

Sacha Marie

Mémoire réalisé sous le tutorat de Maxime Thieffine
et de Laurent Buffet
DNSEP 2016 option Art, mention Corps/Espace

espace
mémoire

VIDE

PLEINE

PERSPECTIVE

Juste avant mon entrée en école d'art, j'ai fait un voyage en **Inde**. Je suis partie une année et je pense que cela a été une période de transition, une envie de voir ailleurs, de me dépayser pour mieux me découvrir, au travers d'une culture, de paysages différents. Cela a été très important, puisque c'est là-bas que j'ai découvert le désir de m'imprégner des territoires que j'arpente. Aujourd'hui les souvenirs sont lointains, mais ils rendent compte d'un état des choses. Ce qu'il me reste c'est surtout ce souvenir des formes architecturales qui surgissent de la terre autant qu'elles peuvent en disparaître. Le territoire indien est un mélange de tous les temps et de tous les types d'architectures qui jaillissent du sol ou à l'inverse s'affaissent. L'éphémère est présent notamment dans les bidonvilles qui englobent les grandes villes. Ces cabanes prolifèrent et sont très rudimentaires. La périphérie de Bombay est immense ; j'y voyais des collines entières de constructions précaires faites en taules et en bâches. On a l'idée de la construction par nécessité, ce ne sont même pas des bâtis mais des abris.

Au-delà des baraquements, les autres constructions étaient souvent délabrées, souffrant du peu d'entretien dû à la pauvreté. L'arrivée de la mousson à chaque fin d'été dévaste les habitations, rendant nécessaire l'action de repeindre,

de restaurer les villes une fois par an. Cette règle ne s'applique pas à toute la population puisque dans la majorité des cas les réparations qui y sont faites sont sommaires. Cette expérience de l'architecture indienne m'a amené à m'interroger sur ces architectures contemporaines et éphémères.

Certaines formes que j'emprunte proviennent de ce que j'ai pu vivre auparavant. Il y aura sans doute des répétitions ou des aller-retours sur mes recherches antérieures puisque même si elles ne sont plus à jour, ces pensées m'ont aidé à venir jusqu'ici. L'expérience du voyage est un outil plus qu'un lien avec l'écrit de ce mémoire. Chaque page sera un pas en avant toujours lié à celui qui le précède. Entre le passé, le présent et le futur. Cet écrit est matière à évoluer chaque jour, il y aura des coupes et des interactions dans lesquelles se perdre. C'est un parcours de mes recherches présentes et de mes explorations passées qui sont faites pour s'entremêler et dialoguer.

Perspective

État de

// *Dans la mémoire des murs*

-Notion d'espace
-Le paysage urbain

- la ruine contemporaine

// **Du paysage à l'atelier**

-Le déplacement comme processus

-Le paysage (

La fragilité Le vide Le plein

Bibliographie

es lieux

source et contexte

que l'on transporte

-La fragmentation de la mémoire

III/

Entre

récupération

et

construction

Le matériau

Dialectique construction/ **destruction** /reconstruction

Élévation

Depuis 2011, nombre de mes travaux portent un regard sur les paysages qui m'entourent. Durant les premières années de mon cursus, la ville de Caen a été pour moi un terrain d'expérimentation par la marche et la déambulation. Je décidais de garder en mémoire les souvenirs de ces moments passés dans la ville ou dans la périphérie, en capturant des images à l'aide d'un appareil photo argentique que j'avais récupéré. Ces souvenirs s'incarnent maintenant en une banque de photographies variées. Je ne voulais pas montrer ces images, elles étaient pour moi un moyen de me remémorer l'instant. Il s'agissait surtout de traduire à l'aide du volume des sensations et des ressentis sur ce que je voyais.

Ma pratique est le fruit de déplacements, de voyages qui m'ont amené à m'interroger sur les formes architecturales qui nous entourent. Abandonnées, ces formes reflètent le passé. Je décidais de me lancer à la recherche de ces lieux qui ont pour point commun d'avoir été l'imaginaire rêvé d'architectes dans les années 1970.

-Détournement, récupération, accumulation, volume, installation, sculpture, ma pratique s'ouvre à différents domaines. Cela s'est particulièrement affirmé depuis 2013, année qui a été le point de départ d'une nouvelle pratique et surtout l'ouverture de mon travail sur d'autres villes; Paris, Berlin, Riga, Tallinn, Vilnius, Prague, Budapest, Belgrade, Bombay.

Je suis attirée par l'altération, les éléments du paysage qui sont en ruine. Chaque ville parcourue a été pour moi le départ d'une multitude de gestes, de matériaux, d'attitudes, d'actions traduisant ce regard.

J'adopte l'inspection du monde comme source de matières, de formes et de gestes.

J'ai été habituée à beaucoup bouger, visiter, découvrir différentes villes, différents lieux urbains ou ruraux avec ma famille.

*« Nous avons à découvrir un bâtiment et à l'expliquer : son étage supérieur a été construit au XIX^e siècle, le rez de chaussée date du XVI^e siècle et l'examen plus minutieux de la construction montre qu'elle a été faite sur une tour du II^e siècle. Dans la cave, nous découvrons des fondations romaines, et sous la cave se trouve une grotte comblée sur le sol de laquelle on découvre dans la couche supérieure des outils de silex, et, dans les couches plus profondes, des restes de faune glaciaire. Telle serait à peu près la structure de notre âme. »**

Notre mémoire, qu'elle soit de l'ordre du souvenir, de l'inconscient ou de l'oubli, d'une certaine manière se loge dans les murs de l'habitat. Je décide de faire de cet écrit, une sorte d'état d'âme le reliant à l'architecture de ma mémoire.

Je m'approprie l'idée de construction d'un bâtiment avec ces différentes étapes. L'assise sera construite à partir d'un plan d'architecture.

Les murs porteurs soutiendront les différents étages, qui eux-même en sont les sous-parties. Parmi les étages, il y aura des fenêtres qui ouvriront sur l'extérieur du bâtiment. Ainsi elles évoqueront des souvenirs de mes dérivées dans différentes villes.

Toutes ces anecdotes m'ont servi à créer des formes et des volumes qui ont fait appel à des sensations passées. Écrire me permet de figer ma mémoire à un moment précis.

Ce qui m'intéresse dans ces paysages en suspens, c'est que le passé est emprunt d'une forme d'actualité, il est encore présent à nos yeux aujourd'hui bien qu'il soit inscrit dans un autre temps. Je vois que cette idée est en rapport avec l'accélération de l'histoire et l'obsolescence de notre modernité. Pourquoi est-ce ce passé récent qui m'attire, et comment à travers des marches et des déambulations je transporte ces paysages ? **Je vois des territoires vides d'humanité ; ils sont remplis de mémoires.** Mon regard est centré sur la matière de cette mémoire, qu'elle soit altérée, sinistrée ou dévastée.

Comment la déambulation — dérive, déplacement, mouvement dans les paysages transitoires— peut être au service de la mémoire?

**C.G. Jung,
« Essais de
psychologie analytique »,
traduction, ed. Stock, p. 86
Le conditionnement
terrestre de l'âme.
Extrait recueilli dans
la Poétique de l'espace,
Gaston Bachelard,
ed. Quadrige,
1957, Paris.*

La nu
rive en bus d
m'est inconnu.
je dois m'arrê
voir un pannea
qui me serait f
bus ne s'arrête
à m'inquiéter, i
ne comprends
je vois. La seu
je commence à
ville avec ce p
sais où. Je d
au chauffeur a
je vais marche
lier qui me me
pont, mainte
suis presque à
j'aperçois la ri
délimiter. Il est
flâner dans le
reviendrai den
ce qu'il en est.
tion inverse et
lumières de la
de la ville e.
bientôt à des
quelque part m
pas seule, le r
en mouvemen
d'immeubles, c
touristes. C'es
la seule à voya

uit est tombée, j'ar-
lans un endroit qui
. Je ne sais pas où
er alors j'attends de
u, de voir un endroit
familier mais non, le
e pas. Je commence
il est déjà tard et je
rien aux écrits que
le chose étant que
à voir la sortie de la
ont qui mène je ne
écide de demander
te s'arrêter. Tant pis
er. Je prends l'esca-
ène en dessous du
nant je sais que je
à la sortie de la ville
ivière qui semble la
t trop tard pour aller
noir, je sais que je
nain pour découvrir
. Je prends la direc-
t me rapproche des
capitale. Le rythme
st dense, j'accède
voies piétonnes qui
ne rassure, je ne suis
ronde vit, la ville est
t. Je marche à côté
d'hôtels, de bars, de
t l'été, je ne suis pas
iger.⁽¹⁾

L'architecture moderniste nous confronte à la réalité historique. Son rejet a provoqué une distanciation, ces bâtiments semblent venir d'un passé lointain alors qu'ils nous sont contemporains.

Le Corbusier appartient à la première génération de l'architecture moderne et à l'intérieur de celle-ci au premier rationalisme européen. Les principaux protagonistes en sont Walter Gropius, Mies van der Rohe, Oud, Mendelsohn et Adolf Loos. Leurs œuvres se situent pour la plupart après la guerre de 1914. Leurs objectifs esthétiques tendent à rationaliser un cadre de vie correspondant au bond technique accompli par la société industrielle, les architectes sont obsédés par l'idée de modernité. En cela, l'évolution des techniques constructives a permis dès le XIX^e siècle de remplacer le mur porteur par des poteaux dont l'ensemble forme l'ossature. Le Corbusier initie un mode de construction de forme systématique, le système corbuséen, qui revient à développer le plan libre autour de l'ossature, les parois porteuses pouvant être remplacées par un remplissage léger, en particulier le pan de verre. La logique de l'ossature conduit à un toit plan sur pilotis libérant ainsi le sol.

Cette logique de l'architecture coïncide avec une esthétique qui fait table rase du passé. On détruit pour reconstruire en laissant de côté tout souvenir ou toute mémoire de ce même lieu. L'ossaturisme correspond à la pureté et à la vérité des formes et bannit l'ornement et la dissimulation.

Le système de Le Corbusier s'appuie sur une idéologie progressiste: mettre une architecture d'avant-garde au service des masses. Cela aboutit à la conception de prototypes reproductibles de villes et non plus seulement de bâtiments isolés. Chandigarh en Inde est une ville nouvelle construite en 1947 sur un plan de Le Corbusier et pour laquelle ont été appliqués ces principes modernes de l'urbanisme. Divisée en secteurs, la ville met à disposition de ses habitants des zones d'habitations, des centres commerciaux, des lieux de travail, des équipements sportifs et des espaces verts. L'ensemble, relié par des voies de circulation adaptées à un trafic dense, est censé contribuer au bien-être social, grâce à ce plan rationnel. En somme l'idée du progressisme est que l'Histoire est régie par l'idée d'avancement social et d'extension.

Thomas MORE, Utopia,
Flammarion, Londres 1515
et Paris 1987, 248 p.

« L'île a cinquante-quatre villes grandes et belles... identiques par la langue, les moeurs, les institutions et les lois. Elles sont bâties sur le même plan et ont le même aspect... »

Le Corbusier,
Urbanisme,
Flammarion,
Paris 2011,
284 p.

« Au crépuscule, les gratte ciel de verre flamboient. Ce n'est pas d'un futurisme périlleux, dynamite littéraire jetée en clameurs à la face de celui qui regarde. C'est un spectacle organisé par l'Architecture avec les ressources de la plastique qui est le jeu des formes sous la lumière »

Les années 1950 sont grandement marquées par la reconstruction des villes détruites par la Seconde guerre mondiale. Les idées de Le Corbusier servent à la reconstruction dite « sauvage » : la quantité au détriment de la qualité. On appelle « barres » les logements livrés en

un temps record en périphérie de ville. Elles se composent d'appartements de médiocre qualité, elles se multiplient et sont mises à distance des centres villes. À cette époque elles étaient vues comme des projets utopiques, aujourd'hui elles sont le symbole de la marginalisation des banlieues.

À la fin des années 1950, on voit une accélération de la croissance urbaine, c'est une période de reconstruction massive et rapide particulièrement en France. Il y a la création d'agglomérations nouvelles principalement dans les Zones à urbaniser en priorité (ZUP), les Grands ensembles.

Architectures défendues et retenues, la construction de tours et de barres dépouillées de tout ornement, ainsi que leur disposition alignée comme des objets isolés répondent aux exigences techniques de l'industrialisation.

Dans les pays de l'est de l'Europe où l'économie est planifiée par l'Etat, la reconstruction de Dresde, Leipzig, Varsovie, Moscou ou Belgrade sont autant d'exemples démonstratifs de l'application à grande échelle des principes de l'architecture moderne.

D'autre part, dans les pays du Tiers monde, l'architecture moderne conduira à la construction de villes nouvelles indépendantes comme Chandigarh en Inde par Le Corbusier ou encore Brasilia d'Oscar Niemeyer.

Par la suite, il y aura des prises de conscience du manque d'attention porté à l'environnement par l'urbanisme rationaliste : première critique du mouvement moderne.

La critique se durcit et les années 1960 sont une époque de remise en cause des mœurs, des institutions, de la morale et même de la ville. Les premières angoisses se font ressentir par rapport à l'expansion des banlieues et la muta-

tion de la ville en métropole. Les situationnistes sont les premiers à attaquer le modernisme en faisant appel à l'imagination plutôt qu'à la rationalisation.

Les situationnistes dénoncent l'aliénation à la société de consommation, fabriquée au quotidien par la production simultanée de marchandises et de spectacles. Dans ce contexte, l'architecture moderne constitue une cible dans la mesure où celle-ci privilégie le bâti à l'humain. La rationalisation appliquée à toutes les étapes de conception et de construction des grands projets aboutit à la création d'architectures uniformes qui peuvent être oppressantes pour les individus¹. La destruction devient une solution aux problèmes sociaux que subissent les habitants de ce type d'architecture. Pour Charles Jencks, « *l'architecture moderne est morte à Saint Louis, Missouri, le quinze juillet 1972 à quinze heures trente deux (ou à peu près), quand l'ensemble tant décrié de Pruitt-Igoe, ou plus exactement certains de ses blocs reçurent le coup de grâce de la dynamite* »².

En 1982, Godfrey Reggio reprend les archives télévisées de cette monumentale destruction, comportant trente-trois immeubles, dans un chapitre de son film *Koyaanisqatsi*. Portée par la musique de Philipp Glass qui porte le nom de Pruitt-Igoe, cette séquence est représentative de la fin de l'architecture moderne, les écroulements d'immeubles se font en quelques minutes. Le son est répétitif et suit le mouvement de la camé-

ra qui survole les destructions. On pourrait voir des allusions à la thématique de la vie transformée en spectacle, les situationnistes en font la critique, notamment Guy Debord, mais ce film ne le revendique pas en tant que tel. Ces bâtiments ont témoigné de la faillite architecturale et urbanistique de ce lieu mais leur sauvegarde aurait été vaine. Sous les explosions ces grands ensembles et leurs histoires ont disparu ne laissant que des gravats et des ruines.

Nos sociétés et nos cultures n'ont cessé de détruire les villes pendant les guerres qui les opposaient. Ils ont dévasté le patrimoine de leur adversaire, en bafouant l'acte d'édifier. D'autre part, le fait de détruire son propre patrimoine, sa propre histoire, est aussi représentatif de notre société, qui en s'appuyant sur la consommation incite par ricochet au gaspillage. Les causes de ces destructions peuvent être diverses: inutilité, vétusté, dysfonctionnement, inadaptation, inconfort.

L'essai de Jean Arp sur la mesure de toutes choses reflète l'idée générale de l'homme dans son excès.

¹ Documentaire *Dans la maison radieuse*, Le Corbusier. Rouaud Christian, édité par Liith production/France 3 Prod. - 2005

²Jencks Charles,
*Le langage de l'architecture
post-moderne.*
Academy éditions,
1979
Londres

LA MESURE DE TOUTES CHOSES

L'homme se comporte comme s'il avait créé le monde et comme s'il pouvait jouer avec lui. Presque au début de son glorieux développement il forgea cette phrase que l'homme est la mesure de toute chose. Là-dessus il se mit rapidement au travail, et renversa tout ce qu'il put dans le monde pour le mettre sens dessus dessous. La Vénus de Milo gît en morceaux sur le sol. Avec la mesure de toute chose, avec lui-même il a donné la mesure de la démesure. Il a taillé dans la beauté, et cet outre-cuidant tailleur a gâché son ouvrage. De grand tailleur il est devenu confectionneur, et le magasin de confection est devenu une présentation des modèles de la folie. Désordre, confusion, inquiétude, non-sens, démence, mélancolie, démonomanie dominant le monde. Fœtus bicéphales, et géométriques, corps humains à tête de champignon jaune, bâtard à forme d'éventail pourvu de trompe, estomacs qui ont des dents, yeux sans maître, gigantesques souris distinguées montées sur des béquilles, pyramides engraisées ou amaigries traînant les pieds et dont les yeux humains sont larmoyants, mottes de terre sexuées, et ainsi de suite, ainsi de suite sont nés sur la toile ou dans la pierre.

Jean Arp,
Jours effeuillés,
poèmes, essais,
souvenirs
1920-1965,
NRF(Nouvelle Revue
Française),
éditions Gallimard
1966.

Les fondations : première étape creuser dans le sol pour construire...



Si l'on reprend l'étymologie du mot « **espace** », la racine vient de « pat » ou « pod » que l'on retrouve dans les mots latins *petannumi* qui veut dire ouvrir largement , déployer ; *petalon* (pétale, feuille); *petalos* (étendu et plat développé); *petasma*, (déploiement, étoffe déployée) ou encore le verbe *pateo* qui signifie être ouvert ou accessible.

L'espace est donc ce qui ouvre, ce qui rend manifeste, qui fait voir, paraître et dévoile. Les espaces que je regarde ne sont pas des surfaces vides ou neutres. Ce sont des territoires qui sont les composants du paysage urbain. Ils répondent à une forme qui se construit, qui prolifère ou se détruit. Cette forme est engendrée par le cycle et l'appel de la ville. Ces transformations spatiales produisent plusieurs effets. La matière du passé se superpose à la matière du présent, il existe dans ou sur le sol des strates qui contiennent l'histoire du développement de nos villes et qui nous permettent de les comprendre.

Reste de brique, résidu de béton, structure abandonnée d'un bâtiment, ces espaces ont pour point commun d'avoir été délaissés par l'homme.

Les premières villes que j'ai pu connaître sont Le Havre et Caen. Ce n'est pas un hasard si je me suis intéressée aux évolutions de l'espace qui m'entoure. Ces villes ont été marquées par la guerre. J'ai pu mesurer les mutations de ces villes, dont la reconstruction a duré plus de vingt ans, et constaté que celles-ci ne cessent aujourd'hui de s'étendre. La presque île de Caen et l'arrivée de l'école supérieure d'arts & médias (ESAM) dans cette zone de Caen nous le montre chaque jour, la ville mute et prolifère.

Néanmoins en se transformant, la ville conserve des traces, qui permettent de lire la mémoire des lieux qui subissent des changements. Ce sont ces traces et ces restes d'architectures en ruine qui alimentent mon travail. Errer dans ces lieux est pour moi une expérience sensorielle. Je me confronte à des paysages qui sont marqués par le manque et noyés d'une mémoire que l'on peut deviner. Ce sont des immeubles vétustes dont la structure est laissée à l'abandon et des parcelles où la nature vient reprendre le dessus. Je cherche des signes visibles de ce qui a pu être dans ces lieux de mémoires.

Inconsciemment je n'ai jamais représenté la figure humaine dans mes projets. D'autre part lorsque j'arpente ces paysages, mon regard est tourné vers le matériau et le questionnement de son histoire. Mon geste uniquement évoque sa présence.

Dans cette architecture en ruine, l'homme est devenu fantomatique tandis que sa création n'est plus que des restes de bâti.

Un monde idéal en bouleversement dans toute sa fragilité. Le paysage urbain se crée t-il dans une continuité historique ? Pourquoi certaines architectures sont t-elles préservées au détriment d'autres ?

La fin des utopies modernes est représentée par la fragilité. La notion d'effondrement est d'abord intellectuelle, on ne croit plus aux idéaux des architectes. S'en suit la fin de la construction des grands ensembles qui les condamne à la destruction.

Les ruines contemporaines sont le miroir de notre présent, elles n'ont pas le temps d'avoir un passé ou une histoire, elles sont le fruit de l'abandon ou de la destruction soudaine, à la différence des ruines antiques propre à l'esprit du romantisme, qui sont devenues des vestiges de l'histoire. John Carpenter pousse à son paroxysme l'idée de la ruine. Son personnage *Snake Plissken* n'a pas d'espoir en l'humanité, vu comme un véritable fantôme dans un monde dans lequel il n'a plus sa place. Il se voit forcé de remplir des missions sous peine de mort et va traverser des villes vestiges comme New York ou Los Angeles. Science fiction futuriste et dystopique, la ville est traitée à l'exagération composée de cité carcérale devenue ruine par la faute de l'homme où l'on enferme toute personne ne répondant pas au critère d'un gouvernement totalitaire. L'anti-héros des deux épisodes de Carpenter (*New York 1997 et Los Angeles 2013*) nous fait comprendre que finalement plus les choses changent plus elles restent les mêmes et que l'avancée de l'homme mène à sa perte. Une vision pessimiste sur la nature humaine est mise en relation avec un décor post apocalyptique où l'on voit des monuments existant aux États Unis réduit à l'état de ruine. L'élément le plus symbolique est la statue de la liberté brisée en morceaux sur l'île de Manhattan.

Après avoir quitté la gare à 7 heures, j'ai traversé la ville dans la petite Yugo, un vrai vestige de l'époque titiste. Nous avons suivi la route du centre pour retrouver notre hébergement qui se situe dans le sud de la ville. Je parcours les différents quartiers qui semblent plutôt dater d'une reconstruction récente, l'historicité de cette ville ne nous est pas inconnue : Les bombardements de 1999 furent télédiffusés dans le monde entier. La reconstruction des bâtiments fut rapide cependant l'état décida de laisser visible certains dégâts de ces bombardements notamment un bâtiment de type socialiste en plein centre ville menaçant de s'écrouler : Le bâtiment de l'État-major des forces armées de Serbie-et-Monténégro et du ministère de la Défense. Un énorme vide au centre du building signifie l'attaque des forces de l'Otan. Un passé assumé et revendiqué dans ce cas. J'ai le sentiment que cette ville qui a tellement été submergée par les bombes, en est venu à disparaître presque totalement, ne laissant au centre de la ville que des hauts buildings et quelques remparts datant de l'empire Ottoman. Les nombreuses destructions au cours de l'histoire expliquent pourquoi la plupart des vieux bâtiments de Belgrade ne datent que du XIX^e siècle. Il y a une démonstration dans le refus de remplacer des bâtiments sur le point de s'écrouler. L'espace y est clos et sécurisé mais ce sont des ossements de bâtiments touchés et blessés. Entre manque d'argent et mémoire de la guerre, l'avenir de ces bâtiments reste fragile et incertain.⁽²⁾*

*Après des recherches sur le bâtiment en question, j'ai appris qu'il était effectivement un symbole des bombardements de l'Otan. C'était un bâtiment de l'état major qui fut construit en 1955 par Nikola Dobrovic et éventré par des tirs d'obus dans la nuit du 29 au 30 avril 1999. Le bâtiment est inscrit dans le patrimoine culturel de la ville en 2005. Il est inoccupé depuis sa destruction, aucune rénovation n'a jamais été entreprise.

Deuxième étape : construire les murs du bâtiment, et laisser entrer la lumière

Les **vides** se traduisent dans l'espace périphérique comme des manques dans le territoire. Ils se situent dans des espaces abandonnés et sont en attente. Les creux dans le paysage peuvent engendrer de nouveaux comportements, comme par l'occupation et la transformation illégale d'habitants, créant de nouvelles formes et de nouveaux espaces de liberté. En ce sens, la déambulation et la marche sont déjà des sources de forme créatrice. Les artistes du Land art comme *Robert Smithson*, ont porté leur regard au delà de la galerie dont ils refusent le système marchand. Ils ont travaillé dans des endroits reculés non fréquentés par l'homme. Des territoires comme lieux de création. Ce mouvement tend vers la disparition de l'œuvre matérielle. Ainsi il participe au développement du devenir ruine de l'œuvre avec la question récurrente de l'entropie. Cette notion intègre une unité de mesure du temps, plus précisément le rapport entre trois éléments, le temps, l'espace et la matière. Au lieu de nous rappeler le passé comme les monuments anciens, les nouveaux bâtiments semblent nous faire oublier l'avenir.

Spiral Jetty, chef-d'œuvre du Land Art, naît de la forte impression ressentie par *Smithson* lors de sa visite du Grand Lac Salé, dans l'État américain de l'Utah. Construit une spirale, symbole universel lié au culte solaire et à l'infini, qui suscite l'expérience d'un décentrement constant. Submergée par une crue soudaine du lac peu de temps après son achèvement en avril 1970, la Spirale de Smithson est à son tour devenue un mythe. Réémergeant périodiquement, sa postérité reste donc dépendante de l'entropie naturelle du site. l'artiste nommait une « préhistoire moderne ». ¹

1 Hervé VANEL, « SPIRAL JETTY Rozel Point, Grand Lac Salé, Utah, (R. Smithson) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 8 mars 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/spiral-jetty/>



Le **déplacement** est lié au romantisme sous la forme de promenade dans l'espace naturel. Il est un ensemble de mouvements intellectuels faisant prévaloir les sentiments sur la raison et l'imagination sur l'analyse critique. Il est apparu au XVIII^{ème} siècle en Angleterre et en Allemagne et se caractérise notamment par un besoin d'évasion. Une évasion dans le temps qui a surtout pris la forme d'un retour dans le passé et une évasion dans l'espace qui conduit au goût pour l'exotisme, le voyage ; un moyen de se dégager de la réalité présente et de partir découvrir un nouveau territoire. En d'autres termes les protagonistes du mouvement romantique utilisaient déjà la pérégrination comme parcours introspectif. Ils tendaient à se projeter dans le paysage, qu'il soit constitué de vallée brumeuse, de forêt sombre, de ruine médiévale ou antique afin de créer un lien entre soi, ce que l'on voit et l'idée qu'on peut s'en faire. Ce temps, j'y suis confrontée lors de mes déplacements, je me projette dans des paysages aux multiples passés. Ce ne sont pas les forêts sombres que je regarde, mais bien les changements de visage de ces bâtiments dépouillés où l'on reconnaît et l'on imagine ce qu'ils ont pu être. Les balades nocturnes du film *Only Lovers Left Alive* de Jim Jarmusch font écho au romantisme. Le film joue sur le support métaphorique d'une vision désenchantée du monde contemporain à travers des aller-retour entre Tanger et Détroit. Ici, Adam et Eve sont en quelque sorte à la fois observateurs, témoins et juges moraux de l'évolution de la race humaine, dans un détachement qu'ils ne peuvent cependant pas non plus ignorer. Depuis la fin des années 1960 et le début des années 1970, de nombreux artistes ont désiré sortir de l'atelier pour établir leur lieu de travail dans le paysage et la ville. À la même époque, Gordon Matta Clark avec *Splitting* (1974) opère à même la ville en découpant de manière spectaculaire une maison pavillonnaire qu'il avait achetée auparavant. Ainsi, il entend questionner le rapport de l'homme à son espace urbain. Les artistes avaient rejeté ou redéfini les espaces d'exposition des galeries ou des musées. Cette remise en question était un moyen de bouleverser les traditions qui valorisent le geste créatif de l'artiste reclus dans son atelier. Aujourd'hui la notion d'atelier s'est élargie. L'artiste sort de son espace privé et intime s'attachant désormais au contexte, pour gagner l'espace public pensé comme un laboratoire. Dans ce contexte, ils se démarquent des artistes du Land Art pour lesquels le marcheur était surtout en quête de terres ou de paysages. A sa façon, la figure du « flâneur Baudelairien » se positionne comme un observateur de la ville. C'est également une période où l'art minimal et conceptuel va poser la question de la dématérialisation, de la disparition de l'œuvre. On voit se développer des notions telles que l'in situ, avec laquelle l'œuvre se mesure au lieu où elle s'expose, étant créée particulièrement en lien avec le contexte dans lequel elle s'inscrit, ou encore le process art, avec lequel l'œuvre intègre et rend visible le processus de sa création.

Je ne suis pas restée longtemps dans cette ville, mais de ce qu'il en reste dans mon esprit, c'est le souvenir d'une cité massive par sa taille et par son architecture : de grandes routes très larges et de grands bâtiments surplombant les rues. Un des quartiers me revient tout particulièrement en tête lorsque je suis arrivé à la station de bus, au milieu d'une autoroute : je traverse par les sous terrains et sans m'y attendre je me retrouve face à des vestiges de ruines antiques. J'étais surprise de pouvoir observer ce paysage caché entre les routes, les cloisons de bétons et surtout le quartier dans lequel elles se trouvaient. J'étais dans la partie de la ville où tous les immeubles étaient datés de la reconstruction, citées HLM face aux ruines de l'ancienne colonie romaine. pourquoi avait t-on reconstruit sur un site archéologique, je crois que j'ai du mal à l'accepter. Les restes archéologiques ont peut-être été découvert lors du creusement des fondations. J'avançai petit à petit dans ce gouffre d'habitation pour y découvrir dans les parcs des restes de murs en pierre. Cachés par les barres d'habitations, se fondaient dans le décor des restes d'amphithéâtres et de thermes romains.⁽³⁾

Le territoire dépend de l'homme pour évoluer et l'homme évolue aussi en fonction du territoire en terme de construction et de développement de l'espace urbain. La « Zone » de *Stalker* est un espace exilé dont personne ne connaît la nature et les antécédents. Tout juste existe-t-il l'hypothèse d'une bombe atomique ou d'une météorite qui aurait rendu ce lieu dangereux. La seule intrusion d'un individu peut dénaturer ou chambouler le fonctionnement de ce lieu mystique. *Stalker* est fondamental dans mes recherches, notamment pour la question du corps dans le paysage. La déambulation que les protagonistes effectuent, n'est nullement une volonté de se diriger droit à un but. Il y a un parcours avec des épreuves qu'ils doivent endurer avant d'arriver à la zone. De cette marche ritualisée, surgissent des événements, la naissance de remises en cause personnelles et des questionnements sur le monde qui les entoure.

«La zone est peut-être un système très complexe de pièges...je ne sais pas ce qui s'y passe en l'absence de l'homme, mais à peine arrive quelqu'un que tout se met en branle, la zone est exactement comme nous l'avons créée nous-mêmes, comme notre état d'âme, je ne sais pas ce qui se passe, ça ne dépend pas de la zone, ça dépend de nous.»

Extrait
de *Stalker*,
de Andreï
Tarkovski,
1979,
163min.

Lorsque je suis allée à Tallinn, j'ai compris pourquoi le tournage de Stalker s'est effectué là-bas. Au mois d'avril dernier, je suis arrivée en début d'après-midi. Les centres commerciaux ont été le premier cadre de la ville que j'ai pu contempler. Il y avait cette route qui descendait, je l'ai suivie en direction de la mer. J'ai traversé les habitations, le centre historique et touristique, un parc, une zone industrielle. Je suis enfin arrivée à ce que je cherchais. Surprise de voir que la cote de Tallinn était chargée de vestige de bâtiments maritimes, de murs en granit, béton et pierre. Je pouvais apercevoir l'ancienne prison soviétique et surtout un bâtiment en forme de pyramide avec un grand escalier au milieu, la mer entourait cet espace. J'y suis allée, il faisait beau et froid à cette période. J'étais fatiguée par le voyage, et surtout heureuse du lieu que je venais de découvrir. Je me suis allongée sur les remparts pour contempler, écouter et me reposer.⁽⁴⁾

Pour moi, traverser des villes au delà des frontières révèle une envie de découvrir des sites qui sont laissés à l'abandon par nos sociétés. La question de l'abandon du territoire nous révèle pour la plupart du temps une forme de mémoire du moment de la construction par l'homme. Que ce soit par dessus des blocs de béton d'anciens baraquements ou encore des pierres ensevelies sous la terre parmi une nature qui reprendrait ses droits. Représenter, par la perception sensorielle, ces trajets entre différentes villes sont une manière de se mettre à l'écoute du paysage de son histoire et de questionner son devenir.

**Mettre de la matière sur les murs, plaque de placoplâtre/ papier peint/
verre... intégrer les murs, faire l'expérience d'habiter.**

Je suis arrivée sur l'heure du midi, il faisait plus de 40 degrés . Comme à la sortie de chaque gare ou aéroport, je prenais le bus... qui évidemment, ne sachant pas où aller, me déposait sur une voie d'autoroute au milieu de nulle part, encore. J'apercevais la ville et les parcs de l'autre côté de la route. Mais je ne pouvais que contourner par le dessous. Je descendis l'escalier en béton pour tomber sur une ancienne voie ferré qui menait à un chemin de l'autre côté. Je traversa et le suivi. Malheureusement il ne menait nulle part ou presque : une barrière et des panneaux d'interdiction. Au delà de la barrière, le parc semblait s'étendre sur des kilomètres. Finalement je fis marche arrière avec mon sac, remontai l'escalier et longea ce non-lieu Après quelques heures de marche et de pause entre l'autoroute, les passerelles, le parc et le bus j'atteignais la ville.⁽⁵⁾*

*Marc Augé, *Non lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La Librairie du XXe siècle, Seuil, Paris, 1992.

Le contexte urbain est arpenté, regardé et envisagé par le laboratoire d'art urbain Stalker (dont le nom fait directement référence au film homonyme). Fondé en 1995 à Rome, il est constitué d'un ensemble d'architectes et d'artistes qui proposent des marches à travers les vides urbains. Ils s'inspirent de la dérive situationniste et investissent des friches industrielles, les marges des villes et les quartiers en devenir. Ils font l'observation de territoires les amenant à une critique de l'architecture fonctionnaliste et rationaliste,

de la modernité dans son ensemble, de la ville et des territoires cernables et quadrilatables. Ils cherchent à déjouer les pièges des villes en s'appropriant l'espace : par la marche, ils créent des itinéraires dans de nouveaux paysages et par des outils (plans, cartes, photos), ils inventent une nouvelle géographie basée sur l'expérience vécue. Et ainsi révèlent les « amnésies » urbaines des grandes villes.

En arpentant, certains territoires, je fais également l'expérience de cette liberté qui à tout moment peut-être perturbée si l'on pénètre sur une zone dite « interdite », que ce soit dès l'entrée par les panneaux d'interdictions ou encore par des barrières. Ces types de territoires me questionnent sur ce qui y est caché. La marche m'offre une « liberté » qui a tout moment montre ses limites et peut devenir un piège. En ce sens, le climat d'un urbanisme localisable, balisable peut être ressenti.

J'ai un sentiment de découverte lorsque je déambule dans les villes, les quartiers, face au monde qui défille sous mes pas. Souvent la marche dans ces lieux familiers en proie au changement, me permet de prendre l'air, de m'aérer l'esprit. J'ai l'impression que les zones d'incertitudes et d'étrangeté, bien qu'elles soient incrustées dans des passages que nous connaissons, nous placent face à nous-même.

Comme nous l'avons vu précédemment les constructions nouvelles reposent souvent sur l'opération de **table rase** (tabula rasa), une méthode qui commence par oublier et par détruire pour reconstruire à partir de rien. Dans le domaine de l'architecture, la ville nouvelle devrait s'édifier à partir de la destruction de la ville ancienne pour laisser place à une nouvelle façon d'habiter l'espace.

La **cinéplastique** à l'inverse, s'imisce dans la mégalopole d'une tout autre manière, cette fois plus discrète. Elle est non frontale mais toujours mobile. Ce terme « cinéplastique » signifie se promener, mettre le déplacement au service de la production de forme. De notre rapport au monde se dégage une façon différente de lire et traduire. La marche est plus qu'un outil critique, elle est une source de sensibilité aux transformations contemporaines. Par notre regard la marche fait exister du paysage et de l'architecture. Cette pratique est presque oubliée par les architectes eux mêmes bien qu'elle ait été rétablie par les artistes, penseurs et écrivains, capables précisément de voir ce qu'il n'y a pas, pour en faire surgir « quelque chose ». Le mouvement devient alors un moyen d'obtenir une forme et le déplacement, un outil pour la réalisation de sculpture ou d'installations. Le passage de la récupération de la mémoire à l'élaboration de volume constitue une deuxième étape critique du voyage.

Les images mentales peuvent être interprétées de manière sonore par des artistes qui assimilent espace et son. La musique de Sun Araw dans l'album *Ancient Romans*, intègre la question de la temporalité. Il se situe entre rock psychédélique et musique électronique expérimentale. Cet artiste travaille à partir de son de cassette vidéo, il réutilise des fragments de sons passés pour créer des morceaux d'une dizaine de minutes qui reflètent l'expérience et le ressenti. Il joue avec le temps et l'espace. D'après Cameron Stallone, membre du groupe, la musique cherche à se faire témoin de voyages personnels, elle est une traduction de son paysage intérieur reflétant des lieux extérieurs mythiques. Particulièrement dans le morceau *At Delphi*, évoquant un sanctuaire en Grèce.

« Aujourd'hui, l'opposition ville/nature ne se pose plus comme telle. L'omniprésence de la métropole dans le champs de la culture a transformé le monde en ready-made planétaire à l'intérieur duquel il s'agit de naviguer en traçant, et en inventant, des trajets dans lesquels la nature n'est plus dominante mais bel et bien fragmentaire voire lacunaire ou résiduelle. Cependant, plusieurs éléments théoriques ou pratiques développés par les artistes du land art sont repris par les nomades urbains actuels. »

Le terme « nomades urbains » est un héritage des artistes du Land art. Le déplacement, permet la production de forme et l'expérience de sensation.

Marcher serait une manière d'ouvrir un espace. Certains protocoles et gestes se distinguent à travers le paysage. Le marcheur est engagé dans un rapport à l'histoire et plus précisément sa propre histoire. Il traverse l'espace pour s'abandonner au temps, parce que la ville est elle-même un monument constitué de nombreuses strates successives qui sollicitent sa mémoire et l'activent. Elle est une source mémorielle qui conduit le marcheur à faire des retours sur ses pas comme il pourrait revenir sur ses propres souvenirs.

chapt: une cinéplastique en héritage. Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècles. p.40

À chacune de mes marches, je me confronte au temps et à des interrogations sur les raisons de l'utilisation de tel matériau pour tel bâtiment ou sur la présence de telle forme. Cela me renvoie directement dans une projection, celle des architectes. Leur vision, ce qu'ils ont voulu, ce qu'ils ont projeté et ce que j'y projette moi-même désormais. Ainsi la notion de paysage se définit par l'espace, l'espace que l'on traverse devient notre paysage. Il n'apparaît pas de manière identique pour tout le monde parce que nous ne regardons pas les mêmes choses. C'est ce regard personnel sur ce qui l'entoure qui fait le propre de l'homme. Lorsque le monde est en mouvement, il devient producteur d'expérience, de mémoire et de corps. Je marche, je crois avoir un but, je cherche un lieu, un endroit où je me questionnerais.

Le but que je recherche n'est jamais pleinement atteint puisque le fait de déambuler n'est pas exhaustif mais constitue justement une intention de se perdre dans le décor. Notre corps qu'il soit psychique ou physique se laisse transporter dans le paysage pour s'y sentir dépaycé. Finalement la dialectique entre espace-temps et marche se crée à part égale pour créer un travail d'ensemble. Le marcheur est celui qui se déplace dans la mémoire, la mémoire d'un lieu.

Francis Alÿs est un arpenteur de la géographie urbaine, il utilise la ville comme un lieu de sensation et de conflits. Il peut extraire des matériaux pour créer des fictions. Dans Reel/ Unreel, les caméras suivent des enfants qui font défiler des bobines de films dans la ville de Kaboul. Ils parcourent surtout le vieux centre et les hauteurs. Ils abordent également ces espaces que l'architecture a laissé vide, par la vidéo qui devient l'emprunte de zones en creux.

Je suis arrivée en janvier dernier, je ne sais pas exactement pourquoi j'ai choisi cette ville sinon pour la curiosité de ses pays frontaliers à la Russie. Méconnue de mon souvenir des cours d'histoire du collège jusqu'à l'université, elle fait partie de l'ex-URSS.

L'histoire m'a toujours importé, il me paraît évident que mes productions ont un lien direct avec le passé.

Certains quartiers de Riga m'ont paru comme figés dans le temps, l'époque soviétique a irrémédiablement marqué ce pays : je décide de parcourir la ville afin de capter ces restes de territoire. L'architecture en ruine prédomine dans le quartier russe à l'est de la ville. Le quartier est vide, des inscriptions en russe sont apparentes sur les murs détruits, de vieux commerces sont abandonnés. Je marche dans la neige pas très rassurée dans les rues sombres qui me semblent plus être des ghettos. Je vois des hommes en noir avec des bonnets devant une grille ouverte qui semble donner l'accès à un marché. Je m'approche et découvre le vieux marché russe où brocanteurs et acheteurs viennent négocier de vieilles pièces mécaniques ou objets atypiques de l'ère socialiste. Je rentre sous les bâches et observe autour de moi, je regarde l'organisation des étals ou plutôt le désordre, cela m'évoque quelque chose de familier dans mes souvenirs d'enfance.⁽⁶⁾

Mon travail s'articule autour de la dialectique construction, destruction, reconstruction. Je construis notamment des formes à partir de moules. Il émerge de ces formes une certaine fragilité et usure de la matière nous ramenant directement à l'idée de la temporalité de ces pièces. Appartiennent-elles à un temps passé ou à un futur qu'elles questionnent ?

J'accélère le temps du processus de vieillissement en fabricant des pièces qui sont créées à l'état de ruine. C'est une façon pour moi de questionner le temps par la fabrication de ruines factices et donc de l'image de la ruine elle-même.

Lorsque l'on construit, que l'on édifie, à priori c'est en vue de la solidité et d'une durabilité. Lorsque je crée je veux voir le dépérissement des choses et je ne choisis pas d'attendre de les voir se développer pendant de nombreuses années, au contraire. Mes processus de déplacement, de manipulation tendent à la destruction de l'objet. À cette étape la question du deuil apparaît également : comment fait-t-on le deuil d'un projet ?

Je suis dans la création donc dans la production de forme, de vie ? La dynamique de mon travail est rythmée entre observation de la ruine, production, plaisir de faire, de dilapider la forme et de la détruire. C'est l'occasion pour moi de faire l'observation de différents temps.

Ces manques et ces pertes sont également présents dans le paysage, dans les formes qui nous entourent, ils nous rappellent combien le temps passe et comment les choses peuvent disparaître de la mémoire. Une certaine nostalgie peut se dégager de cela mais c'est en reconstruisant, en avançant sans oublier que se pose la question du renouveau. N'est-ce pas une nouvelle forme de vie ?

Cette reconstruction peut prendre la forme de raccommodage ou de reprise de mes souvenirs. C'est la construction d'un volume et la récupération de la mémoire à travers la matière. Et si ce dépérissement de la matière n'était autre que le début d'un renouvellement ? Comme la mort serait une seconde vie ; le renouveau par la matière et dans la matière.

Les creux du territoire sont comme des réminiscences du passé, au sens du souvenir. Cela implique le manque et la mémoire incomplète. Difficilement localisable dans les paysages chez l'homme il y a un retour à la conscience d'une image, d'une impression si faibles ou si effacées qu'à peine il est possible d'en reconnaître les traces.

Je pense que la réminiscence fait remonter à la surface des souvenirs enfouis ou lointains, des expériences que j'ai pu vivre dans mon passé.

anti form,
article de
Robert Morris
dans art forum
mai 1968_
Continuous
project altered
daily,
the writings of
robert morris,
the mid press,
1993, p45.

Robert Morris propose de valoriser la matière, je choisis aussi de la montrer pour ce qu'elle est et de profiter de ses imperfections. J'aime que le matériau suive sa tendance à l'entropie, à la dégradation et à l'autodestruction. Je cherche à montrer la matière à un moment donné, lorsqu'elle chute et s'effondre. Selon l'article « *Anti form* » (Morris, 1968), le champ horizontal et la pesanteur sont liés à l'entropie. La forme serait une « *une entreprise anti-entropique et conservatrice* ».

Walter Benjamin définit le flâneur comme le devenir du collectionneur, l'accumulation des rebuts et le devenir du détective. Il collecte et récupère. Les questions d'échelle sont essentielles entre l'architecte, le flâneur et la ruine. Le flâneur, l'usager, est petit dans la ville géante, l'architecte, le maître, surplombe la maquette, le plan, il est le géant qui domine la construction (et d'où part la fondation). La ruine est le fragment, des miettes et des morceaux de matière qui sont cachés dans le bâtiment construit. Elle est l'image et les restes d'un bâtiment.

À travers ma pratique, je joue avec les questions d'échelle, je me place entre la maquette et l'architecture. La maquette, en plus d'être un modèle réduit et simplifié d'un projet, est le travail préparatoire de la construction d'un bâti. Il y a une question de temps antérieur à l'édification. C'est pour cela que je joue avec l'image de ce que la maquette pourrait être, entre infiniment petit et infiniment grand.

L'échelle de l'homme, de sa mémoire, de son passage et de sa trace s'incarne dans des ersatz de ruines de taille humaine. Je suis à la recherche de matière modulable, susceptible de se déplacer dans l'espace. De part son geste, l'humain révèle son acte de création et ressort dans l'architecture.

D.Judd,
«specific
objects»,
article cité,
p78.

« J'utilise les poutres comme s'il s'agissait de coup de pinceau, en imitant le mouvement, à la façon de Franz Kline. Le matériau ne possède jamais son propre mouvement. Une poutre jaillit ; un morceau de fer épouse un geste ; ensemble, ils forment une image naturaliste et anthropomorphe »

Richard Serra,
écrits et entretiens,
1970-1989,
Daniel Lelong éditeur,
Paris, 1990,
pp.9-12

**ROULER
PLISSER
PLIER
ACCUMULER
COURBER
RACCOURCIR
TORDRE
TACHETER
FROISSER
ÉBARBER
DÉCHIRER
ÉBRÉCHER
FENDRE
COUPER
SECTIONNER
LÂCHER...**

La question du geste vient de la parole. Lorsque l'on ne connaît pas quelque chose, une texture, on la touche pour pouvoir la ressentir. Chaque matériau a des propriétés, ils représentent les éléments de l'œuvre. Richard Serra en a fait une liste de verbes pour son usage personnel. Il utilise des verbes transitifs pour évoquer les matériaux dont le nom révèle l'activité propre (tordre, déchirer, couper) et des verbes intransitifs pour les matériaux dont le nom n'exprime que leur état (rouler, courber).

Que ce soit notre chair, molle et fragile ou bien le bois brûlé, friable et sec, ou encore le béton, à la fois dur et sableux, une fois le ciment lié on pourrait croire qu'il est indestructible ; et pourtant chaque expérience me prouve que tout matériau est victime du temps qui passe. Il se dégrade ou se consume, pour finir en poussière...

Les sculpteurs modernes ont une vision aiguisée de leur médium, étrangement situé à la jonction de l'immobilité et du mouvement, d'un temps arrêté et d'un temps qui passe. Bruce Nauman détruit l'idée que le spectateur a de lui-même et questionne le rôle du regardeur. L'œuvre consiste en une suite de six corridors qui ne sont pas tous accessibles et pour la plupart très étroits. Au bout de l'un des couloirs, des écrans vidéo montrant le spectateur se mouvant dans le corridor en direction de l'écran. Les repères sont bousculés, le corps devient source d'instabilité. Nauman détruit l'idée que le spectateur a de lui-même.

La sculpture permet aussi la dialectique du dehors et du dedans. Ainsi la relation entre l'extérieur et l'intérieur est irrémédiablement présente, ne serait-ce que par le processus du souvenir d'un paysage extérieur que l'on transporte à l'intérieur même de l'atelier ou du lieu d'exposition. Lorsque l'on parle de sculpture, le corps du spectateur devient un élément capital parce qu'il est lui-même un volume se confrontant à une autre masse.

La peau, qu'elle soit enveloppe corporelle ou revêtement du bâti, occulte en laissant paraître. Par transparence ou par ouverture l'intérieur se révèle. Comme le palimpseste dévoile les traces des passages, cette peau laisse entrevoir l'envers du décor.

L'entropie, concept cher à Smithson*, mène à un stade de la matière qui me touche particulièrement. J'ai commencé à me questionner sur cette dualité des textures notamment de la rouille, résultat de l'oxydation de l'eau sur le fer. Suite à de nombreuses expériences, je me suis rendu compte que je rejouais des mises en scène dans le geste et le faire où l'on constate un état de la matière que ce soit avec le fer, le papier peint, le plâtre ou le béton. J'utilise souvent des matériaux que j'appelle « bruts » dans le sens où ils servent principalement à construire.

Je cherche ce rapport de confrontation entre les matériaux, afin de chercher les failles, les tensions qu'il peut y avoir. Mon action est souvent d'ordre métaphorique, un matériau dur rendu fragile, un équilibre en déséquilibre. La fragilité est relative au sentiment et à la délicatesse. Je travaille des matériaux qui sont pourtant bruts venant de l'activité artisanale telle que la charpente ou la maçonnerie. Ces matériaux sont propres à notre époque. Ils incarnent le présent mis en corrélation avec un futur déjà condamné par la destruction avant même de n'avoir jamais existé. J'aborde la notion de ruine factice, lisse qui résonne entre archéologie et vanité contemporaine.

La fragilité de la mémoire et la fragilité de l'homme sont mises en équilibre. Celui-ci, précaire, peut basculer, se briser, être détruit et disparaître.

Les souvenirs sont les seuls à persister mais tendent à se dissiper. La question du fantôme de l'objet est présente dans mes réalisations que ce soit dans ces questions de forme perdue.

En ce sens, on relève de la théâtralité dans la sculpture, avec les questions de mise en scène et de scénographie. « La sculpture s'est servie du théâtre, notamment de sa relation au contexte induit par le spectateur, comme d'un outil pour détruire, enquêter et reconstruire. »



« Le rideau se lève : on aperçoit au centre une colonne en contre-plaqué gris, haute de deux mètres cinquante et large de soixante centimètres. Il n'y a rien d'autre sur la scène. Pendant deux ou trois minutes, rien ne se passe ; personne n'entre ni ne sort.

Soudain, la colonne tombe. Trois minutes et demie s'écourent encore. Rideau.

Nous sommes en 1961, et c'est au sculpteur Robert Morris que l'on doit cette performance dont il fut l'acteur. Or, bien que la colonne ait été conçue pour s'inscrire dans un décor théâtral, peu de chose la différencie des œuvres que Morris exposa par la suite comme sculptures dans les galeries et les musées. Certains critiques même que l'art de Morris conserva plus tard non seulement cette simplicité monolithique, mais encore tout un ensemble de composantes théâtrales sous jacentes. Ils affirment que ses grandes formes implacables possèdent une présence scénique analogue à celle de cette colonne. De fait, loin de s'enfermer dans un espace esthétique distinct de celui du spectateur, ses œuvres ultérieures dépendent clairement d'une situation dans laquelle le regardeur se constitue comme public. »

À cet extrait de *Passages* de Rosalind Krauss, un ouvrage essentiel dans la compréhension de l'émergence de la sculpture contemporaine, répondent quelques éléments de l'exposition au Pavillon de l'Arsenal, les artistes et l'architecture, qui regroupé bon nombre de protagonistes de la scène artistique contemporaine comme *Gordon Matta Clark*, *Bruce Nauman*, *Daniel Buren* ... sur la question de la mise en espace et du rapport au spectateur. La vidéo de Anne Marie Gasc m'a particulièrement questionnée parce qu'elle nous montre 10 minutes filmées dans une pièce de bâtiment qui va être détruit ou rien ne se passe juste l'attente où le spectateur se regarde, attend, s'en va, revient. L'attente de voir l'explosion, « le spectacle » qui ne dure qu'une poignée de secondes. Après quoi l'image devient noire, rideau.

Rosalind Krauss,
Extrait de
Passages,
une histoire de la
sculpture de Rodin
à Smithson, p209

« Il y a le monde que l'on pense et celui que l'on heurte »¹

Victor Segalen

L' exploration, la marche, la dérive, la déambulation, l'errance, tous ces mots pour traduire l'action de se laisser porter par le paysage.
L'espoir de voir quelque chose après avoir marcher des heures,

sous la canicule, sous le froid, sous la pluie.

Parfois il n'y a rien, des **vides**,

au fond pourquoi cherchons nous ? Ou plutôt, cherchons-nous **l'expérience** et le vécu des choses ?

Ce que l'on attend ou ce que l'on découvre ?

Ce sont des questions que je me suis posée tout au long de mes voyages, à travers les recherches et les rencontres. Un an pour réfléchir à la forme de ce travail : carnet de voyage, essai sur le modernisme et ses ruines, forme conceptuelle, objet, maquette.

Il avance, il suit le fil, il se coupe, il reprend, se répète comme une musique, comme le vinyle qui saute, grésille, ne s'arrête plus et se relance.

Cet écrit suit sa propre dérive, il est né de l'expérience de l'inconnu, il n'aboutit pas à quelque chose mais plutôt au **premier pas** d'une autre. Nous arrivons à la fin de cette construction, après avoir monter, descendu, ouvert les fenêtres du présent, rencontré les traces du passé. **La mémoire** est pleine de ce va et vient entre le travail, et l'écrit qui laisse des traces, révèle des strates et des organes. Il faut se retourner sur nos souvenirs, nos sensations qui avec le temps se dégradent, partent aux oubliettes.

¹ Repris dans PNCl p. 13 APHESBERO Michel, COLOMINE Danielle (4 Taxis), CALENS Jean, *PNCl : Pensée nomade, chose imprimée*. Histoire d'un atelier nomade de l'école des Beaux Arts de Bordeaux 1989-2013, Ecole d'Enseignement Supérieur d'Art de Bordeaux et Paraguay Press, Paris, Juin 2014, 328 p.

Tourner les pages,
revenir en arrière,
les étirer pour en voir son ensemble,
marcher, prendre du recul, regarder.

Bibliographie

Ouvrages généraux

BACHELARD Gaston
La poétique de l'espace,
Paris, PUF, 2011, 214 p.

*La terre et les rêveries
de la volonté,
Essai sur l'imagination
de la matière*,
Corti, 2004, 381 p.

AUGE Marc
*Non-lieux, introduction
à une anthropologie
de la surmodernité*,
La Librairie du XXe siècle,
Seuil, Paris, 1992.

CHOAY Françoise
*l'urbanisme-utopies et
réalités*,
Points, Paris,
1965, 445p.
*Pour une anthropologie
de l'espace*,
Editions du Seuil,
Paris, 2006, 403 p.

DAVILA Thierry
*Marcher, créer.
Déplacements, flâneries,
dérives dans l'art de la fin
du Xxe siècle*,
Editions du regard,
Paris, 2002

DAVIS Mike
Dead city, Broché,
Les prairies ordinaires,
Paris, 2009, 137p.

DULAU Robert
*Apologie du périssable,
des architectes,
des historiens, des écrivains,
des philosophes...
réfléchissent sur la protection
du patrimoine de la décennie
80 en France*,
éditions du Rouergue,
Rodez, Mars 1991, 336 p.

JENCKS Charles
*Le langage de l'architecture
post-moderne*,
Academy éditions,
Londres, 1979, 136 p.

KRAUSS Rosalind
*Passages, une histoire
de la sculpture de Rodin
à Smithson*.
1978 Editions macula,
Paris, 1997, 140 p.

LE CORBUSIER,
Urbanisme,
Flammarion,
Paris 2011, 284 p.

MAKARIUS Michel
*Ruine, Représentations
dans l'art de la
Renaissance à nos jours*,

Flammarion, Paris,
2011, 307 p.

MORE Thomas
Utopia, Flammarion,
Londres 1515 et
Paris 1987, 248 p.

MORRIS Robert
Monographies,
Editions du Centre Pompidou,
Paris, 1995, 351 p.

PRETI Monica et SETTIS
Salvatore
*Villes en ruine, images,
mémoires, métamorphoses*,
Louvre éditions,
Paris, éditions Hazan,
Vanves, 2015, 320 p.

ROGER Alain
Court traité du paysage,
bibliothèque des sciences
humaines,
Gallimard, Paris,
1997, 216 p.

SEBALD W.G
*De la destruction comme
élément de l'histoire naturelle*,
actes sud, Arles,
2014, 151 p.

Littérature, essais, œuvres littéraires :

ARP Jean
Jours effeuillés,
poèmes, essais, souvenirs
1920-1965,
NRF (Nouvelle Revue
Française),
éditions Gallimard, 1966

PÉREC Georges
Espèces d'espaces,
Paris, Galilée, 2000, 185 p.

Catalogues

APHESBERO Michel, CO-
LOMINE Danielle (4 Taxis),
CALENS Jean,
*PNCI : Pensée nomade,
chose imprimée*.

Histoire d'un atelier
nomade de l'école des
Beaux Arts de Bordeaux
1989-2013, Ecole
d'Enseignement Supé-
rieur d'Art de Bordeaux et
Paraguay Press, Paris, Juin
2014, 328 p.

GOURVENNEC OGOR
Didier, LANG Gregory,
*Artistes et Architecture,
Dimensions variables*,
Editions du Pavillon de
l'Arsenal,
Paris, 2015, 275 p.

MORRIS Robert
*Recent felt pieces
and drawings
1996.1997*,
Association L.A.C
lieu d'art contemporain
Sigean, Frac Languedoc-
Roussillon, Henry Moore
Sculpture Trust
1997, 120 p.

MORRIS Robert
*From Mnemosyne to
Clio :*
*The Mirror to the Laby-
rinth
(1998-1999-2000)*,
musée d'art contemporain
de Lyon, Skira editore,
Milan, 2000, 275 p.

Livres d'artistes

STALKER
*Stalker à travers
les territoires actuels*.
Roma 5,6,7,8 octobre
1995,
Jean-Michel Place, Cahors,
2000

Documentaires

WEHN DAMISCH Teri
scénario de Rosalind
Krauss, *Robert Morris, the
mind/body problem, work
in progress*,
Centre Georges Pompidou,
Paris, 1995.

ROUAUD Christian
Dans la maison radieuse.
Lilith production/France 3
Prod. 2005

Reuves

ALYS Francis
« *Talks about when faith
moves mountains* » dans
Artforum, Paris, été 2002,
p 145.

MORRIS Robert
« *anti form* », dans art
forum, Paris, mai 1968.
Continuous project altered
daily, the writings of robert
morris, the mid press,
1993, p45.

SMITHSON Robert
« *a museum of language
in the vicinity of art* »
art International, mars
1968 repris dans the writ-
ings of Robert Smithson,
p.67.

Filmographie

CARPENTER John
New York 1997, 1981,
99 min.
Los Angeles 2013, 1996,
101 min.

COSTA Pedro
Ossos,
1997
98 min.

FELLINI Frederico
Roma, 1972, 128 min.

GILLIAM Terry
Brazil, 1985, 124 min.

JARMUSCH Jim
Only lovers left alive,
2013, 123 min.

REGGIO Godfrey
Koyaanistaski, 1982, 87 min.

ROSSELLINI Roberto
Allemagne année zéro,
1949, 78 min.

SCHLÖNDORFF Volker
Le tambour, 1979, 142 min.

TARKOVSKI Andreï
Stalker, 1979, 163 min.
Nostalghia, 1983, 130 min.

Œuvres musicales

CHRIS GALARRETA et
JANNEKE VAN DER
PUTTEN
Invisible Architecture
label Aloardi enregistré
pendant une résidence de
van der Putten au chateau,
Centre international d'art et
du paysage, Île de Vassi-
vière, 2013.

GLASS Philip
Koyaanistaski, 1983.

FOUR TET
0181, Text Records, 2013.
JAAR Nicolas,
Space is Only Noise,
Circus Company, 2011.

SUN ARAW
Ancient Romans, Sun Ark
Records, vinyle, 2011.

THE CARETAKER
Patience (after Sebald),
History Always Favour the
Winners, 2012.

THE CINEMATIC
ORCHESTRA
Every day, Beat Records,
2002.

Je tiens à remercier Maxime Thieffine pour son regard et ses conseils précieux.
Laurent Buffet pour les nombreuses références et conseils de lecture qui ont enrichi ma réflexion.
Ainsi que Benjamin Hochart, Agnès Moncorgé, Chantal Marie, Catherine Blanchemain, Pierre Aubert et Thierry Topic qui ont aidé et accompagné la création de ce mémoire.

Merci à Matej Davy, Amandine Osouf et Sonia Gabriel pour leur soutien et leur patience durant l'élaboration de cet écrit.

Ouvrage imprimé et relié à l'ESAM Caen en 9 exemplaires en Mars 2016.
MARIE Sacha - Mémoire DNSEP 2016 École Supérieure d'Arts et Médias de Caen.

(1) Prague

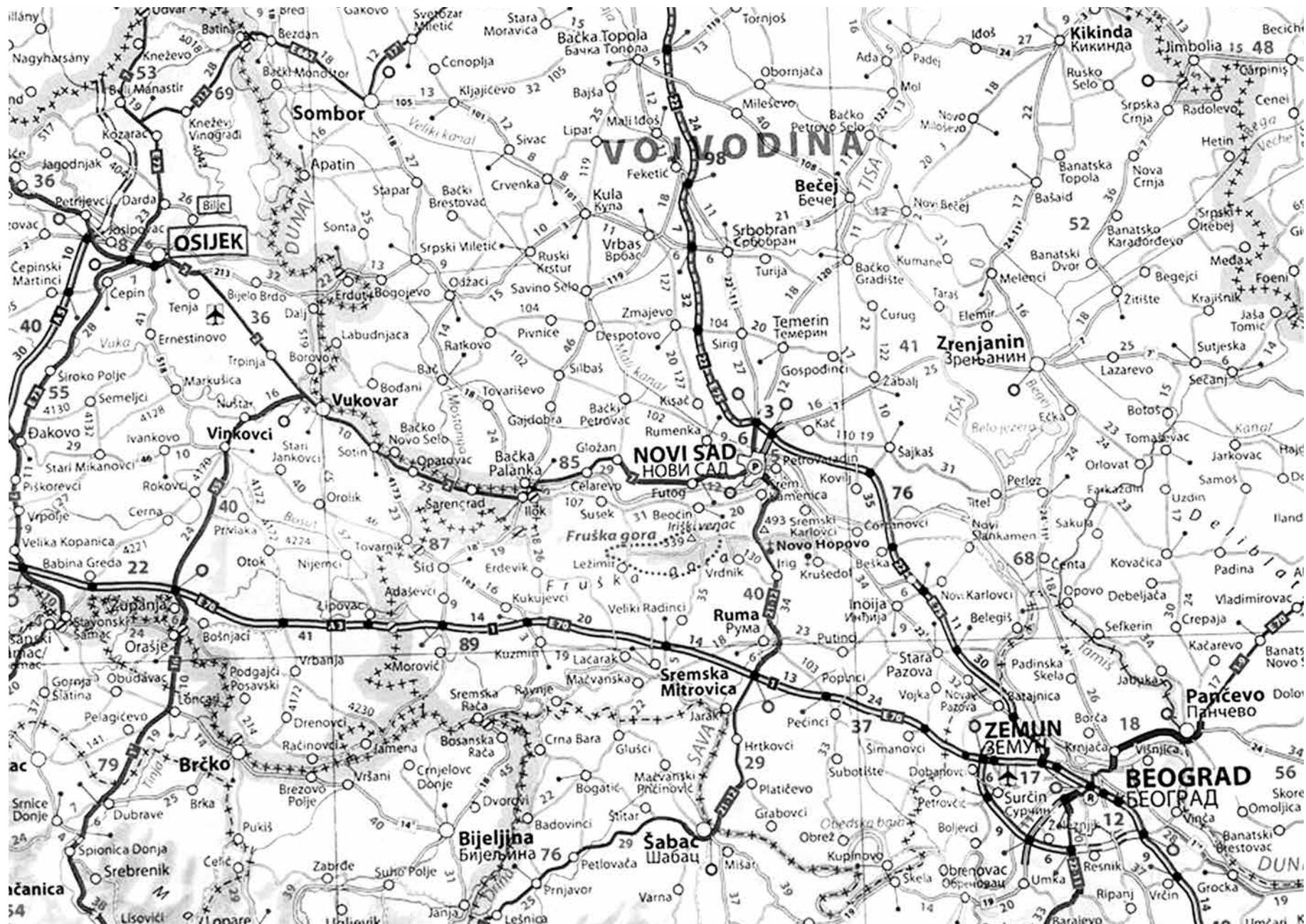
(2) Belgrade

(3) Budapest

(4) Tallinn

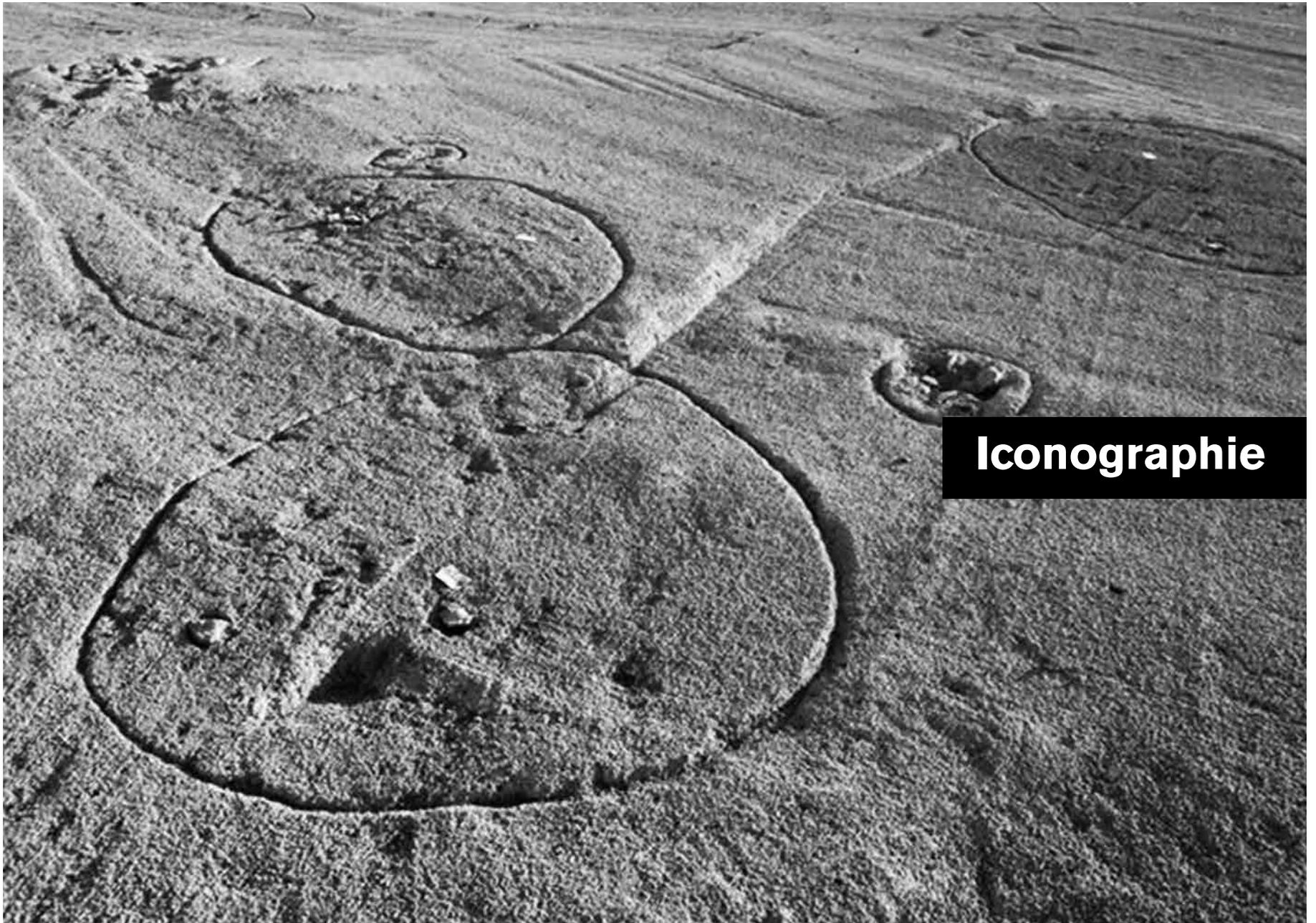
(5) Budapest

(6) Riga



espace vide

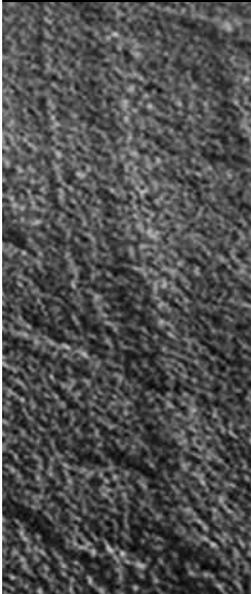
mémoire pleine



Iconographie



5

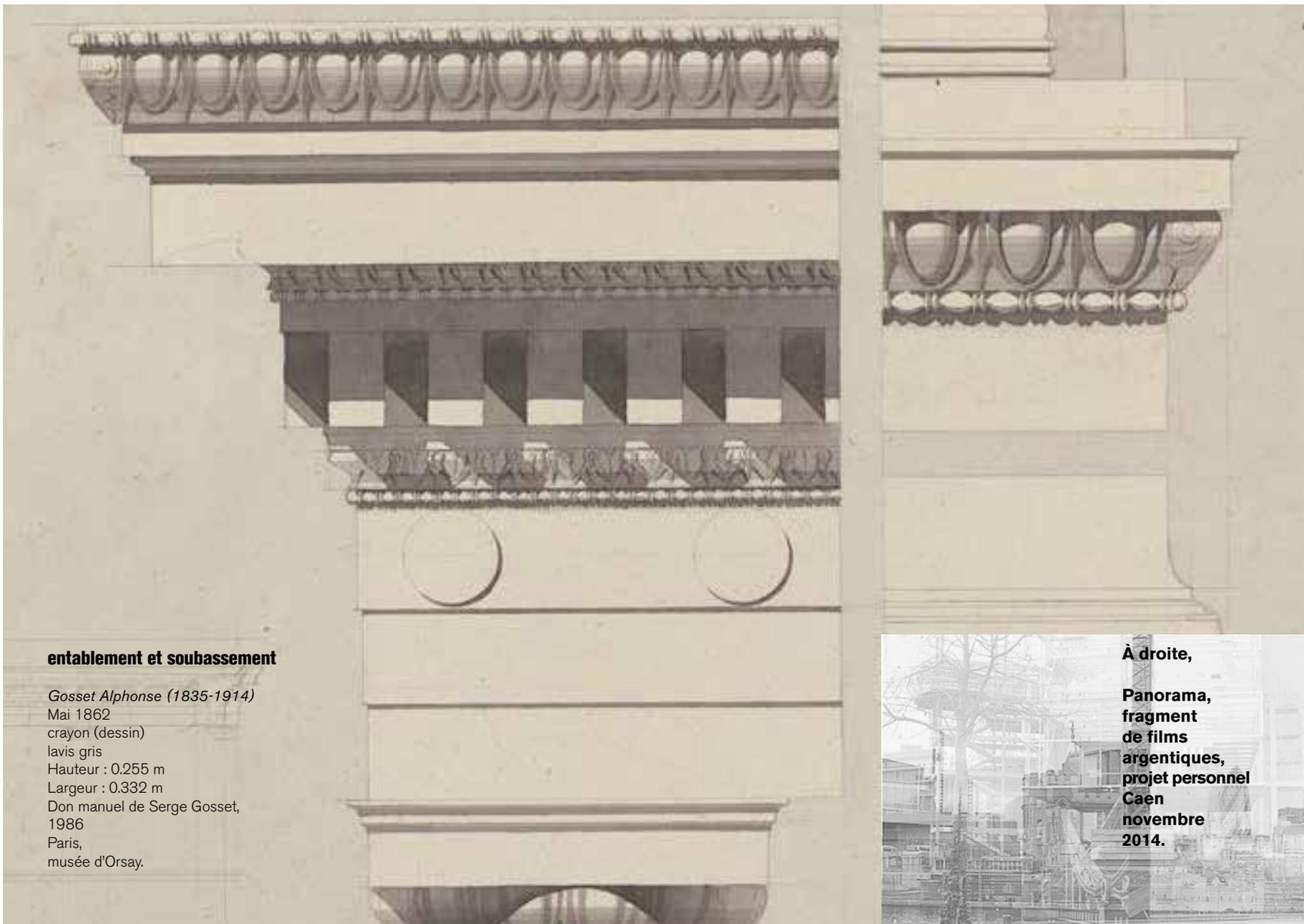


Réseau de fosses
et trous de poteaux lié
à un habitat protohistorique,
6e-5e siècle av J-C.
Fouille : La Cougourlude,
Lattes, Hérault,
Languedoc-Roussillon,
2010.
Archéologue responsable d'opération :
Isabelle Daveau.

*Près de deux mille structures, foyers,
silos et fosses diverses ont été identifiées sur le site.*
Paris, Institut National de Recherches
Archéologiques Préventives.

PERSPECTIVE





entablement et soubassement

Gosset Alphonse (1835-1914)

Mai 1862

crayon (dessin)

lavis gris

Hauteur : 0.255 m

Largeur : 0.332 m

Don manuel de Serge Gosset,
1986

Paris,
musée d'Orsay.

À droite,

**Panorama,
fragment
de films
argentiques,
projet personnel
Caen
novembre
2014.**







Raphaël Zarka
Cretto, 2005
Video DV-PAL, 6'30
Filmé dans l'œuvre landart
d'Alberto Burri : Il Grande Cretto,
réalisée en 1985-89 en Sicile.
Collection Mudam Luxembourg
Acquisition 2011







cartes postales

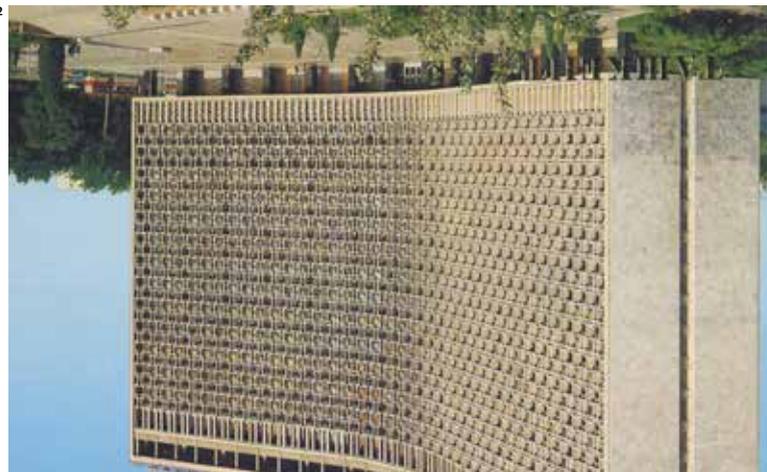
(dans l'ordre
d'apparition)

¹ St
Cyr-Coetquidan
(Morbihan) Cour
Wagram.
Pierre Artaud &
Cie- Editeur
Nantes.

² Tashkent,
Hotel « Uzbekiston»
Ouzbékistan
1983.

³ Nations unies,
A panoramic
view of the visitors
lobby of the
General Assembly
Building.
non daté.

2



3



Avertissement

1° Le mot « Architecture » couvre ici :
*L'art de bâtir des maisons, des palais ou des temples, des bateaux, des autos, des wagons, des avions.
L'équipement domestique ou industriel ou celui des échanges.
L'art typographique des journaux, des revues ou des livres.*

[...]
2° *La vie n'est pas encyclopédique pour les humains; elle est personnelle.*



À droite,

Le Corbusier,

Fragment de dix francs suisse, MODULOR : module + nombre d'or 1944.

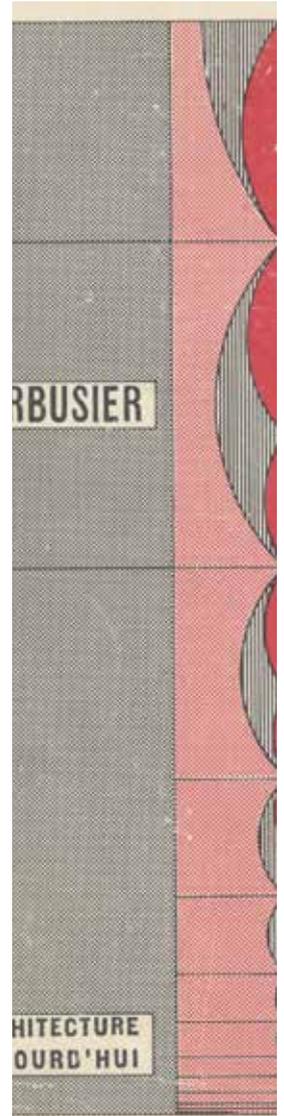
Rapport architectural entre la mesure de l'homme et de l'architecture. (unité de mesure)

À gauche,

Extrait, *Le Corbusier,* Le modulor, (1ère édition 1950) Ed. l'Architecture aujourd'hui, Groupe Expansion Paris 1983

2 « = » 1





À droite,

Autoportrait dans l'atelier :
les Colonnes sans fin I à IV,
Le Poisson (1930),
Leda (1926)

Brancusi Constantin (1876-1957)
1934

épreuve gélatino-argentique

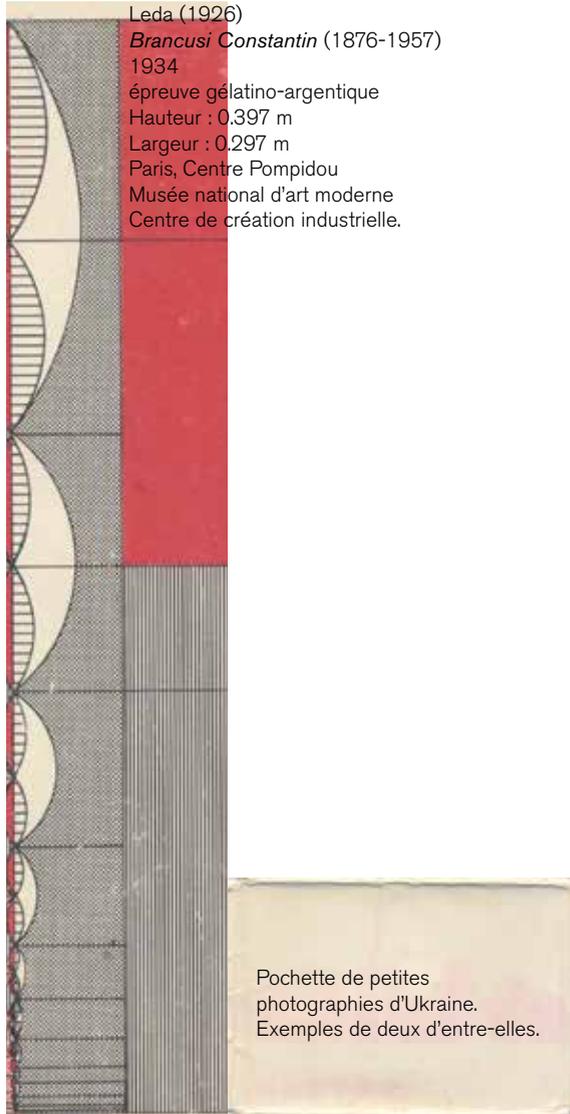
Hauteur : 0,397 m

Largeur : 0,297 m

Paris, Centre Pompidou

Musée national d'art moderne

Centre de création industrielle.



Pochette de petites
photographies d'Ukraine.
Exemples de deux d'entre-elles.

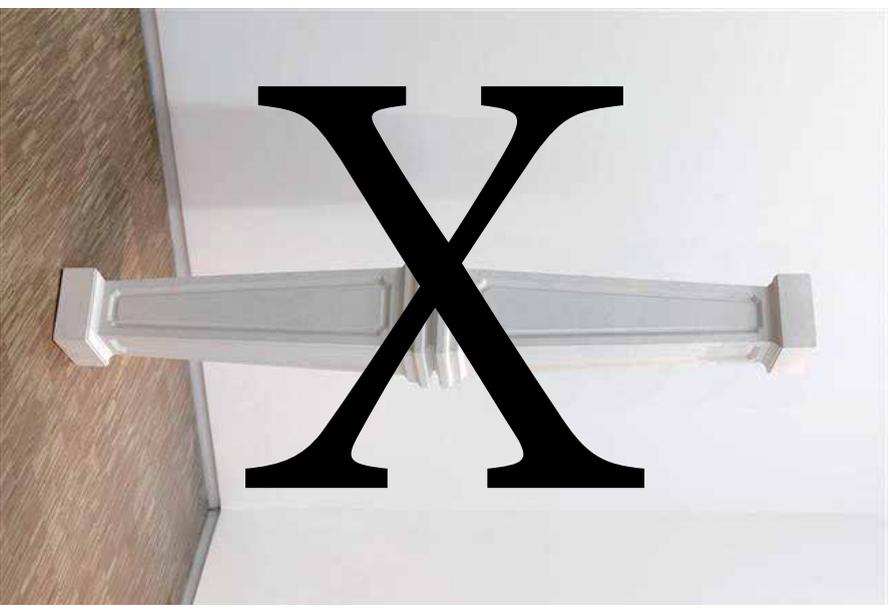
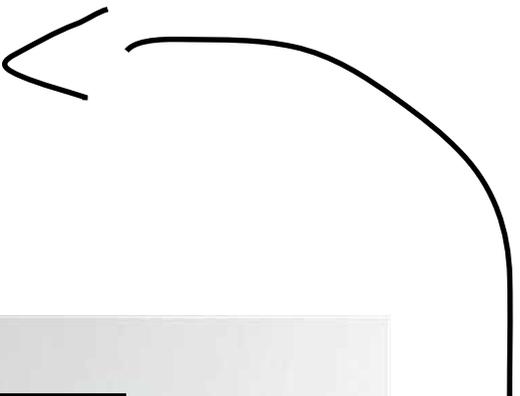




Ci-dessous, quatre photographies des destructions de Pruitt-Igou, 15 juillet 1972.



Hans Arp



À droite,

Didier Vermeiren

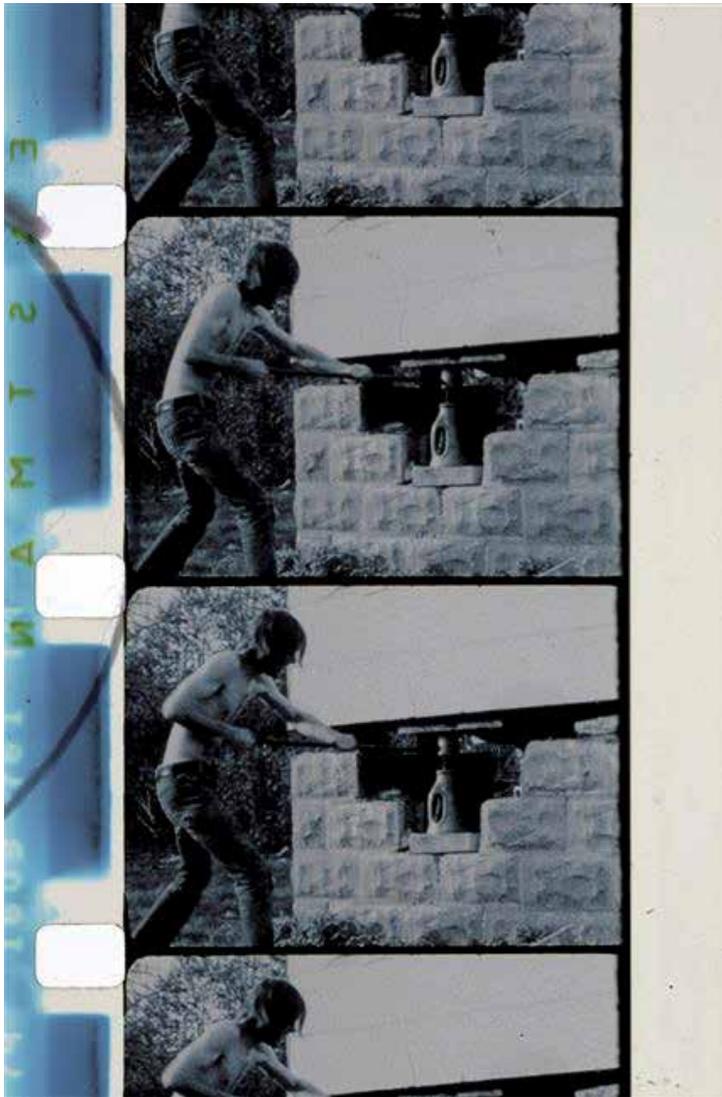
Sculpture en plâtre,
1982

H: 2,155m

l: 0,302m

P: 0,302m

Paris, Centre Georges
Pompidou,
musée d'art moderne;
centre de création
industrielle.

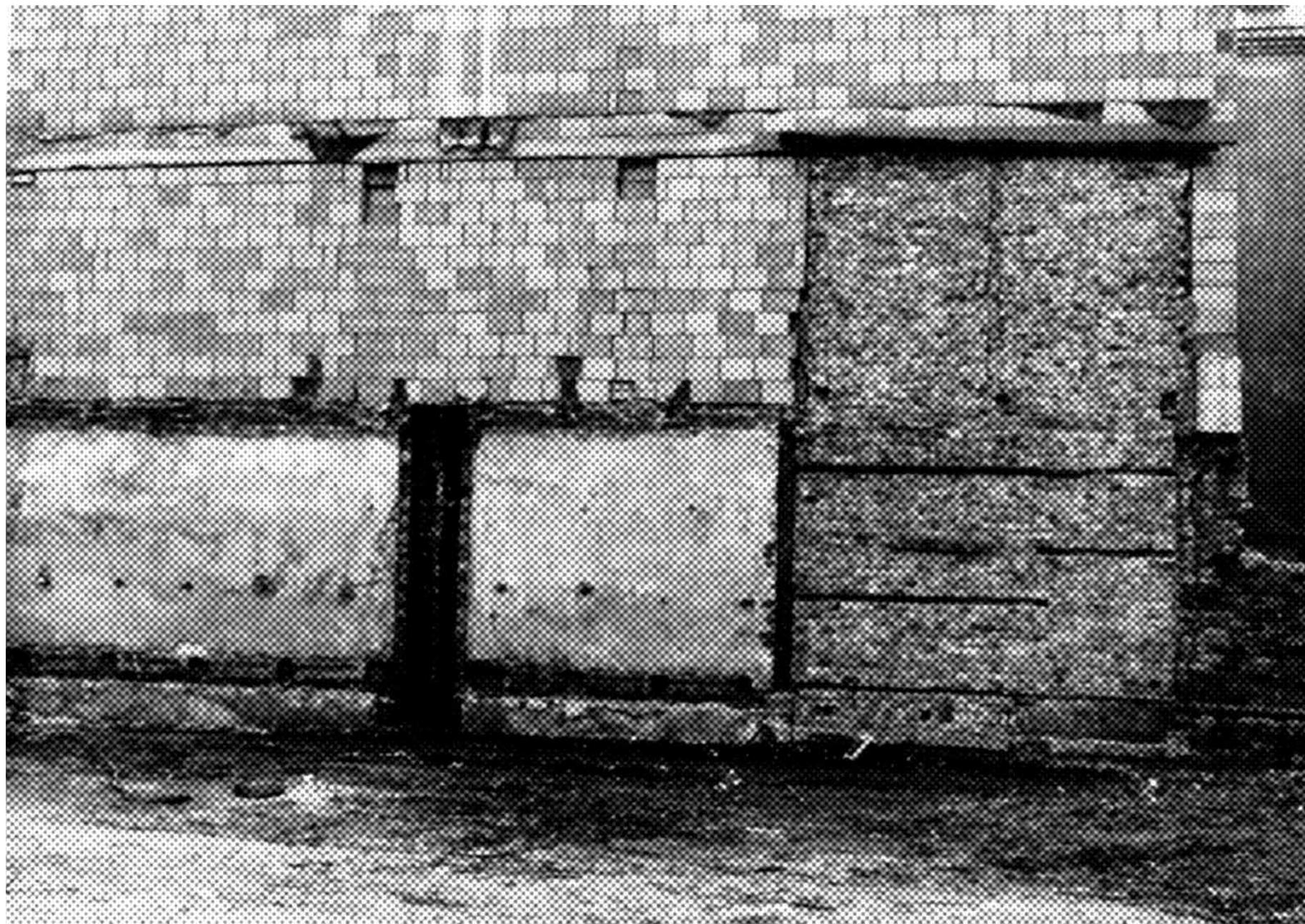


À gauche,

Gordon Matta Clark
(1943-1978)

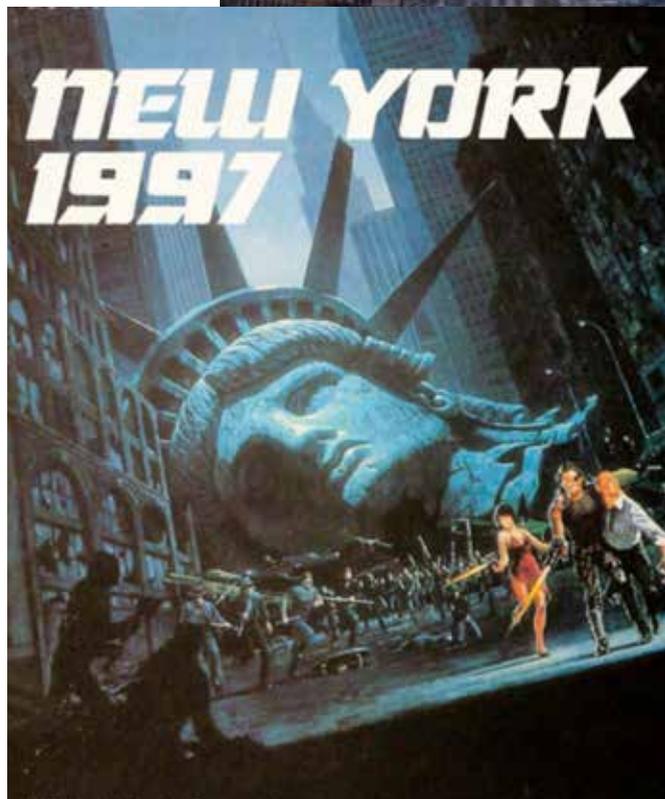
Splitting

1974: film super 8
tourné à Englewood,
Paris, centre Pompi-
dou, musée national
d'art moderne.
Centre de création
industrielle.



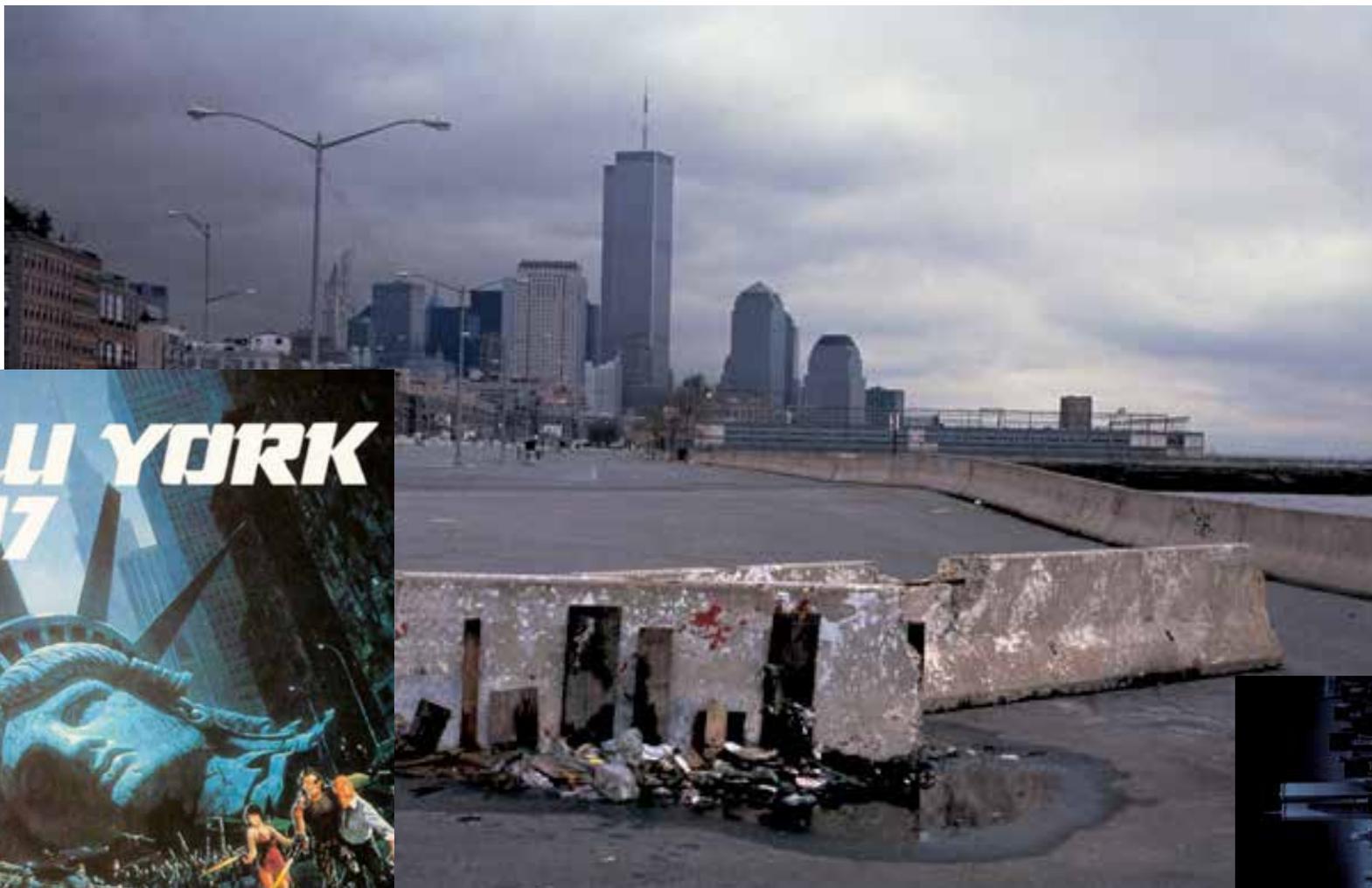


Trois cartes postales de Caen en 1944, collage, miroir, 2014, ESAM Caen.



À gauche,

Affiche du film
New York 1997
CARPENTER John
1981,
99 min



Ci-dessus,

Gabriel Orozco.
Isla en las Isla
1993.
Courtesy Walker
Art Center.





Ci-dessus,

Croquis de Spiral Jetty
Smithson Robert (1938-
1973) 1970
Paris, Centre Pompidou
Musée national d'art
moderne - Centre de
création industrielle.
Photo mn.fr







3

À gauche,

*Galets*¹
Cunningham Imogen
(1883-1976)
1922-1929
(Amérique)
épreuve gélatino
argentique
Hauteur : 0.353 m
Largeur : 0.457 m
Constantin Brancusi
1957, Paris.
Centre Pompidou
Musée national d'art
moderne
Centre de création
industrielle.

Sérigraphie²
Fantôme,
projet personnel,
2015,
Esam Caen.

Hubert Robert³,
*Vue Imaginaire
de la grande galerie
en ruines*, 1796, 1,
15 x 1,45, copyright
Musée du Louvre.





À gauche,

Trace en négatif,
Installation plâtre,
avril 2015

Stalker,
Zone Interdite
Andrei Tarkovski,
1979

Image du tournage
à Tallinn.

Capture d'écran,
du film *Stalker*.

Sun Araw,

Pochette vinyl
Ancient romans,
2011



Karsten Födinger,

Domestic Wildcards
190 cm, 35 t, H.
Albrecht Steinmetz,
2014,
clinker bricks, sandstone, granite,
190 x 52 x 133 cm
Installation view: abc Berlin,
Germany. 2014



In 2014, Karsten Födinger expanded his concept of "Domestic Wildcards". These sculptures present an enigma for the artist to resolve an existing question: replace it with a substitute structure—an idea the sculpture that would bear the weight of the existing part of the architecture.

Four such surrogate constructions defined a space. They were the concrete pillars of an imaginary building, a two-story concrete structure which the artist developed as a conceptual framework consultation with a structural engineer. With these precise conditions in mind, a load of 35 t, as well as the specification that the pillar segment to be replaced must be equivalent to 100 kg height and that the space occupied by the removed pillar segment must remain vacant.

These trades were commissioned with designing and producing pillar substitutes—a masonry and a carpentry company. The fourth sculpture was made by Födinger. The dimensions and shape of the life-size objects that were created are determined by the individual materials' properties.

Simultaneously, they can be understood as alternative portraits of the artist, standing by each other in a peaceful mission as atlantes bearing architectural load. Presented like a body of classical sculptures, these sculptures give the immediate impression of being more distant, more careful than his previous projects, yet their mission is not in the opposite of home. They are "wildcards" in the sense that the frames for their purpose is unyieldable like letters in a pack; "domestic" in their promise of serenity, or suggesting a similarity to the rising cyclone who crosses the stream for another to gain the lead.

1959, 1959, 1959
1959, 1959, 1959
1959, 1959, 1959
1959, 1959, 1959
1959, 1959, 1959



À gauche,

Francis Alys
(1959)
Reel, Unreel
2011

Collaboration
Julien Devaux,
Ajmal Maiwandi
Documentation
d'une action,
vidéo couleur,
son, 20'
Galerie Peter
Kilchmann, Zürich





À gauche,

Photographie Riga,
Février 2015

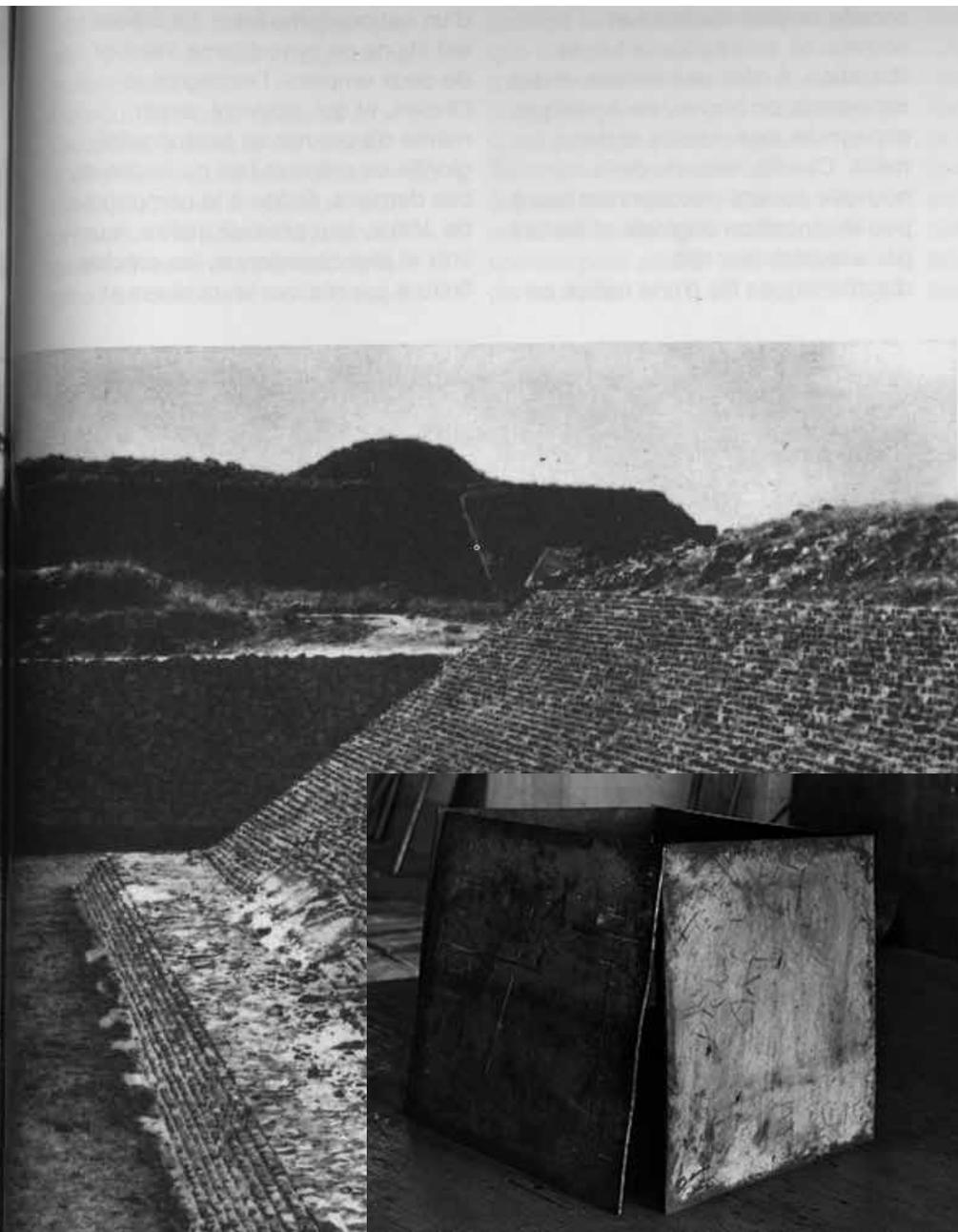
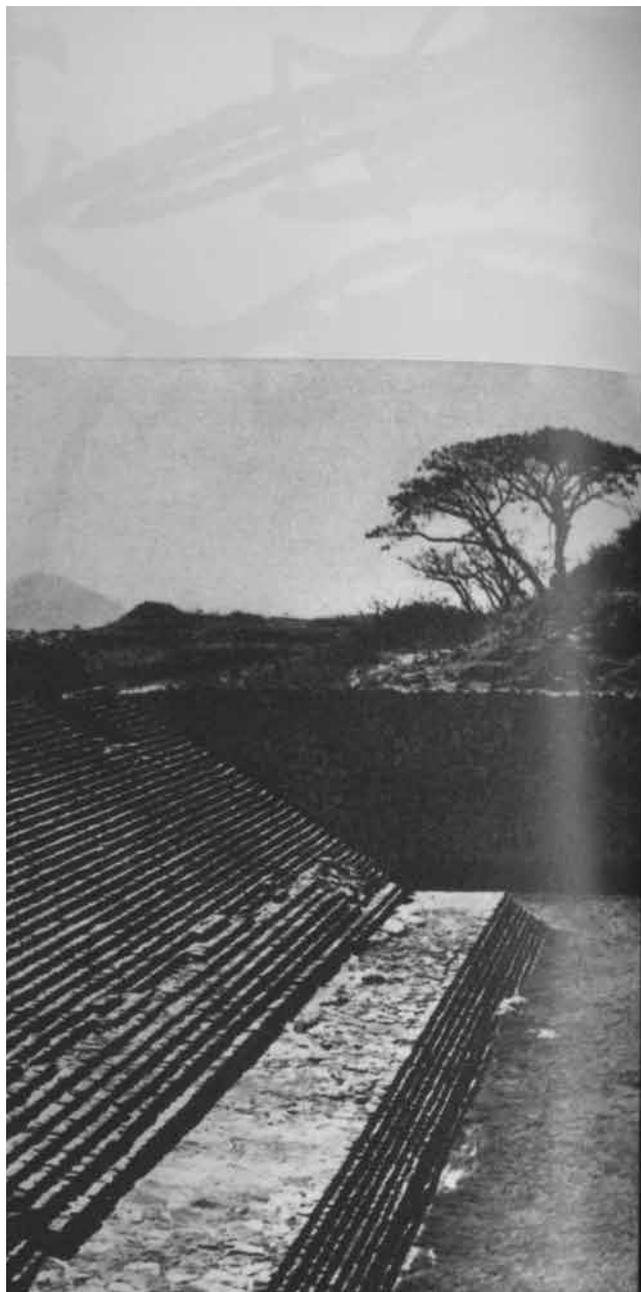
À droite,

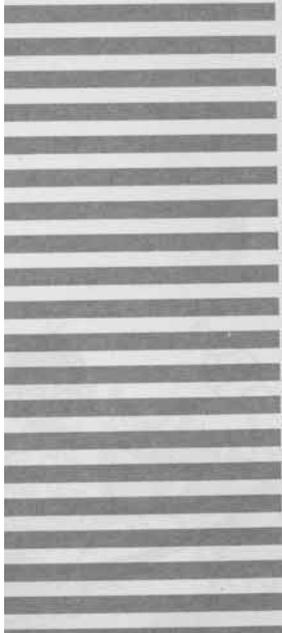
Heidi Bucher
(1926/1993)
*Raume sind Hüllen,
sind Häute*
(rooms are surrounding,
are skins)
1981
film 16 mm
32'





Morgane Tschiember.
White Bones.
Musée des Beaux
Arts de Dole
Exposition Taboo
2015





À gauche,

Richard SERRA

(1939),

House of card

One Ton Prop

(House of Cards)

1986. 4 plaques

de métal,

48 x 48 x 1»

(122 x 122 x 2.5 cm)

À droite,

Casa Toschiko

Giorgini Vittorio (né en

1926)

20e siècle

bois (matière)

jute (fibre)

métal (matière)

résine synthétique

Hauteur : 0.26 m

Largeur : 0.8 m

Profondeur : 0.55 m

Paris, Centre Pompidou

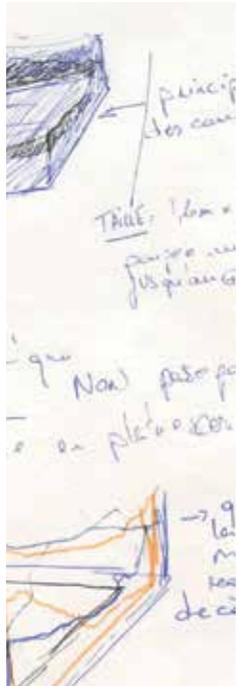
Musée national d'art

moderne

Centre de création

industrielle





² À gauche,

¹ Croquis de projet en cours, février 2016 esam Caen.

² Maquette antique maison à demi-étage et ouvertures étroites Antiquités Orientales 13e, 12e siècle av jc ; provient de la région syrienne du Moyen Euphrate bronze récent (vers 1600-1100 avant J.-C.) (Levant antique) Djezireh (région) (origine) terre cuite Hauteur : 0.42 m Largeur : 0.43 m Paris, musée du Louvre



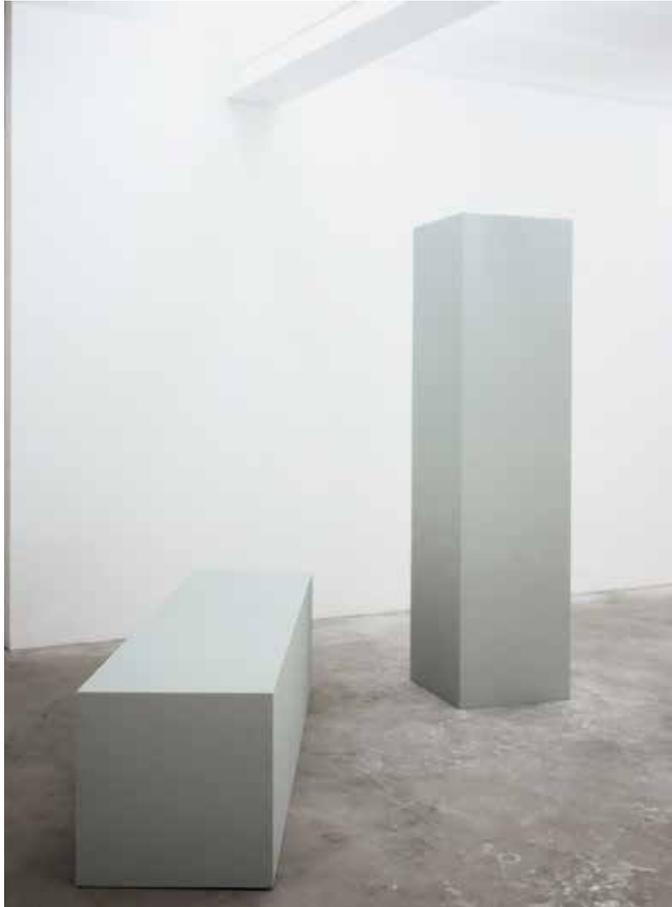
À gauche,

Etienne Hajdu,
Colomb Denise (dite),
Loeb Denise (1902-2004)
photographe
Portraits d'Artistes
20e siècle
Europe
épreuve couleur
épreuve gélatino-argentique
tirage de l'auteur
Hauteur : 0.4 m
Largeur : 0.301 m
Charenton-le-Pont,
Médiathèque de l'Architecture
et du Patrimoine



À gauche,

Unité d'habitation,
Berlin-Tiergarten
Le Corbusier
Jeanneret Charles-
Edouard
(1887-1965)
1957
placage
Hauteur : 0.55 m
Largeur : 1.22 m
Profondeur : 0.9 m
Paris, Centre Pom-
pidou
Musée national d'art
moderne
Centre de création
industrielle



À droite,

Rachel WHITEREAD
œuvre en 3 dimensions
plâtre
H: 2,8 m. l: 11,1 m.
Profondeur: 6,1 m.
The Salomon R.
Guggenheim Museum
USA 2001



À gauche,

Robert Morris,
colonne,
1961.

OaxacaJournal.

«Oaxaca.

500 km au sud de Mexico dans une vallée entourée de hautes montagnes, sur la route du Pacifique.

[...]

« Il y a le monde que l'on pense et celui que l'on heurte »
Développer les propositions plastiques nées de cette confrontation, transformer l'atelier en lieu d'exposition.
Se confronter à l'autre.
Comment déménager son travail?

Journal.

Pari plutôt casse gueule:

Dans le joyeux désordre des souvenirs, notes, photos, croquis, sacs remplis de babioles et carton à dessin, nous avons ici, à Bordeaux, avec un groupe d'étudiants n'ayant pas vécu cette aventure, sans formation graphique spécifique mais curieux de la chose imprimée,

tenté de rendre compte de cette expérience:

boulots et convivialité, mais aussi tremplin pour ces étudiants, aux futurs ateliers «pensée nomade, chose imprimée» à Los Angeles (94-95).

Avec la ferme intention de toucher du doigt les industries de l'imaginaire...



PNCI

Précédement,

Atelier pensée
nomade,
chose imprimée/ école
des beaux arts
de Bordeaux.
extrait de l'édition
collective
de Oaxaca.



Vue panoramique
de Persépolis
Architecture
5e siècle av J.-C.
période de l'Orient ancien
période de la Perse
achéménide
Italie, Florence,
Fratelli Alinari
Florence,
Dist. RMN
Grand Palais
Fratelli Alinari
Alinari Archives,.

À droite,

Alberti Burri,

Cretto Grande Bianco,»
Circa 1982 Acrovinilico
on cellotex
59 by 98 1/4 in. 149.9
by 249.6 cm.

