma cruciforme, convergeant vers une salle centrale carrée de deux mètres quarante de côté. Cet espace central contient un mobilier métallique : deux tables, l'une au sol, l'autre fixée au plafond par les pieds, et quatre chaises, deux placées au sol et deux fixées au plafond par les pieds. Deux des couloirs opposés sont éclairés par des néons jaunes plaqués au plafond de l'un et au sol de l'autre, tandis que l'autre paire de couloirs opposés est éclairée de façon similaire, mais par des néons rouges. Deux couloirs contigus sont ouverts sur l'extérieur et permettent au spectateur de pénétrer dans l'installation, alors que les deux couloirs contigus opposés se terminent en impasse. Bruce Nauman a développé toute une série de "passages oniriques" à complexité variable depuis la première apparition de ce type d'oeuvres lors de l'exposition *Video as Attitude* au Museum of Fine Arts de Santa Fe en 1983. La forme et le contenu d'un rêve dans lequel Nauman marchait dans un couloir, puis dans une chambre où il rencontrait un personnage mystérieux reconnu plus tard pour être sa propre personne, ont déterminé l'appellation générique de ces installations.

De l'immense richesse sémantique des "passages oniriques", nous ne pouvons ici proposer qu'une approche sélective dont la notion de "passage", récurrente dans l'oeuvre de Nauman, serait un échantillon :

— Passage physique de son propre corps filmé aux vidéos de mimes et de clowns, jusqu'à l'implication des spectateurs à partir de 1969 (*Performance Corridor*).

— Passage sensoriel lié au système des objets : matériaux lourds (marbre, béton) à la luminescence immatérielle de l'éclairage des néons.

— Passage psychologique dans des oeuvres conçues comme des "pièges perceptifs" qui affolent la raison et jouent de leur ambiguïté pour mettre à l'épreuve les repères de chacun.

— Passage symbolique puisque "À la différence des animaux, l'homme est capable de symboliser, de répondre non seulement aux effets directs que le stimulus propose à son corps, mais également d'en avoir une interprétation (...) conditionnée par l'ensemble des expériences qu'une personne a pu faire et qu'elle relie involontairement à chaque situation nouvelle."(M. Tucker)

— Passage initiatique enfin, car l'"oeuvre ouverte" à plus d'un titre que constitue le *Passage onirique avec quatre corridors* nous fait pénétrer dans un espace/temps proche des mondes kafkaïen et beckettien qui ont fasciné l'artiste et auxquels il nous propose une voie d'accès plastique.

V. B.

« La chose la plus importante est la tension, la manière dont on se confronte à une situation. Je voulais créer une situation qui nous mette face à un dilemme, qui nous fasse osciller entre deux manières de se confronter à l'espace et qui, en même temps, ne nous en laisse pas vraiment la possibilité. »

« (...) je ne voulais pas d'une situation ennuyeuse. Je voulais qu'il y ait toujours un début et une fin, Mais il me semblait que si une situation durait assez longtemps, si quelqu'un pouvait entrer dans la pièce et la regarder, on pouvait lui offrir une heure, une demi-heure ou même deux heures, mais il fallait toujours faire en sorte que la structure comporte des tensions suffisantes - soit des tensions produites par des erreurs dues au hasard, soit par une certaine lassitude ou par certaines maladresses, peu importe... L'important était qu'une certaine structure soit programmée, Ces tensions m'intéressaient beaucoup. »

Dream Passage with Four Corridors, 1984

Installation cruciforme

Panneaux, tubes fluorescents,

2 tables et 4 chaises

283 x 1241,5 x 1241,5cm

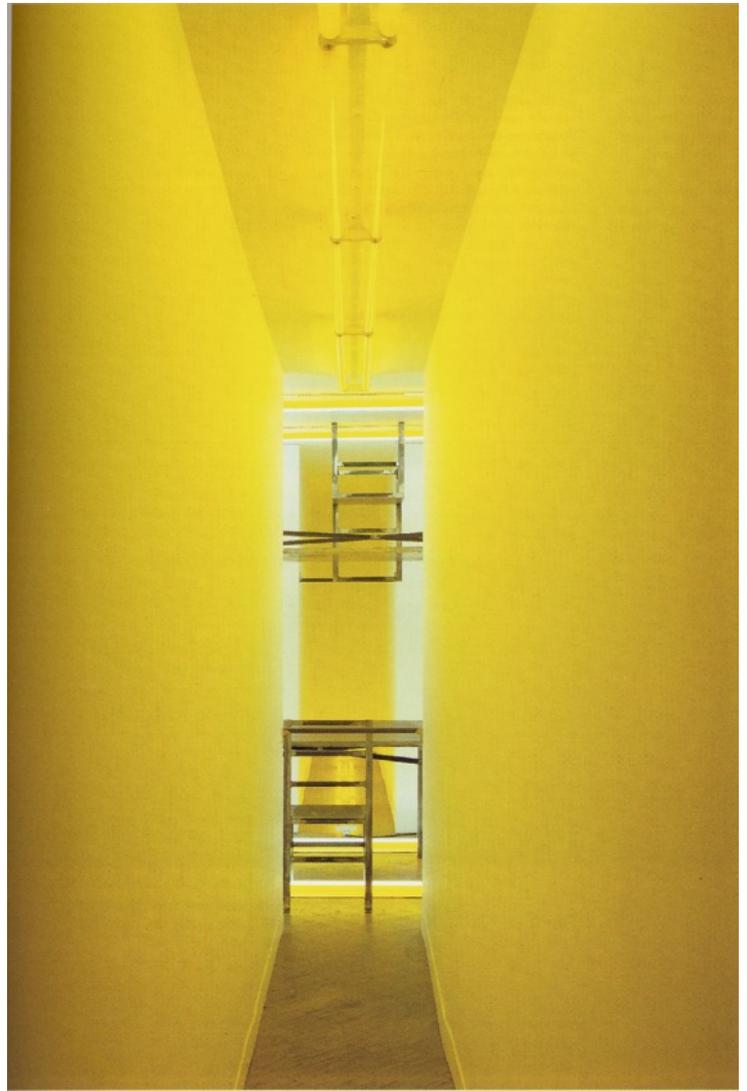
« La chaise devient le symbole d'une forme humaine - la doublure de cette forme. Une chaise a une utilité, elle est fonctionnelle ; mais elle a aussi une valeur symbolique.

Il y a la chaise électrique, ou cette chaise sur laquelle la police vous fait asseoir avant de diriger les projecteurs sur vous. Parce que votre imagination est obligée de prendre en compte cet isolement, l'image se charge de force. (...) Je suis aussi intéressé par l'idée d'accrocher une chaise sur un mur. Vous savez, c'était une idée des Shakers. Ils avaient des planches avec des chevilles qui couraient le long des murs, afin de pouvoir accrocher tous les meubles et de laisser le plancher libre. Les chaises n'avaient pas besoin d'être sur le plancher pour remplir leur fonction. »

1. Sobriquet donné, à cause de leurs danses rituelles, aux membres d'un groupe religieux américain, fondé en 1774 près de New York. (Définition du Grand Larousse encyclopédique, Larousse, Paris, 1964).

Bibliographie :

50 espèces d'espaces, œuvres du centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Réunion des Musées Nationaux



Trop grand pour le lieu

Claes Oldenbourg (1929).

Bicyclette ensevelie.

Acier, aluminium, fibre de verre peint à l'émail polyuréthane.

Quatre parties : roue, 16,50 m de long et 3,15 m de haut ; selle, guidon et pédalier : 7 m au plus haut.

Parc de la Villette, Paris.



L'objet porté à la dimension du monument, sur des pelouses parisiennes.

Depuis 1970, il dessine des projets souvent délirants de monuments urbains ; il déclare « marier des paysages avec des objets, mais sans [se] soucier de l'échelle ». Certaines de ses sculptures sont colossales, tel le *Rouge à lèvres géant* posé sur un tracteur à l'université de Yale.

Il rejoue la monumentalité de la sculpture en imaginant de gigantesques pièces pour l'espace public, mais toujours sur un mode parodique.

Cette stratégie monumentale, privilégiée depuis les années 70, a pour effet de théâtraliser l'espace du spectateur. La prise de possession de l'espace public modifie profondément la perception de la sculpture.

Tout au long de sa carrière, Oldenbourg use en alternance de deux stratégies, soit l'agrandissement d'objets populaires, soit leur assouplissement au moyen de matériaux déformables.

Bibliographie :

A ciel ouvert, Christophe Domino, Collection Tableaux choisis, Editions Scala

L'ABCDAire de la sculpture du XXe siècle, Caroline Cros, conservatrice au musée d'Art moderne de la ville de Paris et chargée de cours à l'Ecole du Louvre, Flammarion
Petit dictionnaire des artistes contemporains, collection Comprendre et Reconnaître, Larousse

A l'image d'un lieu

Gabriel Orozco

Island within an Island, 1993

(Ile dans une île)

Photographie cibachrome

Le paysage bâti : volontaire ou accidentel ?

Notions – questions :

Silhouette ; organisation ;
récupération ; échelonnement des
plans ; contraste : espace réel / espace
représenté, vide / plein, échelle,
premier/arrière plan, couleurs,
fragilité, stabilité,
verticalité/horizontalité, plein/vie,
qualité des matériaux ; équivalences
formelles et colorées, ... ; etc.



Gabriel Orozco (1962)

Sculpteur et photographe,

Gabriel Orozco est d'abord le témoin attentif de la réalité qui l'entoure comme des formes et des objets qui rythment le mouvement et le flux de notre quotidien.

Se définissant lui-même d'abord tel un « récepteur », il recompose et repeuple notre monde contemporain de figures et d'objets qu'il transforme pour en modifier le sens et les sens.

« Je suis un récepteur » Gabriel Orozco

Bibliographie

Une histoire de l'art au XXe siècle, Beaux-Arts, Centre Georges Pompidou

A ciel ouvert, Christophe Domino, Editions Scala, Collection Tableaux choisis

Lire l'art contemporain Dans l'intimité des œuvres, Isabelle Ewig, Guitemie Maldonado,

Révéler la mémoire des lieux

Ernest Pignon-Ernest

Les expulsés, 1977 Paris.

C'est surtout le paysage urbain qui sert de support l'oeuvre du français Ernest Pignon-Ernest (né en 1942). Comme Jacques Monory (né en 1934), il participe à l'exposition « Mythologie quotidienne » au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, en 1977. Ses interventions sont des sérigraphies ou des dessins originaux (noir sur blanc) collés sur les murs, les portes, les escaliers, les piliers ou d'autres spécificités architecturales des lieux dans lesquels il intervient. Les titres ont une réelle importance pour la compréhension de son travail qui, bien souvent, à une connotation politique. Dans ses réalisations, on sent le souci constant qu'a l'artiste de nous raconter l'histoire du lieu, même si c'est à sa manière. Entre 1982 et 1984, il réalise des moulages de corps qu'il recouvre de graines et installe dans les arbres (Jardin des Plantes à Paris, forêt des Landes, etc.). Après quelques semaines, la végétation recouvre ces étrange *Arborigènes*, c'est le nom qu'il donne à ses installations.

Vocabulaire

Installation

C'est une forme d'expression artistique assez récente. L'installation est généralement un agencement d'objets et d'éléments indépendants les uns des autres, mais constituant un tout. Proche de la sculpture ou de l'architecture, l'installation peut être in situ, c'est à dire construite en relation avec un espace architectural ou naturel et uniquement celui-ci (voir oeuvres pages 4let 73).

In situ.

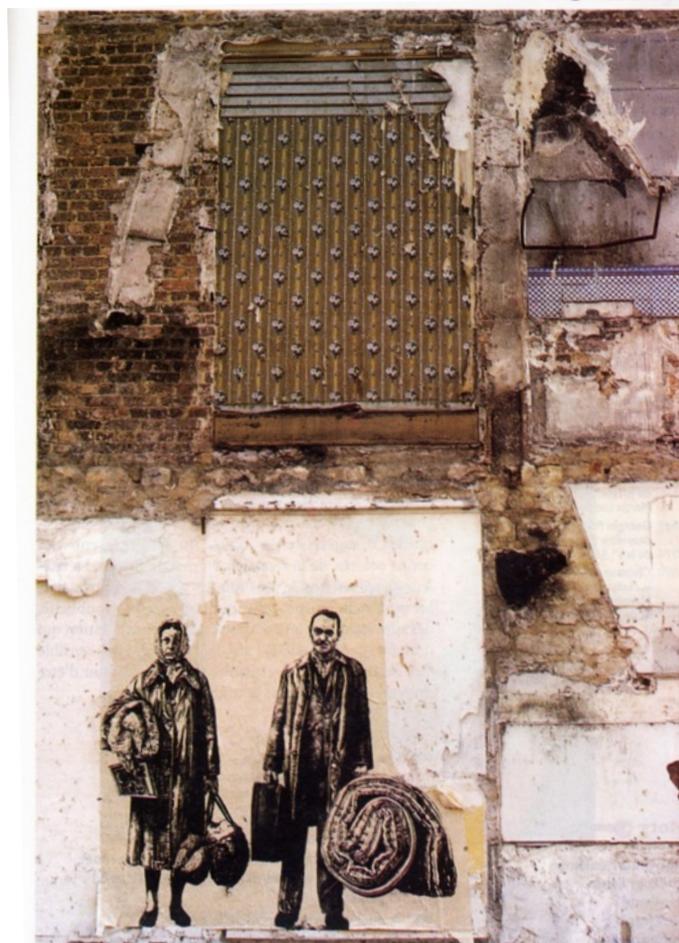
Expression latine qui indique qu'une oeuvre est réalisée uniquement pour le lieu qu'elle occupe (voir oeuvres page 47-49). Actuellement, les oeuvres contemporaines in situ sont essentiellement des installations (voir définition). Beaucoup d'oeuvres d'art plus anciennes ont été déplacées pour être exposées dans les musées. Cela peut en modifier la signification si à l'origine elles étaient conçues pour un lieu précis.

Intervention

En arts plastiques, action de l'artiste ou du plasticien considérée comme déterminante.

Sérigraphie

Procédé mécanique de reproduction d'images, dérivé du pochoir.



Questions

Décrivez brièvement la photographie ci-contre.

Qu'est-ce qui participe à l'étrangeté du document ? Expliquez ?

Selon vous, pourquoi Ernest Pignon-Ernest a-t-il choisi de représenter ces deux personnages, dans cette attitude ?

Est-ce cette représentation qui a justifié un tel lieu d'intervention, ou est-ce le lieu qui a justifié cette intervention ? Expliquez.

Que peut évoquer cette intervention de l'artiste et à quoi peut-elle faire référence?

Bibliographie :

Comment savoir si c'est de l'art ? Manuel d'arts plastiques 6°. 5°. 4°. 3°, Editions Belin

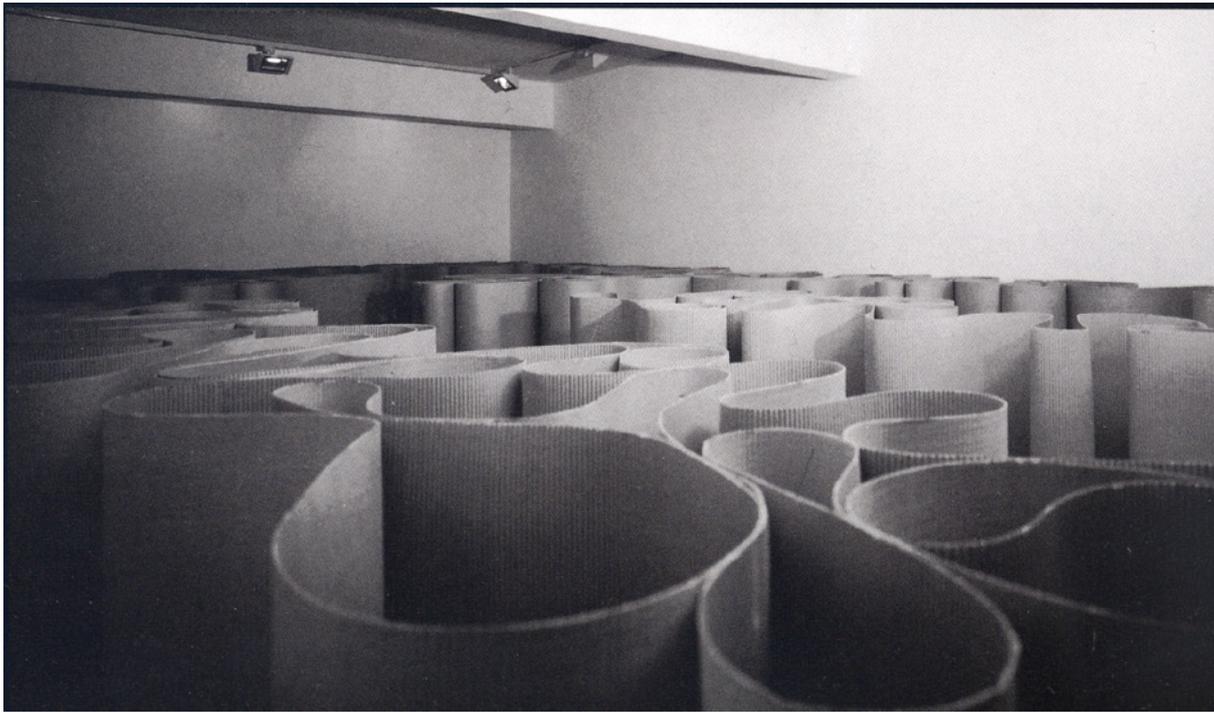
Perturber le déplacement dans un lieu

Pistoletto Michelangelo

Labyrinth, 1969-91

Carton ondulé, dimensions variables

Installée pour la première fois en 1969, *Labyrinth*, de Michelangelo Pistoletto, fut remontée avec des dimensions et une disposition différentes à la Paley Wright Gallery, à Londres en 1991. En entrant, le spectateur était confronté à un dédale de carton ondulé, à hauteur d'homme.



Bibliographie :
Installations, L'art en situation, Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, Thames & Hudson

Hors échelle, Déplacer de lieu en lieu

Jean-Pierre Raynaud

L'oeuvre de Jean-Pierre Raynaud tient dans ses décisions d'il y a longtemps, qui l'ont conduit à élire quelques objets tirés de l'environnement familial pour en faire des éléments à la fois très chargés de sens mais aux formes évidentes. Tels sont ces *Psycho-objets*, des compositions dont la portée symbolique et surtout psychologique est très forte, soulignée par l'usage de couleurs primaires.

De l'objet à l'environnement, de l'environnement à l'architecture, les projets de Raynaud ont une portée émotionnelle et affirment leur force avec leur échelle.

Ses premiers pots de fleurs peints et pleins datent de 1962, au tout début de sa carrière.

Raynaud ne cache pas la familiarité qu'il a avec ces objets, lui qui a entrepris des études d'horticulture. Mais c'est un vrai renoncement à cette activité que de s'en servir à la manière Raynaud, en rendant impossible sa fonction première de contenant.

Raynaud trouve bien de quoi faire avec eux, en les déplaçant dans des lieux, à des échelles et dans des matériaux très différents. Proposés comme à l'étal du marchand, alignés en grand nombre, mis sur socle, ils sont toujours recouverts de couleur.

L'un d'entre eux a eu un itinéraire extraordinaire avant de se poser sur le parvis du Centre Pompidou à Paris. En quittant la banlieue parisienne, il s'est promené à Berlin, suspendu au bout d'une gigantesque grue, puis s'est posé dans la Cité interdite à Pékin.

Pot or monumental, 1985

3.50 x 3.83 m de diamètre.

Polyester stratifié recouvert à la feuille d'or.

Installé à Pékin, Cité interdite, 1996



Pot or (1989).

Collection de l'artiste.

Le pot prend la place des fleurs, massif d'or sur la pelouse, objet dense et imposant. Mais sa riche apparence lui retire son poids.

Bibliographie :

A ciel ouvert, Christophe Domino

L'ABCdaire de la sculpture du XXe siècle, Flammarion

Petit dictionnaire des artistes contemporains, Larousse

L'œuvre et le lieu, Essais et documents sous la direction d'Anne-Charbonneaux et Norbert Hillaire, Flammarion



La sculpture se mesure au lieu

Serra Richard, sculpteur américain né à San Francisco, 1939
Clara-Clara, 1983.

Deux plaques d'acier corten : 2 courbes de 3,40 X 36,90 m.



Clara-Clara au Jardin des Tuileries (1983).

Cette énorme sculpture resserre entre ses deux murs de fer la plus belle avenue du monde. Elle est à la fois passage et obstacle.

La sculpture *Clara-Clara* est faite de deux segments coniques inversés, roulés, posés au sol. Ils créent un parcours qui permet d'appréhender la vitesse et la mobilité des plans. Descendue de son socle, la nouvelle sculpture devient un lieu habité sans autre fonction que celle de suggérer au spectateur la nécessité de regarder autrement un lieu connu.



Il appuie sur le sol sans soudure ni béquille, des plaques d'acier, immenses et pesantes. Il joue de la tension des formats et des matériaux.

Les formes sont simples, les proportions et les formats sont imposants. Le poids est une contrainte importante. Ses caractéristiques ont des répercussions sur le visiteur : les plaques tendues, courbées et en appui imposent une certaine méfiance car elles semblent instables. S'approcher de la sculpture semble être une prise de risque permanente. Il agrandit la dimension de ses œuvres pour jouer sur le rapport émotionnel du spectateur avec des plaques menaçantes qui contraignent son espace.

La recherche d'équilibre des masses entre elles, et

donc la répartition des poids les uns par rapport aux autres, est centrale dans la démarche de l'artiste.

L'artiste se confronte à l'espace public, cherchant à mettre en question la stabilité du monument.

Richard Serra abandonne l'objet sculpté pour l'espace.

Cette œuvre est une œuvre in situ, c'est-à-dire faite pour un lieu précis. Lorsque le sculpteur conçoit son œuvre, il tient essentiellement compte de l'environnement, qu'il soit urbain, muséal ou naturel.

« Ma préoccupation est toujours de savoir comment aborder l'espace. Dans un site urbain, je vais tenir compte de la circulation, des rues, de l'architecture. Je construis une sorte de disjonction, quelque chose qui situera ce lieu et dans lequel on pénétrera au milieu de l'architecture environnante. »

La sculpture devient ici espace à arpenter, à vivre, expérience valorisant le contact physique entre le spectateur et l'œuvre. Une expérience physique, directe, immédiate, inscrite dans un lieu et un temps réels.

La présence de ses sculptures interroge l'architecture et l'environnement social des lieux dans lesquels elles s'inscrivent. L'intervention du sculpteur dans l'espace urbain, volontairement dérangeante, a parfois conduit à des démontages de ses œuvres.

Serra fait évoluer la sculpture traditionnelle, en supprimant l'assise stable des masses, le socle, la soudure, l'assemblage, tout comme le traitement des surfaces, livrées à l'action du temps. La sculpture n'a plus de fonctions décoratives ou commémoratives. Elle abandonne la verticalité pour l'exploration de l'horizontalité.

La sculpture devient le lieu d'une expérience réelle de l'espace. Quittant le volume fermé sur lui-même de la sculpture traditionnelle, cette sculpture se développe à l'échelle de l'homme et/ou du lieu. Elle tend à se confondre avec l'environnement, elle descend de son socle. Elle va à la rencontre du spectateur (sculptures conçues pour des espaces publics).

Richard Serra met l'accent sur le geste créateur et la vie physique des matériaux.

Il s'agit pour l'artiste d'expérimenter un matériau, l'acier Cor-Ten (« acier patinable », pour résoudre le problème de la rouille on a inventé cet acier dans les années 50, on a ajouté à l'acier de petite quantité de cuivre, dont l'oxydation – lorsque l'acier est exposé aux intempéries – forme une couche protectrice).

La sculpture prend la place de l'architecture, mais contrairement à l'architecture, elle n'a pas de fonction. Pour Richard Serra, «l'architecture est le seul langage plastique qui offre la possibilité de marcher, de regarder, de changer d'espace».



Il installe ses sculptures minimales dans le monde entier en réponse à des commandes publiques.

Richard Serra. *Clara-Clara*, 1983

Bibliographie :

La sculpture moderne, Itzhak Goldberg, Françoise Monnin, Scala

La sculpture, XIXe et XXe siècles, Skira

L'art contemporain, Christophe Domino, Scala

Introduire un élément insolite

Rinke Klauss

Le temps du lac, 2002

Hauteur 10 m, diamètre de la pendule 4 m.

Installation sur le lac de Morat, Suisse



Bibliographie : *Œuvre et lieu*, Sous la direction d'Anne-Marie Charbonneaux et Norbert Hillaire, Flammarion

Quand une civilisation imaginaire habite les anfractuosités d'un lieu

Charles Simonds

Dwelling, 1978 – 1981

(Demeure)

2.43 x 13.41 m.

Notions – questions :

Sculpture, architecture, utopie, installation, in situ, espace, art éphémère, technique traditionnelle, modelage, contraste, échelle, civilisation imaginaire, narration, ...

Depuis les années 1970, l'artiste américain Charles Simonds a fabriqué des vestiges archéologiques d'une civilisation imaginaire, qu'il appelle « Little People ». Il installe des structures architecturales miniatures sur des rebords de fenêtres ou dans des fentes de murs du Lower East Side à New York. La plupart de ses 300 oeuvres et plus, faites de minuscules briques d'argile non cuite, se sont désintégrées ou ont été emportées comme souvenirs. Son installation permanente, *Dwelling* (Demeure) a été creusée en 1981 dans un mur de brique du sous-sol du Museum of Contemporary Art de Chicago (ci-dessus).



Oeuvre

A partir de 1970, il construit des petites maisons de terre glaise pour un peuple imaginaire et lilliputien qu'il loge en milieu urbain, dans les trous des murs, ou, dans les terrains vagues.

Charles Simonds construit les habitats minuscules d'une peuplade mythique : *les Petits Hommes (Little People)*, il élabore lentement l'histoire de ce peuple tenace et menacé.

Emouvantes et dérisoires, ses demeures apparaissant à la fois comme des lieux de survie et des sites archéologiques. Edifices propres aux développements rituels, les villes improbables, les labyrinthes et autres pyramides, les observatoires, sont tous de cette terre ocre dans laquelle l'artiste a rejoué sa naissance : « En 1970, je fus enterré et renaquis de la terre », film *Birth*, 1970

Constructions imaginées, cités perdues ou interdites, architectures utopiques, éminemment terriennes plongent leurs racines dans les cultures du passé, celle des indiens Zunis en particulier que l'artiste connaît bien, en adoptant parfois la primitive rigueur.

Cette civilisation imaginaire puise ses racines dans les légendes des cultures ancestrales. Deux tribus principales, celle des chasseurs et celle des pasteurs, symbolisent l'histoire humaine : chasse, agression et métissage.

Il façonne ses architectures (labyrinthes, mastabas, villages) avec de la glaise parce que « la glaise est un matériau sexuel — symboliquement en tant que terre et physiquement par ses propriétés ».

Ses habitations troglodytes se nichent à New York dans les anfractuosités des murs, au pied des buildings, un peu partout dans la rue, sur son propre corps ou même dans les galeries et les musées.

Il utilise la technique ancestrale du modelage. L'espace reste au centre de toutes ses interrogations.

Hors des lieux habituels dans des espaces disqualifiés, interstices de l'espace urbain, fissures des murs dans les villes ...

Son oeuvre émerge de la terre comme chez Anna Mendieta, dans un rapport au corps évident.

Propos de l'artiste

« Construire un habitat dans la rue, c'est comme serrer la main des spectateurs. L'habitat devient un sujet de conversation. Les Petits Hommes font appel à la psyché des gens. Ils génèrent toutes sortes de **commentaires.** »

Bibliographie:

Petit dictionnaire des artistes contemporains, Larousse, collection comprendre, reconnaître
Installations, L'art en situation, Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, Thames & Hudson

Choisir un point de vue pour un lieu

Felice Varini, 1952, Locarno

360° rouge n° 2, 1989

Travail in situ

Bande peinte en rouge vif, acrylique mat sur cimaise ou mur

« Je travaille le plus souvent avec une couleur unique, c'est une sorte de monochrome... J'utilise la couleur comme un outil et, par conséquent, je la choisis à chaque fois en fonction de son efficacité. »

« Je ne suis pas peintre, même si j'utilise les attributs de la peinture. Je ne suis pas, non plus, sculpteur, bien que je travaille avec les réalités de la sculpture ; et encore moins photographe, et pourtant la photographie est très présente dans ce que je fais. »

Il faut ajouter avec lui, pour compléter cette définition "négative" que Felice Varini donne de lui-même :

« Je ne suis pas non plus architecte, bien que je travaille toujours en fonction d'un espace architectural avec lequel j'établis un rapport direct ».

Chaque pièce, en effet investit d'abord un lieu et s'y déploie dans l'étendue de ses trois dimensions, incitant le spectateur à déambuler jusqu'à ce qu'il retrouve le point exact d'où a été réalisée l'œuvre : le point de vue choisi par Varini.

Prenons pour exemple la description de l'œuvre reproduite ici :

« Un observateur placé au centre de gravité du dispositif appelé point de vue, et pivotant sur lui-même, aperçoit une bande continue d'une même couleur (rouge), d'une largeur uniforme, et située à une hauteur constante dans son champ de vision ».

Varini commence donc par définir un point de vue situé le plus souvent à la hauteur du regard - mais qui n'apparaît par aucun marquage - et qui va fonctionner comme point de départ physique de l'œuvre, comme point de lecture et comme lieu de mémoire. De cette métaphore de la vision, de la représentation et de l'œil, l'œuvre va "révéler l'espace en le confrontant à son image, c'est-à-dire à l'idée culturelle que nous avons de lui. On redécouvre l'espace pour ce qu'il est tout comme on redécouvre ma peinture rehaussée par les dimensions spatiales qui la composent".

Le travail de Varini inverse la vision classique de la perspective. « Il ne s'agit plus, constate Jean-Pierre Criqui, de trois dimensions dans deux, mais de deux dans trois. »

La bande rouge, pourtant peinte en suivant tous les murs non seulement du lieu d'exposition, mais des lieux voisins, donc réalisée dans un espace à trois dimensions, se lit en réalité comme une bande parfaitement plane, semblant abolir tout relief. La couleur monochrome est utilisée comme outil, en fonction de son efficacité. Le spectateur perçoit ainsi l'espace autrement comme une fiction par rapport à sa vision traditionnelle, incluant la notion de perspective. Dès que le spectateur quitte le point de vue - un seul pas suffit - la vision perd sa cohérence, son sens et même son existence, et l'œuvre subsiste, éclatée, proposant une multitude d'autres images. Le spectateur, pour donner sens à l'œuvre, est donc requis comme acteur de cette "mise en scène de l'illusion", qu'il agence selon son propre mouvement dans l'espace ; Enfin Varini utilise la photographie comme constat et comme mémoire de son travail - et seulement ainsi -, « quelque chose comme des notes, des fiches à classer ».

Cette œuvre a été réalisée pour la première fois en 1985 à Paris, 5, bis, rue des Rasselins. Elle a été présentée à l'exposition *Réflexion*, au Museum Fridericianum de Cassel en février 1989. Enfin elle est réalisée par Sylvain Sorgatto pour l'exposition "*50 espèces d'espaces*" dans la cour du Centre de la Vieille Charité à Marseille.

« (Ce point de vue) va fonctionner comme point de lecture, comme lieu de mémoire, comme point fixe autour duquel la circulation va s'organiser, c'est-à-dire comme méthode d'investigation et d'approche de l'espace. C'est à travers ce point que l'on peut voir et comprendre ce que j'ai voulu faire. Et en dehors du passage *obligé*, c'est-à-dire en dehors de ce point, on verra ce que le lieu fait de mon travail. »

Bibliographie :

50 espèces d'espaces, œuvres du centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Réunion des Musées Nationaux



360' rouge n°2, 1989

Présentation lors de l'exposition "50 espèces d'espaces", dans la cour du Centre de la Vieille Charité, Marseille, 1998. Détail

« Je me sers des murs en tant que "toile". »

« Je travaille toujours en fonction d'un lieu. J'agis à partir d'un point précis que je définis dans une architecture et, à partir de ce point de vue, j'établis un rapport d'aller-retour avec cette architecture. C'est un rapport direct; tout ce qui se construit est en fonction de cela. »

La lumière perturbe la perception du lieu

Michel Verjux, 1956, Chalon-sur-Saône

Petite et grande portes, 1984

2 projecteurs de diapositives, 2 parallélépipèdes rectangles en bois peints en blanc

De son expérience au sein d'une troupe de théâtre à la fin des années 70, Michel Verjux a acquis la certitude que la mise en relief d'une situation passait par sa mise en lumière, au strict sens du terme. Et, puisque la présence de l'oeuvre d'art ne peut advenir que par la lumière qui l'éclairera, qu'elle soit naturelle ou artificielle, pourquoi ne pas faire de la lumière elle-même le matériau plastique permettant l'appréhension du contexte ? Ce n'est pas tant la lumière que l'éclairage qui l'intéresse - et précisément le phénomène de projection lumineuse -, donc l'espace entre la source lumineuse et le lieu de réception des particules de lumière. Des artistes ont utilisé la projection, le plus souvent en y ajoutant une image. Rien d'autre ici n'est pourtant à percevoir qu'une entreprise de description ou de construction de l'espace. Chacune des propositions n'est cependant pas attachée à un lieu spécifique : Verjux se tient à proximité des pratiques de l'art in situ, mais souligne que le propre de l'éclairage est de s'adapter au contexte. Aussi chacun des dispositifs qu'il propose fonctionne-t-il comme un signal ponctuel susceptible de prendre en compte des données nouvelles à chaque présentation. On comprend dès lors l'importance que Verjux accorde simultanément aux outils employés et aux conditions déterminant le fonctionnement de l'oeuvre, lui qui accompagne chaque travail d'une description soignée.

Petite et grande portes a été réalisé la première fois au Consortium à Dijon en 1984, ce qui en a déterminé la configuration. Deux projecteurs de diapositives, posés au seuil de deux portes disposées côte à côte, éclairent deux parallélépipèdes de dimensions proportionnelles aux portes face auxquelles ils se situent et placés au milieu de la salle traversée par les rayons lumineux. Les projections frappent la face des parallélépipèdes, tout en débordant de quelques millimètres la face éclairée. En résulte, sur le mur du fond, un liseré lumineux aux dimensions des portes. La logique réside dans le rapport homothétique établi entre les découpes trouvées à l'origine du travail et leur répétition par le dispositif éclairé/éclairant. La translation d'un plan à l'autre accomplit le passage fusionnel de la réalité à sa représentation dans un même espace et un même temps, le carrousel participant à l'ambiguïté puisque, d'ordinaire, il projette bien des images. Les questions semblent en suspens : quelle est l'image projetée, la porte ou son encadrement ? Que regarder : le parallélépipède ou son ombre ? Par la suite, l'artiste radicalisera son propos en utilisant exclusivement des projecteurs du type "poursuite de théâtre", beaucoup plus puissants et permettant la projection de formes simples (cercle, carré) sur les murs et plans choisis, "l'éclairage (fonctionnant pour Verjux) comme index visuel réduit au minimum nécessaire et suffisant".

P-H. P.

« Soit un espace. Un premier élément introduit : la lumière, par le moyen d'un projecteur posé au sol dans l'axe de la porte d'entrée. L'appareil projette une image de la porte sur le mur du fond par l'intermédiaire d'un second élément introduit : un volume - un socle qui ne supporte rien d'autre que la lumière du projecteur. Deux éléments de monstration introduits dans un espace de monstration. Les *Portes* ne sont pas des trompe-l'oeil. L'oeil voit ce qu'il voit. Un rai de lumière sur un mur. Mais aussi un socle blanc éclairé sur face ; et un projecteur posé au sol. Avoir l'illusion d'une porte fermée, avec de la lumière qui proviendrait de derrière, implique que l'on n'a pas bien regardé. Rien n'est volontairement caché. La source lumineuse est visible, ici, devant nous. La projection, là, un peu plus loin. Comment pourrait-on honnêtement croire qu'il y a de la lumière derrière la porte, alors qu'il n'y a pas d'autre porte que celle par laquelle on est entré, et ce rai de lumière projeté sous nos yeux ? »

« Je ne cherche pas à dissoudre la perception de l'espace. En exposant, je désigne de l'espace, Dans le meilleur des cas, je le définis. Mais ce que je cherche avant tout à désigner, à définir, c'est l'acte ou le fait d'exposition. »



Petite et grande portes, 1984

Présentation dans les salles du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 1992

« (La lumière “matière”) me convient parce qu'elle permet d'exposer, et de faire essentiellement cela : exposer. La lumière électrique me convient plus particulièrement que la lumière solaire, parce qu'elle est un artefact, et que par là même il est plastiquement plus facile de l'isoler, de la manipuler, de la mettre en forme. »

Bibliographie :

50 espèces d'espaces, œuvres du centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Réunion des Musées Nationaux

Projeter des images dans un lieu

ou

Les murs ont la parole

Krzysztof Wodiczko, 1943

Projection: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, (1988).

Epreuve translucide cibachrome dans boîte ultra lumineuse.

Installé au Hirshhorn Museum de Washington, DC.

Dix jours avant des élections présidentielles, tout près de la Maison Blanche, les images faites par l'artiste et amplifiées par leur projection sur le bâtiment deviennent des emblèmes de la vie sociale.

Au centre des micros, à gauche une main droite masculine tenant un revolver, à droite une main gauche féminine tient une bougie

L'artiste polonais Krzysztof Wodiczko projette des images sur des bâtiments publics pour remettre en question leur rôle en tant que symboles du pouvoir.

L'artiste réalise la projection d'images fixes depuis 1981 en tous lieux et dans plusieurs pays. Mais il a depuis projeté également des images animées. Comme d'autres expressions de l'art, l'installation est quelquefois une forme d'activisme politique.

Les bâtiments-écran choisis sont toujours chargés d'une autorité institutionnelle, politique, économique ou culturelle, que l'architecture vient souligner. Et les images projetées y ajoutent leur propre symbolique, icônes composées comme des peintures mais inscrites dans l'espace de la ville, dans la nuit.

« L'illumination d'un édifice public, en particulier d'une institution située au coeur de la ville, est un acte de parole qui doit encourager et aider une large majorité des individus à participer au discours social de la cité. Idéalement, ces actes publics d'illumination aideraient les citoyens à se parler, et à rester sensibles aux vibrations de la ville. »

L'oeuvre cherche donc à agir directement sur la conscience du spectateur, se choisissant des moyens adaptés à la communication de masse. Elle doit agir vite, être comprise en quinze secondes pour elle-même et pour la relation avec le bâtiment.

Son oeuvre en tout cas cherche depuis longtemps à trouver des passages entre paysage urbain et paysage humain, entre le monde et le soi. La projection met souvent l'individu en confrontation avec l'autre, avec le collectif, le regard social.

La rue, en l'occurrence, est perçue par l'artiste "participatif" comme un espace social en réduction, espace où l'on rejoue drames et débats généraux, où l'on pose de façon directe des questions de nature civique, où l'oeuvre vient développer au grand jour des situations problématiques en prenant le passant à témoin.



The Homeless projection (Projection : les sans-abri), 1986-87.

Projection photographique sur le Mémorial aux soldats et aux marins de la Guerre civile à Boston, Etats-Unis. L'artiste met en lumière le contraste social entre la pompe du monument et l'image de la pauvreté représentée par des fantômes humains dans la nuit de la ville.

Projections de Wodiczko, par exemple - à Boston, en 1996, l'artiste fait projeter sur l'obélisque jouxtant les bâtiments des assemblées locales de la cité les interviews vidéo de parents d'enfants bostoniens assassinés pour cause de guerre des gangs et de trafic de drogue: images insoutenables, et invitation à réfléchir sur le désordre civique et ses conséquences.

Echec de l'œuvre ?

L'échec menace d'ailleurs tout autant les travaux respectifs d'un Hans Haacke ou d'une Jenny Holzer, et trouve une autre variation chez Krzysztof Wodiczko.

Les travaux les plus célèbres de Krzysztof Wodiczko — les projections nocturnes (notamment *The Homeless Projection*), puis le *Homeless Vehicule* (1987) et sa version la plus récente, *Poliscar* (1991) — ont déjà suscité tant de polémiques qu'il est sans doute vain d'ouvrir une nouvelle fois le débat. Sans vouloir remettre en cause la sincérité politique de Krzysztof Wodiczko, dont rien ne permet de douter, on voudrait s'autoriser rapidement deux remarques : d'une part, le fait qu'un "spectacle nocturne" tel que *The Homeless Projection*, immenses photographies de sans-abris projetées sur les quatre faces du Soldiers and Sailors Civil War Memorial de Boston, dénonce peut-être l'intolérable misère d'une population errante qui ne cesse de croître aux États-Unis, mais cautionne implicitement aussi le bâtiment civique que l'intervention de Krzysztof Wodiczko était censée explicitement dénoncer. D'autre part, le fait que le *Homeless Vehicule* et le *Poliscar*, s'ils se veulent une véhémence incitation à prendre enfin en charge, à un niveau politique et national, le problème des sans-abris, suggèrent cependant aussi, par leur fonctionnement même, par leur expérimentation à New York et à Philadelphie et, de surcroît, par leur entrée au musée, que vivre sans toit ni travail est, malgré tout, un mode possible et viable d'existence. Ambiguïté, somme toute, de ces "unités d'habitation mobile" qui, par l'effet d'un renversement pernicieux, pourraient bien se voir intégrées, digérées par le système même qu'elles entendaient attaquer. Équivoque de tout art à vocation socio-politique, que vient toujours menacer le risque des effets pervers.

Bibliographie : *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, Dominique Baquié, Editions du Regard

Propos

« À notre époque, plus encore qu'avant, le sens que prennent nos monuments dépend du rôle actif que nous joueront pour en faire des lieux de mémoire, d'évaluation critique de l'histoire ainsi que des sites de discours et d'actions publics. »

Bibliographie :

A ciel ouvert, Christophe Domino, collection Tableaux choisis, Editions Scala

L'art contemporain, Christophe Domino, Editions Scala

L'image du corps, Paul Ardenne, Editions du regard

L'art contemporain, Autrement Junior, Série Arts, Scérén

Installations, L'art en situation, Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, Thames & Hudson

La photographie plasticienne, un art paradoxal, Dominique Baquié, Editions du Regard

Bibliographie, Espace :

A ciel ouvert, Christophe Domino, Collection Tableaux choisis, Editions Scala

Oeuvre et le lieu, Essais et documents sous la direction d'Anne-Charbonneaux et Norbert Hillaire, Flammarion

50 espèces d'espaces, Œuvres du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Réunion des Musées Nationaux, Musées de Marseille.

Land art et art environnemental, conçu par Jeffrey Kastner, essai de Brian Wallis, Phaidon.

Installations, L'art en situation, Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, Thames & Hudson

Installations II, L'empire des sens, Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, Thames & Hudson

Les années 70, l'art en cause, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux Réunion des musées nationaux ; page 181 à 213.

L'idée de nature dans l'art contemporain, Colette Garraud, Flammarion

Un art contextuel, Paul Ardenne, Flammarion

Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation

Dès les débuts du XXe siècle, de nombreux artistes délaissent le territoire de l'idéalisme, rejettent en bloc les formes traditionnelles de représentation et désertent les lieux institutionnels pour s'immerger dans l'ordre des choses concrètes. La réalité devient une préoccupation première, avec, pour conséquence, une refonte du « monde de l'art », de la galerie au musée, du marché au concept d'art lui-même.

Émergent alors des pratiques et des formes artistiques inédites : art d'intervention et art engagé de caractère activiste, art investissant l'espace urbain ou le paysage, esthétiques participatives ou actives dans les champs de l'économie, des médias, ou du spectacle. L'artiste devient un acteur social impliqué, souvent perturbateur. Quant à l'oeuvre d'art, elle adopte un tour résolument neuf, problématique, plus que jamais en relation avec le monde tel qu'il va.

Elle en appelle à la mise en valeur de la réalité brute, au « contexte » justement. L'art devient contextuel. C'est de cette inflexion, caractéristique de l'art moderne puis contemporain, que nous entretient l'auteur en livrant la première synthèse sur le sujet. Il privilégie les exemples concrets mais aussi les questions que ces pratiques ne manquent pas de soulever.

Paul Ardenne est maître de conférences en histoire de l'art et esthétique à l'université d'Amiens. Collaborateur régulier des revues Art press et Parpaings, commissaire d'expositions, il a notamment publié *Ail; l'âge contemporain* (Editions du Regard, 1997), *L'Art clans son moment politique* (La Lettre volée, 2000), *L'image Corps* (Editions du Regard, 2001).

Le projet

Le rôle de l'esquisse dans l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude

Le 12 février 2005, 7 503 toiles ont été déployées sur les allées de Central Park, le plus grand parc de New York. C'est une oeuvre immense et éphémère créée par Christo et Jeanne Claude, que l'on connaît aussi pour avoir empaqueté en 1985 le Pont Neuf, à Paris. Jeanne-Claude nous explique le rôle de l'esquisse chez Christo.

Dès que vous avez imaginé le projet, Christo commence des dessins préparatoires. En quoi ces esquisses de l'oeuvre finale l'affectent-elles ?

D'abord, elles nous permettent de savoir à quoi l'oeuvre va ressembler, puis d'ajuster le projet. Quand nous avons imaginé les Gales en 1979, les poteaux des portiques étaient très minces et ronds, ils sont devenus larges, carrés, sculpturaux. Ces dessins nous font mûrir le projet. Le rideau dressé entre deux montagnes devait être blanc à l'origine, puis nous nous sommes aperçus que tout le paysage était rouge orange, il fallait donc que le rideau soit de la même couleur.

Quels sont les différents types d'esquisses que réalise Christo ?

Des maquettes, des dessins et des collages.

Et c'est en les vendant que pouvez financer chaque projet ...

Oui, mais nous vendons aussi beaucoup d'oeuvres que Christo a réalisées dans les années 1950 et 1960.

Les vues que proposent vos dessins préparatoires sont-elles toutes visibles quand on visite le site ?

Bien sûr ! Nos oeuvres sont à échelle humaine, elles sont faites pour être regardées et visitées à pied, à hauteur d'homme. Et certainement pas depuis un hélicoptère qui survolerait le site... Dans le cas particulier du projet new-yorkais, on peut regarder les *Gates* ou être dans les *Gates* ...

Propos recueillis par Jean Poderos, interview de Jeanne-Claude à propos des *Gates* installés dans Central Park, à New York, du 12 au 26 février 2005.

Christo Dessin préparatoire pour le projet *The Gates*, 2004.

Collage en deux parties
30,5 x 77,5cm et 66,7 x 77,5 cm.

Vocabulaire

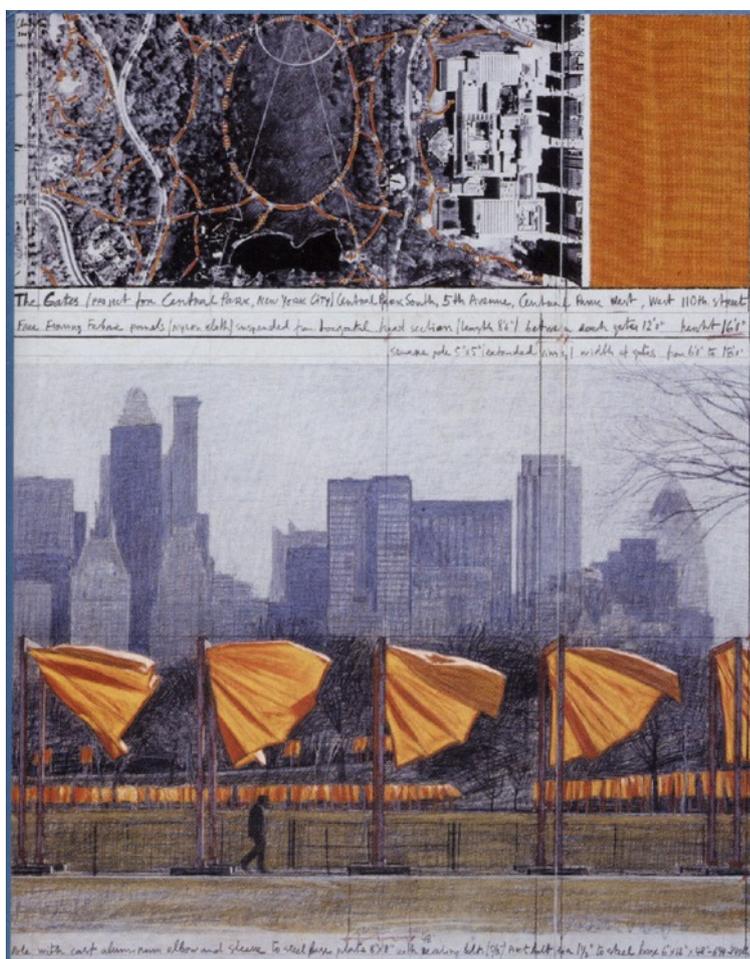
Esquisse :

Tracé qui note les grandes lignes de l'oeuvre en préparation.

Premier tracé d'un dessin destiné à visualiser la composition d'une oeuvre future.

Gate :

Mot anglais, porte, barrière



Bibliographie :

L'esquisse, Dada, n°109, avril 2005, Mango

Christo et Jeanne-Claude, *The Gates* du 16 au 26 février 2005

Quel est le but de vos œuvres ?

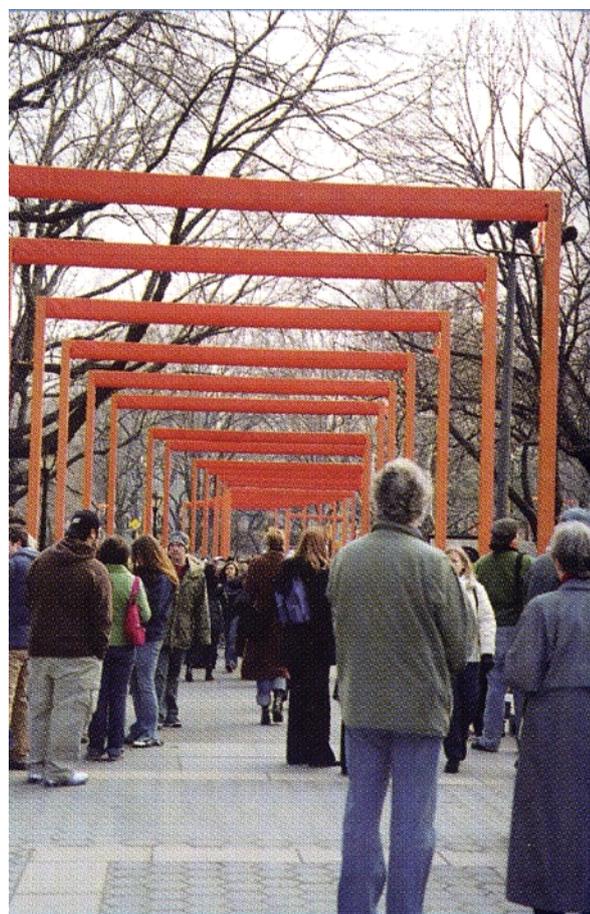
Leur but ultime est de créer une œuvre d'art faite de joie et de beauté. Les imaginer nous donne déjà une grande joie. Mais elle ne serait pas totale si nous ne les voyions pas. Et, pour cela, il faut les construire.

Comment choisissez-vous de réaliser tel ou tel projet ?

Chaque projet a sa propre histoire. Certains sont réalisés dans des sites naturels, comme le rideau géant que nous avons dressé entre deux montagnes américaines. Il nous a fallu voyager jusqu'à ce que nous trouvions le lieu où créer cette œuvre. Après New York, notre prochain projet est de suspendre horizontalement des panneaux de toile au-dessus de l'eau de la rivière Arkansas, dans le Colorado. Pour cela, nous avons visité en voiture quatre-vingt-neuf rivières, nous en avons retenu six avant de nous décider pour la rivière Arkansas.

D'autres projets sont conçus dans des sites urbains. Tel le Pont-neuf, à Paris : il était là, nous l'avons empaqueté ! Enfin, certains sites peuvent eux-mêmes nous inspirer une œuvre : en 1980, alors que nous traversions la baie de Miami, j'ai vu une multitude d'îles, des couleurs si différentes, j'ai proposé à Christo d'entourer quelques-unes de ces îles de toile rose. Il a tout de suite aimé l'idée. Nous en avons entouré onze.

Propos recueillis par Jean Poderos, interview de Jeanne-Claude à propos des *Gates* installés dans Central Park, à New York, du 12 au 26 février 2005.



Christo et Jeanne-Claude,
The Gates, du 16 au 26
février 2005

7503 portiques installés dans
Central Park, New York.



Bibliographie :
L'esquisse, Dada, n°109, avril 2005, Mango

La carte

CARTE n.f.

[...]

Depuis l'époque des grandes découvertes (1532), carte est un terme de géographie, précisé en *carte maritime* (1680), *carte marine*, *carte astronomique* (1740), etc. Sur le même principe, les salons précieux du XVIIe s. mirent à la mode la *Carte du Tendre* (1654-1660, Mlle de Scudéry), dont les sites symbolisent les phases de l'amour.

PLAN n. m.

[...]

L'évolution sémantique moderne se comprend à partir du sens d'« assiette de ce qui est édifié, c'est-à-dire 'planté' sur le sol» (1520-1546), en particulier « assiette d'une statue» (1556). De là, on est passé par métonymie à la désignation du dessin directeur de l'implantation d'un édifice, d'une ville (1538) et du dessin représentant en projection sur une surface horizontale la disposition d'ensemble d'un édifice, d'une ville, etc. (1545).

Le premier sens est réalisé dans **lever un plan** (1680), dans *plan géométral* (1856) et récemment *plan-masse* (1963); le second est réalisé dans *plan graphique* (1932).

Le Passage au sens figuré, « ensemble des dispositions adoptées en vue de la réalisation d'un projet» (1627), en procède par abstraction.

[...]

Bibliographie :

Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française, sous la direction d'Alain Rey

PLAN

n. m.

(XIVe, « pépinière »; var. de *plan* ; sens étendu au XVIe, « assiette d'un édifice », avec infl. de *plain*, *plan* (1), puis « dessin directeur »).

I. • I° (1560). Représentation (d'une construction ou d'un ensemble de constructions, d'un terrain, d'un jardin, etc.) en projection horizontale. *Plan d'un bâtiment. Lever, dresser, tracer un plan. Échelle d'un plan. Plan et élévation.* — *Plan de masse*, donnant la position de bâtiments et de volumes construits. — Forme particulière d'un édifice (visible sur le plan). *Plan central, basilical. Abbaye de plan cistercien.* — Milit. *Plan directeur* : carte très détaillée utilisée notamment par l'artillerie. — *Cour.* Représentation à grande échelle d'une ville, d'un réseau de communications. Plan de Paris, du Métro.

2°. Par ext. Reproduction à une certaine échelle, généralement en projection orthogonale (d'une machine). V.

Diagramme, épure, schéma. *Plans et maquettes d'un prototype d'avion.*

Bibliographie :

Petit Robert, Dictionnaire de la langue française

Le plan

Le plan est une représentation en projection horizontale d'un espace plus ou moins vaste. Le jeu des échelles permet de passer des mesures réelles, relevées sur le terrain, à celles réduites représentées sur le plan. Plus l'échelle est petite, plus la surface de terrain couverte est grande et moins la carte est précise (exemple : à l'échelle 1/100000 : 1 cm sur la carte équivaut à 100000 cm soit 1 000 m sur le terrain).

La fonction principale d'un plan est de permettre de se situer dans l'espace, de repérer l'emplacement exact d'un site et la manière d'y accéder.

Le dessinateur recherche avant tout l'efficacité et l'exactitude dans la représentation et s'affranchit totalement de toute notion de réalisme pour proposer un dessin technique précis et fonctionnel. Pour cela, un plan ne doit en aucun cas être surchargé de détails qui entraveraient sa lisibilité.

Cette image est qualifiée « d'utilitaire » parce qu'elle a essentiellement un intérêt fonctionnel.

D'autres types de plans :

Plan de montage de meuble (guide d'assemblage); plan de maquette (idem); plan de machine (guide de mise en fonctionnement et d'utilisation, guide de maintenance et d'entretien); plan de collège (guide de circulation); plan de maison (conception d'un projet architectural)...

Des indications présentes sur le plan d'une ville

Nom des rues et des places ; situation des édifices publics et religieux; emplacement des sites historiques; stations de métro et Gare centrale; espaces verts, fleuve (libre).

La carte

La France est pour la première fois cartographiée rigoureusement au XVIII^e siècle grâce à la dynastie des Cassini, dont les troisième et quatrième représentants, César François (1714-1784) et Jean Dominique (1748-1845), réalisent une carte à l'échelle 1/86 400 (1 cm sur la carte équivaut à 864 mètres dans la réalité). Celle-ci sert de référence jusqu'au milieu du XIX^e siècle où elle est remplacée par les cartes d'État-major dressées par le commandement militaire afin de connaître le terrain lors des opérations. Cette nouvelle représentation est alors effectuée à l'échelle 1/80 000 et le relief y est figuré par des hachures. Désormais, c'est l'institut Géographique National (IGN), fondé en 1940 en remplacement du Service Géographique des Armées, qui est chargé de préparer et de composer les cartes de la France. L'échelle de 1/25 000 est extrêmement précise et le relief est signalé par des courbes de niveau.

Cette image est qualifiée « d'utilitaire » parce qu'elle a essentiellement un intérêt fonctionnel.

« Figures de la Terre

Où vivons-nous? Pour répondre à cette grande question, dès l'Antiquité, on représente la Terre sous forme de cartes et plus tard de mappemondes. En 150 après J.-C., Ptolémée établit l'une des premières cartes du monde, à Alexandrie. Ces représentations se transforment au fil des siècles, avec l'évolution des croyances, des découvertes et des progrès techniques. Ces cartes combinent l'art et la science, l'imaginaire et la réalité. Au XVII^e siècle, les Hollandais, rois de la navigation, diffusent dans l'Europe entière des cartes et des atlas enluminés qui sont des chefs-d'oeuvre artistiques, très appréciés pour leur précision géographique. Outils de connaissances et de conquêtes, ces cartes sont très utiles aux marins, aux militaires et aux marchands pour se déplacer. »

Bibliographie :

L'image au collège, Belin

L'image au collège, Livret du professeur, Belin

L'art pour comprendre le monde, Véronique Antoine-Andersen, Actes Sud Junior

La carte

La carte est un moyen de représentation conventionnel du terrain comme s'il était observé d'en haut. Les données sont recueillies, sélectionnées et retraduites par des signes et symboles.

Le choix de l'échelle

L'échelle d'une carte est le rapport qui existe entre les longueurs mesurées sur la carte et les longueurs correspondantes mesurées sur le terrain. Exemple: 1/50 000 signifie que 1 cm sur la carte représente 5000 cm sur le terrain, c'est-à-dire 500 m.

Elle est choisie en fonction du problème à traiter et de la surface à représenter.

Les cartes spécialisées

Types de cartes	Représentation	Utilité
Cartes topographiques	Représentation de la surface terrestre concernant la position, la forme, les dimensions, l'identification des accidents du terrain ainsi que les objets qui s'y trouvent.	À grande et à moyenne échelle : fournir une représentation fidèle du terrain. À petite échelle : représenter les traits généraux d'un État, d'un continent.
Cartes géologiques	Représentation : de la disposition des terrains.	Montrer la nature des terrains (âge...).
Cartes thématiques : • analytiques • synthétiques	Représentation conventionnelle d'un sujet ou d'un thème spécialisé. Regroupement par superposition ou imbrication de plusieurs cartes.	Fournir une illustration de données. Représenter l'extension ou la répartition d'un phénomène et ses rapports avec l'espace géographique (carte de population...). Expliquer ou présenter un phénomène complexe à un moment donné. Traduire un mouvement dans l'espace (flux).

Exemples :

- quand on désire un maximum de précision dans le détail, on utilise une grande échelle (1/50000, 1/20000, 1/10000);
- quand on veut avoir une vue plus large, on utilise une petite échelle (1/500 000, 1/1 000000...).



CHATEAUFORT-SUR-ISÈRE. Extrait de la carte 1/50 000° de Tournon (IGN).

L'estompage. Il permet de mettre en valeur le relief, par des ombres qui traduisent le modelé du terrain supposé éclairé du côté nord-ouest.

Courbe de niveau. Ligne imaginaire qui joint tous les points d'un relief situés à la même altitude. Par leur mouvement général, elles représentent les formes du terrain.

Chaque carré noir représente le dessin d'une maison.

Limite de commune.

Ligne électrique.

Vergers et plantations.

Bois.

Point coté. Il marque l'altitude de certains points caractéristiques. Il permet d'évaluer les petites dénivellations.

Espace et image

I- La carte, image du monde

a- La carte, objet iconique

La carte *iconise* l'espace à partir de la manière dont l'homme le perçoit, mais aussi tel qu'il le conçoit, au travers des données culturelles et de son imaginaire.

- La topographie

Elle intègre les observations formelles et matérielles : aspect géographique, nature des terrains, des côtes, des reliefs, les étendues, les distances ; elle localise et évalue les orientations, informe sur les objets, les formes et les relations contenus dans l'espace, suivant un réseau de coordonnées.

- Schématisation et codes

Cette technique schématise l'espace ou l'idée que l'on s'en fait par un dessin qui utilise une véritable sémiologie graphique. Très vite, les signes se sont organisés en codes de représentation : variables visuelles (forme, taille, orientation, couleur, valeur des procédés graphiques), idéogrammes et pictogrammes, symboles dont l'organisation a une puissance expressive.

- Lectures de la carte

La carte est légendée, elle donne lieu à des lectures dont les niveaux varient en fonction de la complexité des codes, de la densité de l'information et de la sélection des référents. Une carte se donne à voir et à lire : observation, analyse, inventaire, synthèse autant de processus intellectuels et culturels mis en jeu.

b- Le cartographe, auteur d'images

- Le centre de la carte

La carte se lit d'un point de vue. Elle « cadre » un espace, en choisit le centre et les marges, détermine un « hors-carte ». Le point de vue, spatial et idéologique, n'est jamais neutre.

La révolution de l'héliocentrisme copernicien, les grands voyages et les découvertes de la Renaissance provoquent une transformation profonde de la cartographie. Mais les cartes gardent le plus souvent l'Europe pour centre. C'est le cas des cartes modernes qui traduisent l'hégémonie européenne quand elles choisissent pour repère central le méridien de Greenwich.

- La projection et le choix de l'échelle

Les Grecs opèrent une mathématisation du monde et réalisent des « cartes » qui privilégient déjà l'aspect sphérique de la terre (encore hypothétique). Le vrai premier « cartographe », Ptolémée, règle en partie le problème de la mise à plat d'un monde en trois dimensions (carte du monde avec latitude et longitude).

La projection n'est pas seulement un problème de géométrie dans l'espace, de perspective, mais aussi un problème idéologique de représentation. Aucune projection n'est parfaite. La projection de Mercator (1569) a donné à des générations de cartographes l'illusion de la fidélité au réel. Or les pôles y sont projetés à l'infini, les régions polaires disparaissent, les latitudes hautes et moyennes sont surdimensionnées, comme anamorphosées, donnant une configuration planétaire qui, bien que « fausse », devait convenir profondément à l'idée que les Occidentaux se faisaient du monde.

Toute projection résulte d'un choix qui provoque des déformations significatives. Ce parti pris de « déformer » la carte vers l'Asie ou vers les pôles donne des visions différentes du monde.

De même le choix de l'échelle. Au 1/5 000e ou au 1/1 000 000e, l'espace représenté inclut ou exclut des espaces différents, les relativise et conduit à une lecture autre.

Les vues de satellite, la télédétection, la résonance magnétique et le traitement informatique des données offrent des images de plus en plus sophistiquées et précises, mais n'en restent pas moins des représentations de la réalité. Le cartographe est un auteur d'images à part entière.

C. La carte, image sociale

Facilitant voyages et conquêtes, colonisations et guerres, informant sur les routes et les chemins, sur les itinéraires de pèlerinages, essentielle au marchand, au marin, au soldat, à l'administration, elle est à la fois la mémoire des lieux et le contrôle du territoire, elle sert par exemple à implanter une usine ou organiser une guérilla. D'ailleurs, les rois ont leur cartographe et leur cabinet des cartes.

L'image de la carte est aussi le miroir des mutations culturelles, techniques et philosophiques, elle est un moyen d'expression artistique où se marquent la maîtrise des graveurs, des dessinateurs et leur sensibilité esthétique. Les cartes sont aujourd'hui des images diversifiées et spécialisées qui couvrent le domaine des sciences de la nature et de l'homme et débordent le « champ » de la géographie : cartes politiques, climatiques, météorologiques, géologiques, cartes marines et astronomiques... Elles sont un outil de lecture et d'analyse pour l'anthropologue et l'ethnologue, le sociologue, l'agronome, l'historien, le journaliste... mais aussi un outil stratégique pour le militaire et l'espionnage industriel ; ils y déchiffrent des informations :

mouvements des populations, mutations démographiques, politiques et religieuses, circulation des armes, de la drogue et des capitaux. La cartographie statistique permet d'établir les tableaux, les cartes de taux, d'indices, les pyramides des âges, les sociogrammes et de traduire, dans un espace pluridimensionnel, ce qui appartient à l'espace physique et aux activités humaines, et même à la pensée et aux habitudes culturelles, en utilisant un langage visuel codifié.

2- La carte et l'imaginaire

a- La carte et le récit

Sans doute parce qu'elle accompagne, à travers l'histoire, l'exploration de l'inconnu - traits suspendus des côtes inexplorées, pointillés perdus des reliefs, des zones inaccessibles et des territoires interdits- la carte se prête à toutes les formes de l'imaginaire. Longtemps, le dessin a comblé les lacunes de la connaissance, inventé un prolongement au monde connu, projeté des formes ludiques, mythiques et poétiques. Les utopies ont leurs îles, cartes sans territoires autres qu'imaginaires.

Précédant ou relayant la carte, le récit de voyage d'exploration entretient une parenté étroite avec la cartographie. L'une dessine, l'autre dit l'espace parcouru. Les itinéraires, descriptions du parcours, guides et indicateurs ont pour fil conducteur, entre point de départ et destination, le jalonnement descriptif des repères terrestres et célestes liés à l'expansion humaine : voyage des Argonautes, itinéraire organisateur d'Hercule, pérégrinations d'Ulysse, récits de voyage de Pausanias, d'explorateurs illustres, réels ou imaginaires. De Marco Polo à Bougainville, de Defoe à Swift, du *Tour de France par deux enfants* au *Tour du monde en 80 jours*, le voyageur sillonne un paysage et trace les chemins de la connaissance et de l'imaginaire, dont les frontières sont quelquefois indécises.

Le paysage s'écrit : bornes, contours, jalons, marques, systèmes de repérage et d'indices donnent sens à l'espace. La rapidité fonctionnelle du parcours rectiligne s'oppose l'errance, aux détournements et aux pertes. Le procédé de la description (pauses dans le voyage comme dans la narration) constitue un jalon, situe et identifie les lieux, les nomme - toponymie - alors que le parcours des espaces intermédiaires écrit la distance, c'est-à-dire le temps. Ainsi, entre le dessin et l'écriture, entre le graphisme de la carte - points et traits - et la linéarité de la langue se trame un rapport réciproque : la carte devient récit et le récit engendre la carte.

b- Les recherches contemporaines

Le dadaïsme systématise le principe du trajet ordonné par la rencontre des accidents du paysage urbain. Guy Debord définit une théorie de « la dérive » qui subvertit la banalité du quotidien pour offrir de l'inconnu dans un paysage surhumanisé. Démarche prolongée par les recherches de plasticiens contemporains tels que Jean Le Gac, Christian Boltanski, Paul-Armand Gette, Christo & Jeanne-Claude, Dennis Oppenheim, Richard Long (les artistes du land art en général) ou On Kawara (cartes postales quotidiennes datées) qui superposent aux signes codifiés de la carte (paysage ou ville), les indications sensorielles d'un corps individuel en alerte, situant et datant ainsi, face aux repérages institutionnels de la société et de la culture, une « histoire » individuelle.

« Les arpenteurs et les cartographes sont passés par là, laissant leur marquage, leur maillage. »

Images, signes, traces

« La nature est un temple où de vivants piliers/laissent parfois sortir de confuses paroles : l'homme y passe à travers des forêts de symboles qui l'observent avec des regards familiers. »

Le paysage est une page. Ecrite, réécrite, c'est une page de parchemin, un palimpseste, une surface sensible à toutes sortes d'inscriptions, de marques. Certaines se passent de la main de l'homme, se font sans lui, comme les champs de fleurs ou l'architecture des cristaux. Mais d'autres portent ses signes, ses traces et sceaux. A force d'histoire, dans le grand musée qu'est l'Europe, dans les champs du Dorset avec leurs géants gravés, dans les grottes de Dordogne, et même sous les plus lointains horizons, dans le massif du Tibesti, sur le haut plateau désertique de Nazca, tout fait signe, tout est signe. Simple tracé, presque immatériel, vague gravure, il sait remonter le temps, bien mieux que les blockhaus ou les lignes Maginot : la peinture le sait bien, qui a cultivé au cours du siècle les bonheurs du signe et de la géométrie. A la nomenclature des figures (du simple cercle au polygone de fantaisie), elle a ajouté toutes les graphies, des écritures d'analphabètes aux alphabets numérisés. Mieux, la peinture est sortie du cadre pour recouvrir la nature. Le paysage absolu du tableau déborde : la figure n'a plus de site exclusif, ni de matériau spécifique. Pas plus que d'échelle. Le paysage est une page, et même une page quadrillée!

Les arpenteurs et les cartographes sont passés par là, laissant leur marquage, leur maillage. Bien peu de surface qui ne soit balisée, avec le pas de l'homme comme unité; dessinée, quadrillée par la trame de la carte de géographie et par les tracés virtuels, cercles polaires, frontières humaines. Le cartographe fait signe de tout ce qu'il voit, alors que le voyageur navigue de signe à signal, et que l'explorateur poursuit au-delà des signes connus. Le rêve, qu'entretenait Jorge Luis Borges, d'une carte si exacte qu'elle recouvre le monde est presque notre réalité. Les artistes en manipulent et en utilisent souvent, pour préparer leur travail ou pour en rendre compte. Ils parcourent cet espace entre monde et carte, entre paysage et représentation. Leur vocabulaire de signes est souvent simple, recoupant plus ou moins délibérément les registres anciens, mythiques et légendaires, mais délestés d'une bonne part des significations que Baudelaire y voyait encore. Trop de signes, trop d'images, trop usés. Le cercle initiatique n'a plus le même crédit au siècle de l'information.

Du coup, les artistes du Land Art ont souvent recours à des signes simplifiés, comme ceux que l'art minimal a mis en avant : gestes usuels, géométries élémentaires, rythmes modulaires. C'est le lien le plus direct à une histoire de la sculpture proche, mais c'est un lien paradoxal : l'art minimal cherche souvent à neutraliser son environnement, son contexte, à faire effet par réduction des sensations et des signes. Les artistes à ciel ouvert tiennent évidemment compte de l'environnement, même s'ils ont chacun leur manière de s'accaparer, ou au contraire de traverser sans avoir l'air de le remarquer, le site de leur oeuvre. Le signe s'impose ou s'insère pour donner une vision du monde.

Les artistes désignés comme conceptuels partagent aussi un usage des signes, de l'inscription, et ont été souvent tentés par les espaces extérieurs. S'il y a loin entre le travail d'un conceptuel sur l'imaginaire du mot au labourage d'un artiste en plein air, ils se retrouvent sur un point qui importe en particulier au spectateur : c'est le rôle qu'ils accordent à la photographie. Ils s'en servent autant que les photographes mais ne tiennent pas à cette désignation. S'ils montrent le travail sous forme photographique, c'est comme un document plutôt que comme oeuvre. Toute une esthétique de l'art contemporain s'y voit engagée : l'oeuvre n'est pas dans l'objet présenté mais dans cette distance qui relie image, idée, et réalité territoriale; un espace abstrait, pourrait-on dire si ce n'était pas un pléonasme.

Bibliographie :

A ciel ouvert, Christophe Domino, Editions Scala