

# DE PASSAGE

Elisa Bertin



# Sommaire

Introduction.....p.6

Forme, espace.....p.15

I Vocation Formelle.....p.15

II Indélébile.....p.21

Déplacement, espace.....p.31

I Arpenter le lieu.....p.31

II Matière du lieu.....p.45

III Eclairage du lieu.....p.57

Oeuvre, espace.....p.67

I Espace urbain comme espace muséal.....p.67

II Intégration dans l'espace d'exposition,  
muséification du rebut.....p.75

III Paradoxe exquis.....p.83

Temps, espace.....p.103

Notes.....p.108

Bibliographie.....p.114

Remerciements.....p.118

# Introduction

Avant de terminer mes études au sein d'un lycée agricole qui se situe dans la Montagne Noire proche des Pyrénées, je me remémore l'essentiel. Observer un environnement et constater les flux qui décident de l'éphémère et de l'éternel. Porter un regard sur le palimpseste qu'est le paysage pour décrypter ce qu'il laisse à voir et ce qu'il laisse à la suggestion. Saisir le tracé, la forme et la matière qui le composent comme des témoins de sa gestuelle.

Une gestuelle qui, à l'échelle du temps, peut être perçue comme simplement tangible, ou complètement explosive, brutale. Dans un cas comme dans l'autre les gestes contenus dans le paysage sont irréversibles et l'amènent parfois à disparaître ou à « faire disparaître » au rythme de battements dont l'irrégularité dessine des temporalités qui s'inscrivent au sein de cycles.

S'ancrer dans le pays, c'est se positionner à l'échelle de son paysage pour se référer au fonctionnement des cycles qui lui battent la mesure.

L'approche sensorielle du lieu est un rapport entretenu avec une accumulation de mémoires que ces cycles induisent. Ces notions que j'ai, par la suite, recherché dans des pratiques artistiques, des courants, des tendances diverses, ont été des points de départ qui ont permis de créer mon approche à l'Art.

Le paysage s'empreint des temporalités qui le traversent.

Il s'inscrit de mouvements d'enfouissement, de recouvrement, d'immersion, d'enterrement, de dissimulation, d'attente, de révélation,... Ce langage mécanique qui m'était familier, je l'ai redécouvert au travers des pratiques de Jean Messagier, Giuseppe Penone et Gabriel Orozco notamment.

Leurs approches vis-à-vis de leurs environnements sont portées par une forme d'attention vouée au hasard.

Que ce soit par rapport au traitement, à la réalisation de la forme ou à la rencontre de la matière première qui fera œuvre. Ce qui suscite pour moi à la fois une perte de repères et un intérêt grandissant envers le rapport immédiat porté sur le lieu, et ce que ce rapport devient par la suite ; dans le domaine privé de l'atelier, ou dans le domaine public du lieu d'exposition.

Une perte de repères car s'il s'agit au sein d'une pratique agricole d'être précis sur les matériaux, les fluides, le rythme des saisons, celui du sol,... je découvrais au travers d'expériences artistiques, la notion de sérendipité, d'objet trouvé, d'heureux accident, de libération du geste,... Il est cependant du ressort du paysan qui est de savoir saisir ces paramètres. Pour appréhender au mieux la gestion de son terrain, de son patrimoine.

Ces paramètres sont rarement perçus comme des opportunités mais plutôt comme des inconnues faisant parties d'une équation à résoudre.

Autant d'attitudes, de termes nouveaux qui se révélaient être des sortes d'interdits car il s'agissait d'influer le hasard. D'encourager sa venue.

Une notion qu'André Breton exprimait déjà en 1928 alors qu'il déambulait dans les rues de Paris :

*« On peut, en attendant, être sûr de me rencontrer dans Paris, de ne pas passer plus de trois jours sans me voir aller et venir, vers la fin de l'après midi, Boulevard Bonne-Nouvelle, entre l'imprimerie du Matin et le boulevard de Strasbourg. Je ne sais pourquoi c'est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c'est là que se passera cela. »<sup>1</sup>*

1 A.Breton, *Nadja*, p 36 - 38

Ce *cela* qui définit cette chose inconnue mais espérée, aura donc été le moteur de premières recherches et un premier ancrage dans l'espace citadin.

Des questionnements se seront alors posés lors de mes propres déambulations dans quartiers, rues et boulevards : Quels sont les effets attendus de l'aléatoire, de la contingence et de la chance dans une démarche artistique ?

Je me suis intéressée à ce qui peut mouvoir une démarche artistique à travers des déambulations, qu'elles soient citadines ou rurales. Ce qui est montré à voir à travers une telle pratique, et comment. Un rapport entre l'intérieur et l'extérieur de l'atelier, de l'espace d'exposition, de l'espace public, de l'espace privé.

La pratique d'« historien matérialiste » qui emprunt une certaine partie du travail de Gabriel Orozco a influencé mon rapport au territoire. Des œuvres dans lesquelles la reconstitution des décombres du passé est une approche au terrain vouée à la valorisation du presque rien, du rebus, de l'élément qui ne « rentre pas vraiment dans l'histoire ». Il me semble primordial de soulever une question posée par Nicolas Bourriaud à ce sujet :

*« Quel type de pensée est ce que l'on crée à partir de ce geste de « réhabilitation » d'un objet exclu de la société ? »<sup>2</sup>*

Pourquoi le ramener sur la « scène » ? A quoi renvoie le sauvetage historique des corps repoussés dans l'oubli au sein d'une aire où plus rien ne disparaît ? Et comment raisonne le fait de s'emprendre dans un tel contexte ?

2 Nicolas Bourriaud dans l'émission France Culture, *L'art du recyclage, deuxième partie*.

Ce rapport au rebus je l'ai exploité à l'échelle de la ville à travers des déambulations nocturnes pendant lesquelles je découvrais les encombrants. Ces déambulations devinrent des quêtes de ces figures anonymes, illuminées par les éclairages citadins qui me renvoyaient à la fois à un questionnement sur le statut de sculpture publique et sur le statut éphémère de ces éléments qui s'accumulent dans un contexte mondial dans lequel plus rien ne disparaît réellement. A quoi renvoient ces figures éphémères tels que les encombrants et le mouvement centrifuge dont elles font l'objet ?

Les constats, les ressentis, sur des lieux ou des évènements, m'ont amené à travailler les matériaux trouvés à travers un langage de gestes retranscrit par quelques verbes qui jalonnent ce mémoire. Référence à la *Verb List* (1969) de Richard Serra. Un langage qui structure mon rapport aux matériaux trouvés *par hasard*, lors de déambulations *hasardeuses*. Au cours de ce mémoire je retranscris ces lieux et ces expériences qui me conduisent à des réflexions portées sur la matière, l'espace, le corps.

|               |             |               |                    |
|---------------|-------------|---------------|--------------------|
| to roll       | to curve    | to scatter    | to modulate        |
| to crease     | to lift     | to arrange    | to distill         |
| to fold       | to inlay    | to repair     | of waves           |
| to stone      | to impress  | to discard    | of electromagnetic |
| to grind      | to fire     | to pair       | of inertia         |
| to shorten    | to flood    | to distribute | of ionization      |
| to twist      | to smear    | to surfeit    | of polarization    |
| to dapple     | to rotate   | to complement | of refraction      |
| to crumple    | to swirl    | to enclose    | of simultaneity    |
| to shave      | to support  | to surround   | of tides           |
| to tear       | to hook     | to encircle   | of reflection      |
| to chip       | to suspend  | to hide       | of equilibrium     |
| to split      | to spread   | to cover      | of symmetry        |
| to cut        | to hang     | to wrap       | of photon          |
| to sever      | to collect  | to dig        | to stretch         |
| to drop       | of tension  | to tilt       | to bounce          |
| to remove     | of gravity  | to bind       | to erase           |
| to simplify   | of entropy  | to wave       | to spray           |
| to deflect    | of nature   | to pin        | to systematize     |
| to disarrange | of grouping | to match      | to refer           |
| to open       | of layering | to laminate   | to force           |
| to mix        | of jelling  | to bond       | of mapping         |
| to splash     | to grasp    | to hinge      | of location        |
| to knot       | to lighten  | to mark       | of context         |
| to spill      | to bundle   | to expand     | of time            |
| to creep      | to heap     | to dilute     | of carbonization   |
| to float      | to gather   | to light      | to continue        |

Richard Serra  
Verb List, 1969

# Forme, espace

## I

### Vocation formelle

*Fatalité :* Caractère de ce qui est inéluctable.

*Hasard :* Ce qui se soustrait à l'explication, à la prévision, au contrôle.

*Sérendipité :* Capacité, aptitude à faire par hasard une découverte inattendue et à en saisir l'utilité.

Qu'est ce qui marque l'abolition de la démonstration des techniques au sein de pratiques artistiques ? Est-ce depuis l'émancipation de la sculpture et de la peinture vis-à-vis du mécénat et du commanditaire ? Depuis la perte du sujet, de sa fonction allégorique et narrative ? Depuis le rejet des matières nobles ? Depuis l'abandon de la statique, la suppression du socle ? Depuis la mutation du lieu d'exposition ?

Bien sûr, chacun de ces faits engendre l'autre. Mais la démythification du processus de fabrication m'interpelle. «*Les matières comportent une certaine destinée, ou si l'on veut, une certaine vocation formelle* »<sup>3</sup> nous rappelle Henry Focillon.

Cette idée que la matière contient en elle un certain *avenir* préétabli est une logique qui comprend qu'un lieu est perçu dans sa totalité quand les matières qui le composent sont prises en compte comme un ensemble d'associations. Il n'y aurait, en effet, d'espace sans cet assemblage, cette symbiose de matériaux.

Parler de vocation formelle consiste à appuyer le fait que la forme provient de causalités des événements du lieu qui ont un impact sur la matière.

Et lorsque ces causalités sont prises en compte, il s'agit d'élaborer, d'approfondir des techniques entretenues par des protocoles.

«*Mais à force de faire servir l'œuvre d'art à des fins particulières, on la destitue de son antique dignité, on lui retire le privilège du miracle.* »<sup>4</sup> Et c'est pourquoi je comprends l'art depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle comme un fait qui remet en cause, non pas le protocole, mais sa finalité en repoussant la matière dans ses retranchements.

3 Henry Focillon, *Vies des Formes*, p 50

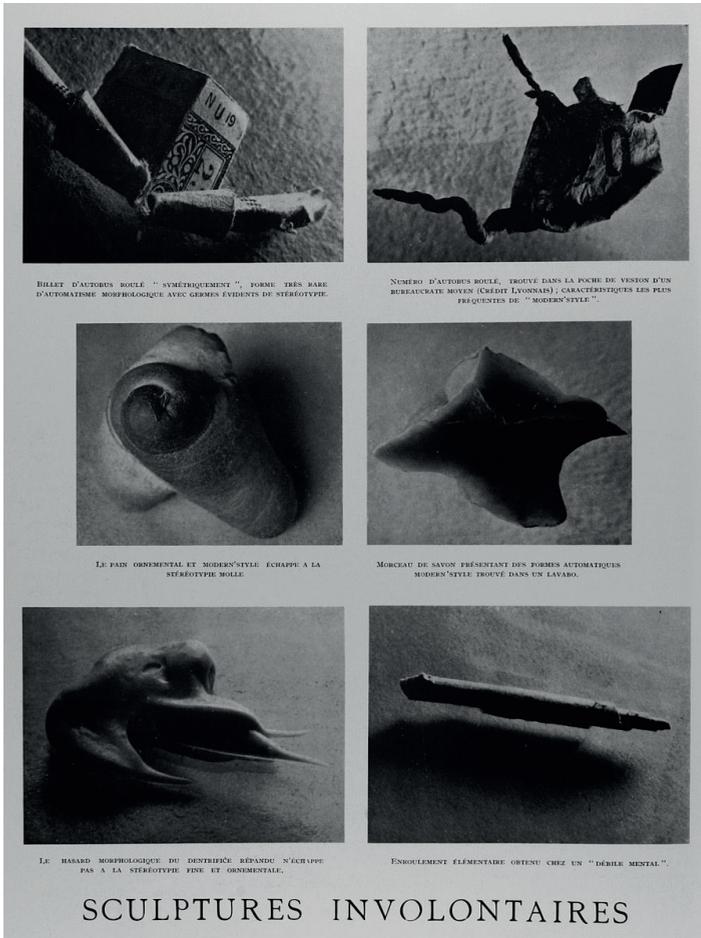
4 Ibid p 4

L'on consent alors que la matière qui est encouragée à se dévoiler à travers les manifestations du hasard dans l'histoire de la sculpture, soit mue par un protocole parmi tant d'autres qui permet de mettre en avant sa matérialité. Le mystère de l'œuvre apparaît à travers cette manifestation du hasard sous forme de dendrites qui en appellent à la capacité du spectateur à compléter une image.

Jean Dubuffet s'exprime face à ce terme finalement très vaste ;  
«*L'Homme nommé hasard tout ce qui vient de ce grand trou noir des causes mal connues. Ce n'est pas avec n'importe quel hasard que l'artiste est aux prises. Mais bien un hasard particulier, propre à la nature du mot employé. Le terme hasard est inexact. Il faut parler des velléités et des aspirations du matériau qui regimbe.* »<sup>5</sup>

Ce qui est relevé dans un tel constat, c'est cette détermination de l'esprit à reconstituer dans les formes les plus abstraites, des images qui nous rapprochent d'un univers formel familier. Réflexe involontaire décrit par Gilles A. Tiberghien dans *Finis Terrae* ; plus une forme se précise dans la connaissance scientifique, moins elle appartient à l'imaginaire. Ce à quoi me renvoient les sculptures dites involontaires de Brassaï. Elles apparaissent comme des éléments sporadiques qui échappent à toute maîtrise technique. Récupérées dans une poche de manteau dans laquelle des morceaux de papiers en tout genre on été

5 Jean Dubuffet, cité dans l'émission France Culture, *L'art est la matière, Par Hasard*, par Jean de Loisy



George Brassai  
1933 \_ photographies pour «Sculptures  
Involontaires»

Ecrasés  
Pliés  
Roulés  
Dépiécés

Et l'appareil photographique de leur déterminer une nouvelle échelle, une nouvelle vue de face, un nouveau statut. Un tel titre induit l'image d'un miracle qui relève du prosaïque et du bon vouloir du point de vue, encouragé par une capture photographique qui permet une seconde lisibilité de l'objet. Un tel titre encadre une approche hasardeuse et admet l'objet de cette approche dans un contexte qui le valorise, l'expose, le met en lumière. L'onirisme de ces *Sculptures Involontaires* tient au caractère précieux rendu par le grain de l'argentique. A cela, je tiens à retenir une phrase que Rosalind Krauss adresse notamment à la photographie mais dans laquelle je vois un écho à ce qui va suivre :

« Le cadrage photographique est toujours perçu comme une déchirure dans le tissu continu de la réalité (...) Le cadre proclame qu'entre la fraction de réalité qui a été éliminée et celle qui est incluse, il y a une différence ; et que le fragment que le cadre encadre est un exemple de la nature-en-tant-que-représentation, de la nature-en-tant-que-signe. »<sup>6</sup>

II

Indélébile



2017-2018  
De passage I  
Quadrichromie  
avec encres organiques

A l'occasion d'une démarche culinaire complètement banale, j'ai récupéré les éléments organiques qui correspondaient aux pelures de fruits et légumes fricassés. En les séparant par couleur et en les mixant, j'ai obtenu des jus que je voulais au plus proche du magenta, jaune, cyan et noir nécessaires à l'élaboration d'une quadrichromie. J'ai sérigraphié des photographies (dont je parlerai plus tard) avec ces encres en espérant que leur contenance organique exploiterait les méandres du papier, le décontenancerait, le déliterait et pourquoi pas, ferait disparaître l'impression.

Une sorte de photosynthèse qui génèrerait une surexposition.

Cela fait maintenant deux ans que les impressions sont achevées. Je passe de temps à autres voir ce qu'elles deviennent ; intactes. Elles sont intactes.

L'encre a foncé. Le cyan jusqu'ici discret, s'est affirmé. Là où j'attendais une manifestation du hasard dans la décomposition des éléments, s'est finalement manifestée l'inattendue métamorphose de la couleur à travers la persévérance de la trace et du médium.

2017  
Flacons d'encres «organiques»  
pour quadrichromies  
au plus proche du cyan,  
magenta, jaune et noir



La trace. Indélébile.

Témoin d'un rapport physique à toute chose qui renvoie à une irréversibilité du geste. D'un rapport qu'induit le lieu à ce geste, et de ce que ce geste renvoie au lieu. Il s'agit d'un passage d'un état à un autre et si la notion de métamorphose est évidente, elle est parfois indiquée comme étant facteur d'évènements dus au hasard. Bien qu'il faille attendre les avant-gardes du XX<sup>ème</sup> siècle pour envisager une véritable esthétique du hasard, je repense au texte de l'écrivain suédois August Strindberg, *Du hasard dans la production artistique* (1894), qui décrit une expérience dans laquelle il projette de peindre un paysage précis.

En constatant les touches qu'il appose sur son support, il voit apparaître une toute autre image. Comme s'il avait emprunté un nouveau chemin et qu'il découvrirait, au fil des traces dues à la déambulation de son couteau sur le support, un nouveau paysage auquel il s'adonne. Il laisse entrer cet autre paysage, prenant en compte l'état de métamorphose qu'il réinterprète. Une « *déclinaison du thème de la tâche accidentelle surpassant la dextérité de l'artiste* »<sup>7</sup> qui nous renvoie face au tableau de Protogène rendu célèbre par le témoignage de Pline l'Ancien qui décrit son achèvement.

Geste dans lequel « *la chance produit l'effet de la nature* »;<sup>8</sup> Geste qui influera, des générations plus tard, en l'abolition de la technique. Car si l'histoire des techniques a engendré la sédentarisation de l'Homme, c'est parce qu'elle est directement liée à l'environnement dont elle provient.

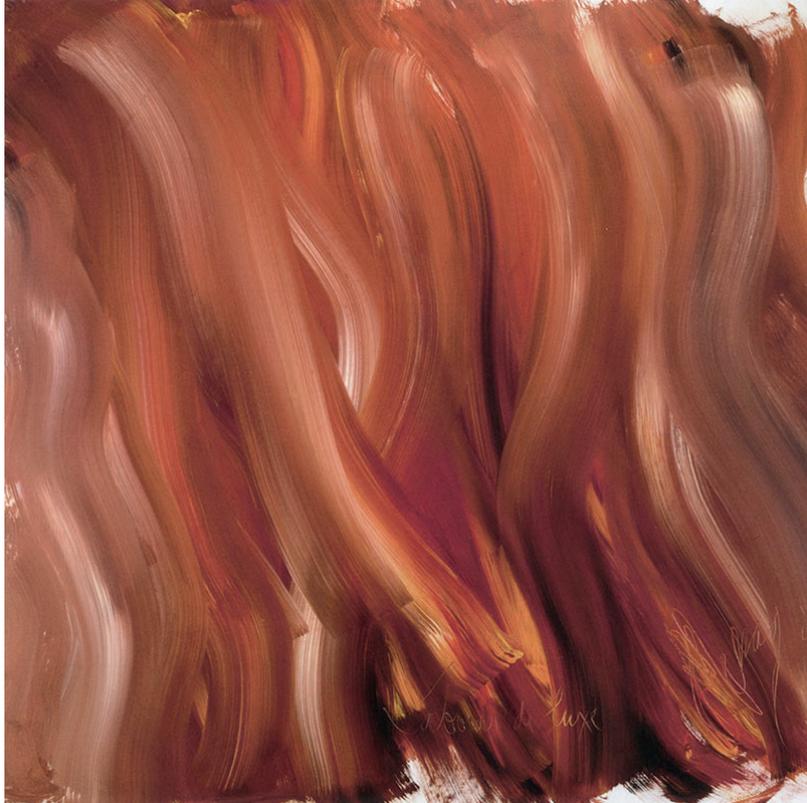
7 Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible*, p15

8 Pline l'Ancien, cité par Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible*, p 13

La place laissée au hasard (ou à la métamorphose suivant le niveau de connaissances du lieu et de l'évènement) est un terreau fertile dans lequel elles se développent. Et si, en fin de compte, ce passager clandestin est « *le grand allié des inventeurs* »<sup>9</sup> il ne s'affirme réellement dans le champ artistique qu'au cours de la période moderne, introduisant des questions relatives à la matière, au temps et au visible.

Nous découvrons un vocabulaire de formes et une ouverture face à l'approche du terrain qui vient exploiter les lois de la gravité, de l'autonomie de la matière ainsi que celle du publique et de la rencontre fortuite. Expriment alors l'incapacité de prévoir avec certitude un fait, un évènement quelconque *des velléités et des aspirations du matériau qui regimbe*.

9 Serge Brambly, *La Transparence et le Reflet*, p 17



Jean Messagier  
*Labours de luxe*, 1990

« [...] Le dessin est-il la définition de l'espace ? Ou bien la possibilité de vagabondage de nos pensées ? La forme exprimée par l'idéogramme ? La trace laissée n'importe où.

Le vol d'oiseau, la pierre jetée en l'air, la liberté et la vérité artistique, ou encore un vers ou une confession ; la conscience de l'esprit existant, l'écho de la concentration, de la bouderie et l'obstination ? Mais le dessin représente un idiome plastique : la fonction du geste et le facteur du « signe » à travers lequel l'artiste exprime sa sensibilité, en ce cas, il en est même le résultat ; l'union de l'activité même indépendante qui transforme en fait les données intellectuelles et les données du monde extérieur ; la recherche et l'analyse basées sur la contemplation.

Peut-être que le dessin, pour toi, représente la réponse aux questions, la nécessité biologique de définir une certaine pensée, un message, une idée ; le rythme et le mouvement, la notion et la fiction. LE SANG DE L'IMAGINATION.

Et peut être l'embryon qui existe avant sa naissance ! Si le dessin représente la coordination entre l'esprit et les mains, la symbiose de l'œuvre et du cerveau (ce qu'il représente) il est en même temps le point de communication entre le monde intérieur de l'individu et le monde extérieur de la nature ; l'écriture de l'idée, primaire et fondamentale de l'image.

En tout cas il est le dialogue et le doute entre la ligne et le contour. Il est l'inaccessible et l'unique écho de l'être humain, l'écho qui laisse les traces sur la surface blanche du papier. Et ces traces, ces lignes, ouvrent et ferment, limitent et agrandissent, séparent et divisent l'espace. Le dessin peut-il être encore quelque chose ?

La pensée créative ? L'idiome graphique ? La trace du doigt dans le sable, le clou dans le mur. Une larve de papillon transfiction. LA MAGIE fendue dans la surface blanche du papier, l'appel d'amour du coq de bruyère, le cri de l'oiseau blessé... La convention – parce qu'il n'est que la fiction, l'abstraction, la méditation. »<sup>10</sup>

Boris Vizintin, à Jean Messagier.

10 Boris Vizintin, Conservateur du musée de Rijeka, *Le Grand Cortège de Jean Messagier*. n.p.

Jean Messagier a pour parti pris de se distancier de l'évènement au sein de cycles naturels tout en acceptant les métamorphoses dues à ces évènements dans ses œuvres. Des métamorphoses qui prennent en compte l'œuvre. La vie y inscrivant son mouvement.

L'artiste retranscrit son approche au territoire à travers un rapport au hasard et au risque dans lequel est redéfini le paysage de ses œuvres dans leurs topographies les plus infimes/intimes. Un geste qui assume à la fois la capacité de créer l'évènement et la métamorphose du réel.

Son œuvre dépend essentiellement des phénomènes naturels, préférant aux objets définis, la sublimation de leurs énergies. En collaborant avec l'action du gel, en laissant volontairement ses œuvres au dehors de l'atelier, l'artiste s'en remet à une part de leur autonomie. Il y assume une distance nécessaire vis-à-vis de celles-ci pour qu'elles s'intègrent dans un cycle et que le milieu, le terrain, la lui rende avec les marques indélébiles du passage du temps.

On peut distinguer à travers une telle démarche, un désir de voir s'opérer un processus qui, sans l'intervention de la main de l'artiste, irait jusqu'à dissoudre l'œuvre. La poésie de Jean Messagier se retrouve dans cette expression complète du paysage et de la psychologie d'une région par des procédés qui renvoient au geste premier de la trace, de l'empreinte, que l'on pourrait assimiler à un enracinement. D'ailleurs, les effets attendus de l'aléatoire, de la contingence et de la chance dans cette démarche témoignent d'une vocation au paysage mue par une théâtralité sans appel, appuyée par la tension créée entre un territoire et la dualité dont il est le témoin.

Dualité entre ancrage et métamorphoses, entre l'éphémère et l'éternel. Il s'agit d'une prise en compte de la relation de la temporalité à l'échelle de l'humain, témoin de l'œuvre. Le désir de Jean Messagier de voir ses œuvres évoluer vers la « trois dimensions », l'amène à construire un dialogue avec la matière qu'il qualifie d'anti-sculpture.  
« *J'ai mélangé mon geste qui sortait de la toile.* »<sup>11</sup>

C'est pourquoi la Framboise et l'Arbre thermoformés m'interpellent. Recouvrir la matière (de plastique qui plus est) pour en figer la forme. Recouvrir une parcelle de paysage aussi infime soit-elle pour en prélever l'empreinte, en figer l'instant. Cependant, la fatalité du geste se retrouve en une telle pratique qui a ceci de différent avec la photographie ; elle ne saurait empreindre la forme sans désintégrer ou du moins modifier la forme initiale qu'est l'arbre ou le fruit.

« *Cette tentative effrénée de saisir la saison n'est-elle pas vouée à une impossibilité ?* » lui demande un jour un journaliste. Et Messagier de lui répondre : « *Oui, je me sens bien dans ce combat qui me force à me placer devant les choses et sachant très bien que mon approche est vouée à l'échec, ne pouvant jamais réussir à dire ce que je voudrais, il m'arrive, chaque fin de journée, une sorte de désespoir à constater tout ce qui est passé en moi et que je n'ai pu saisir.* »<sup>12</sup>

11 Jean Messagier, *Messagier, Les estampes et les sculptures*, p 22  
12 *Ibid* p.19

# Déplacement, Espace

## I

### Arpenter le lieu

*Marche :* Exploration sensible du temps et de l'espace à travers le mouvement.

*Cinéplastique :* « Pratique dans laquelle le mouvement devient le moyen d'interroger aussi bien la stabilité de la forme que celle des catégories qui permettent de la saisir, de déplacer les processus plastiques mais aussi le langage qui prétend en rendre compte. »<sup>14</sup>

« Pour exister, il faut qu'elle [l'oeuvre d'art] se sépare, qu'elle renonce à la pensée, qu'elle entre dans l'étendue, il faut que la forme mesure et qualifie l'espace. »<sup>13</sup>

13 Henry Focillon, *Vie des formes*, p 5

14 Thierry Davila, *Marcher, Créer*, p 23

Les corps se précipitent sur la ligne horizontale du sol.  
Puis ils s'en servent d'aplomb et s'élèvent.  
Ils se tendent pour recevoir la lumière qui percute le parquet.  
On entend les souffles ; continuité des vertébrales.  
On se passe de mélodie car elle est devenue interne.  
Seul le battement percussif de l'homme qui observe chacune des entités  
permet une cohésion. Battement qui résonne comme un rappel au réel.  
Je porte le dossard n°35.  
Je suis un nombre qui bientôt répondra aux battements réguliers  
pour faire dialoguer sens et rythmique.  
Puis le repère auditif cesse.  
Les corps manquent un dernier geste avant de s'arrêter eux aussi.  
Et comme pour nous faire saisir à quoi appartient cette cacophonie de gestes,  
l'homme prend la parole et lance :

*«Si vous tendez un corps, vous créez un nouvel espace, si vous le détendez vous créez une  
masse emplie d'énergie.»<sup>15</sup>*

Les battements repirent, et les corps se compriment.  
Le souffle devint commun.

15 James Carlès, danseur, chorégraphe et créateur de l'école de danse James Carlès  
à Toulouse.

Porter un regard sur l'espace à travers un corps. Son corps. Tendu ou détendu  
pour créer masse ou nouvel espace. Re-questionner la vocation de cet espace.  
Qu'y faire ? Qu'y voir ? Le vide ? Ou ce qui le délimite ? Faire façade, scinder  
l'espace et en ouvrir un autre. Faire cloison, paroi, ligne, poutre, le délimiter.  
Faire sol aussi. Arpenter le paysage pour s'intégrer. Pour l'intégrer. L'intégrer  
dans l'œuvre. Rapprochement des corps.

Traverser un lieu  
Empreindre  
L'empreindre  
L'emprunter  
S'empreindre

Juxtaposition de mouvements qui rendent le sujet  
parfois matrice, parfois réceptacle.

L'étendue est une quête continue.  
Le corps, la forme, la matière, redéfinissent le statut de l'espace.

Contemporaine du mouvement de sortie des ateliers,  
la marche comme forme de déplacement en tant que geste artistique.

Depuis toujours, les artistes témoignent de leur relation au territoire. De celui qu'ils découvrent, de celui qu'ils cherchent, de celui qu'ils arpentent, de celui qu'ils voient disparaître, de celui qu'ils recréent et ce, à quelque échelle. George Perec retranscrit dans *Espèces d'espaces* (1970) ou *La vie mode d'emploi* (1978) des possibles rapports au lieu pour celui qui l'exploite et se trouve à la fois être le nomade des recoins d'une page, le flâneur d'une cage d'escalier ou le touriste d'un pas de porte.

Un rapport au déplacement avant coureur, car à cette période le marcheur était avant tout un arpenteur des terres et paysages. (Land art) Les années 60-70 puis les années 90 ont cependant vu évoluer dans l'art contemporain, l'approche contemplative du flâneur baudelairien. Et l'on voit apparaître des artistes qui témoignent parfaitement de sa descendance. Richard Long, Erwin Wurm, Jiri Kovanda, Jordi Colomer, Olivier Herring, Robert Milin, Anita Molinero, Gabriel Orozco, Francis Alÿs. Une génération d'artistes qui a appuyé un regard de plus en plus critique sur l'espace urbain, pris pour lieu d'expression, d'échange, de coproduction ou de collaboration avec l'habitant, avec l'objet trouvé, avec l'espace.

La déambulation est désormais en éveil, créatrice d'attitudes, de formes, engendrées par des procédés plastiques à travers le mouvement que le déplacement influe. Elle se traduit ordinairement par des objets photographiques, de notations textuelles, parfois des relevés trompeusement scientifiques ou des prélèvements qui *mesurent et qualifient l'espace*.



Giuseppe Penone  
*Essere Fiume* (1981 - 1987)  
Installation

L'œuvre de Giuseppe Penone est une empreinte dans la nature.  
Il lui emprunte  
Il lui *emprunt*.  
Il a fallu déambuler longtemps,  
Et trouver cette pierre.

Deux pierres :  
L'une est issue de la rivière, l'autre est taillée à l'identique.  
Une approche au matériau déterminée par le hasard  
que voue le mouvement du terrain.  
Le geste souligne l'action de l'eau sur la forme.  
S'imprégner de ce qui relève à la fois d'un mouvement et d'un contact  
avec un autre corps.  
Une copie de l'action de la nature.  
Faire copie de l'action sculptrice du fleuve.  
Prélever le geste.  
Le reproduire  
L'exposer.  
Et ne savoir que différencier  
entre l'œuvre du hasard et de celui de la technique.

« En physique, les particules élémentaires sont dites indiscernables, les atomes et les molécules aussi. Cette indiscernabilité, rigoureuse et parfaite, fonde, dans le cadre de la mécanique quantique, la stabilité et la densité de la matière, celle qui se trouve autour de nous, mais aussi celle dont nous sommes faits. Elle décrit aussi cette évidence brutale : les objets ne se superposent pas dans l'espace. Ils interagissent durement lors des contacts, ceux mêmes qui façonnent les pierres que reproduit Giuseppe Penone. Quand on assemble de plus en plus de molécules, on perd très vite de vue cette indiscernabilité élémentaire. Les objets sont uniques et ont alors des formes qui dépendent de leurs interactions avec le monde extérieur, de leur histoire. L'irréversibilité, la singularité s'installent avec la dimension. »<sup>16</sup>

\_Joel Chevrier, Professeur de physique, Université Grenoble Alpes (UGA)

16 Article de Joel Chevrier : <https://theconversation.com/essere-vento-de-giuseppe-penone-quand-l-art-et-la-science-sentremelent-87461>



Gabriel Orozco  
*Turista maluco ! (1991)*  
Photographie

Redéfinir l'idée même de la distance.

*Turista Maluco (1991)*

Photographie de Gabriel Orozco qui témoigne, à travers un geste simple et terriblement poétique, de cette approche de l'espace. Un geste qui consiste en l'immortalisation d'une installation réalisée au fil d'une déambulation qui a conduit l'artiste sur un marché de rue dans une ville Brésilienne. Les oranges prélevées sur place par l'artiste ont été disposées sur des étalages vides. Elles apparaissent comme des guides, des feu follets, qui dirigent le regard du spectateur vers un hors champ qui appartient toujours au cadre de l'image ; les touches orangées dirigent le regard vers des rues obstruées par les murs des habitations qui les composent. Une invitation évidente à entrer dans le cadre et à poursuivre cette déambulation guidée par des éclats de couleurs disposés çà et là.

Le marché est aussi un lieu de passage et la venue du *donneur de titre* relève d'une rencontre fortuite et formidable. Il apparaît dans ce cas particulièrement à l'artiste lorsqu'un passant, le regardant procéder, s'écrie « *turista maluco !* ». Un qualificatif qui renvoie l'artiste à son statut de touriste (assumé) ; transitoire, éphémère.

Choisir un marché comme place de réalisation, c'est concéder que l'installation sera fugitive. Le marché, bien qu'il soit quotidien, hebdomadaire, annuel,... témoigne d'un renouveau régulier.

C'est une place dans laquelle l'installation et la désinstallation s'inscrivent dans un processus de renouvellement, d'effacement, et de ré-ancrage. L'artiste appuie le fait que son installation, de par son lieu d'élaboration, ne s'inscrira pas dans la durée sinon grâce au témoignage photographique. Le rythme effréné de la ville empêche que certains éléments qui ne sont pas à leurs places s'y ancrent. Le processus fait intervenir la fatalité de cette disparition. Il renvoie au cycle en tant que suite de phénomènes qui se renouvèlent sans arrêt dans un ordre immuable.

Bien que l'artiste ne revendique pas automatiquement la figure du touriste dans son travail, la marche en est cependant le principal moteur. Il y a chez Orozco, un désir de saisir « *la liquidité des choses, comment une chose vous conduit à la prochaine.* »<sup>17</sup> Remarque qui insiste sur la fluidité du processus, sur son déroulement. Lequel n'a, dans l'absolu, pas de limites.

Un lâcher prise sur la matière, sur l'image produite et pourtant une réelle gestion, une réelle prise en compte de la suite des événements.

Orchestration d'un rubato.

« *On marche comme on fait des gammes, pour travailler, s'imprégnant des mouvements de la ville.* »<sup>18</sup>

17 Conversation entre Gabriel Orozco et Daniel Birnbaum, cité par Thierry Davila, *Marcher Créer*, p55

18 Ibid

S'imprégner des flux et gestes de l'environnement dont est extraite l'œuvre et concevoir que ces flux et gestes font partie intégrante de cette œuvre.  
Je me suis posé la question au sujet de mon travail. Pourquoi les objets y sont ils enfouis, fondus, dissouts ?

J'ai constaté que je pouvais alors tisser un lien entre ma façon de traiter les éléments qui composent mes pièces et le caractère volcanique de la terre de mes ancêtres.

## II

### Matière du lieu

En Martinique se situe le volcan que l'on nomme la Montagne Pelée.

Bien que l'île ait vécu plus de tempêtes que d'éruptions, mes ancêtres me racontent encore l'explosion volcanique qui a eu lieu le 8 mai 1902 sur la ville de Saint Pierre ; d'abord le tremblement. Puis le silence. L'envahissement des serpents pris de panique. Le sol qui tremble encore. Enfin le feu tonitruant qui explose. La terre bondit en fureur. La fumée ardente s'étend sur la ville et son port, calcinant tout sur son passage.

Une nouvelle couche géologique s'est formée ce jour-ci. Le relief a subi un battement, d'une série d'autres battements. Puis tout est devenu calme et s'est fusionné à ce nouvel aspect du paysage qui s'est recréé au moment même de la solidification des matériaux qui ont subi l'incandescence.

Les jours qui suivirent cet événement, le ciel est resté sombre sur Saint Pierre.

Les cendres hésitaient à atterrir sur le nouveau sol.

Rien ou presque n'a subsisté à cet événement.

Sauf quelques hommes dont Louis Auguste Cyparis. Incarcéré pour avoir blessé quelqu'un en état d'ivresse, il séjourne, au moment de l'invasion effervescente, dans un cachot. Trois jours après l'éruption il est retrouvé dans sa cellule, souffrant de nombreuses brûlures qui figurent sur une photographie qui le présente. La vision de cette chair, dont la catastrophe géologique a redéfini la topographie, ne me quittera pas.

Constatant que ce n'est pas la matière qui est éphémère, mais bien son état.

Une obsession particulière s'est installée pour les éléments qui subissent la brûlure. Mes rêves sont faits d'éléments, de gens qui fondent.

L'incandescence assume complètement son geste vis-à-vis de la matière qui

Fond  
Explose  
Eclate  
Fissure  
Remodèle  
Tranche  
Sèche  
Redéfinit  
Fusionne

Dans une zone volcanique, la terre contient une force profonde et bouleversante. Tout en ayant une forme qui s'oppose à la mobilité de la mer, elle a une vie et des énergies réprimées. Est-ce cette énergie que l'on éprouve quelques jours avant que la terre ne se manifeste ?

Sublime.

Entre deux éruptions s'étend une longue période d'accalmie durant laquelle la faune et la flore se régénèrent, « *une destruction du monde et une renaissance, un recommencement.* »<sup>19</sup>

Le village d'à côté semble immensément loin car le sol est déjà ailleurs. Enseveli ou éclaté à travers la région. Propulsé en d'infimes particules.

19 Cité par J.C Amesein dans l'émission France Culture «Sur les épaules de Darwin \_ Le déluge»

Si « *le miracle est toujours une conversion brusque de la nature* »<sup>20</sup>, c'est qu'il y a en ces phénomènes un mouvement que l'esprit n'a pas eu le temps d'assimiler, de dissocier l'évènement entre l'illusion et le réellement vécu.

Un état qui précède le choc, le réflexe, où l'apnée est livrée aux nécessités de l'action. C'est dans ce laps de temps que se déroule une perception sensible de l'instant. Combien de temps dure cette apnée lorsque le sol que l'on habite depuis toujours s'est soulevé pour ne jamais redescendre ?

Constaté / accepté que la matière a évolué, qu'elle s'est extraite de la forme que l'œil lui a toujours attribuée. L'emprise, que l'on veut maintenir sur les choses, disparaît. Comme un fil lâché pour permettre au hasard de redéfinir l'idée même de la distance. L'art a cette fonction qui consiste en une retranscription de l'aspect sensible des formes et des évènements vécus, ressentis.

Les images que l'on perçoit d'un paysage renvoient à une appartenance ou un rapport étranger au lieu. A la familiarité ou non d'un pays, d'une parcelle, d'un chemin ou d'une rue. Des mœurs, des traditions, de l'Histoire.

Et parce qu'aucun paysage n'est un pur objet de nature mais le produit et le théâtre d'une histoire humaine en constante évolution, il m'est arrivé de revenir sur des lieux et qu'ils me proposent une autre lecture d'eux-mêmes...

Venise  
Novembre 2019.  
21h. Il fait nuit.

Lourds remparts voués à ne jamais laisser entrer le caprice marin ;  
Absents. Voyez l'eau qui monte.  
Je la regarde qui imprègne la cité labyrinthique  
comme n'importe quel liquide imbibe une maille.  
La mer fait des allers-retours sur les quais, dans les rues, dans les immeubles,  
et dans les îles alentours.  
Le souffle des passants se répercute entre le sol qui monte  
et les parois des venelles parfois trop minces pour s'y croiser.  
Un calme inattendu règne, apte à accueillir les sirènes qui retentissent  
de temps à autres comme des flûtes de pans sur les parois de la cité,  
en annonçant qu'un mètre d'eau supplémentaire gagne la ville.

Quatre demi-tons se succèdent lentement.  
L'écho suspend le temps et se mêle au souffle des plus épuisés.  
Il est impossible de s'asseoir dans cette atmosphère Tarkovskienne.  
Il faut se hisser sur les ponts, prendre de la hauteur, de la distance, du recul.  
C'est ainsi que l'eau indiquait les choses :

« Reculez »



*Don't look now (1973)*  
Nicolas Roeg  
Captures d'écrans

Après 18h Venise est un village, à la limite du réel, où le passant se fait rare et seul acteur de ces scénographies silencieuses tranchées par les éclairages urbains pour lesquels j'ai créé une approche à travers mes propres marches. J'ai retrouvé dans Venise un prétexte à la déambulation que Nicolas Roeg met en évidence dans *Don't Look Now* (1973). Quelques scènes nocturnes incluent de fréquents demi-tours quand les chemins s'estompent.

On se prête volontiers à l'étrange que prête l'hiver à la ville. C'est est sous l'eau, derrière la brume, derrière les lueurs citadines et aquatiques. L'aspect contemplatif du lieu est dû à la sensation de flottement qui induit une suspension apnéique. Une ville qui éclaire la potentielle venue d'un personnage, d'un potentiel mouvement, d'un potentiel événement.

Alors on attend. On scrute.



Daniel Boudinet  
*La chambre claire*, 1979

C'est cette attente qui jouxte la tension que j'ai retrouvé dans les clichés de Daniel Boudinet. La première photographie citée dans *La Chambre Claire* (1980) de Roland Barthes est l'un de ses ploaroïds. La lueur qui traverse les rideaux de la pièce où l'on se trouve teinte le cliché d'un bleu profond dans lequel on s'engouffre. Le sujet même du cliché n'est pas tant ce rideau qui obstrue la fenêtre. Mais bien la lumière et la couleur qui s'en dégagent.

La lumière et la couleur. Autre chose encore. Le geste peut être. Le geste d'un rideau négligemment fermé qui laisse apparaître une fente à travers laquelle quelque chose pourrait encore se passer. C'est de cette attente dont il est question dans tous ses clichés nocturnes. Chacun d'entre eux présente des cadrages dans lesquels l'attente elle-même semble être le seul protagoniste qui les traverse.  
« *J'aime penser que le temps contenu dans ma photo pourrait être symbolisé par un personnage traversant le rectangle à un pas normal.* »<sup>21</sup>

Le temps.  
Prendre des photos de nuit en nécessite particulièrement et les poses de Daniel Boudinet sont si longues qu'elles ne peuvent capter les passants, les personnages en mouvement qui traversent le cadre.

Trop de vitesse pour la pose longue.  
C'est pourquoi le temps les remplace et la lumière le met en scène.

21 Daniel Boudinet, *Le temps de la couleur*, p11

III

Eclairage du lieu

Le jour on regarde, la nuit nous est montrée à voir.  
La lisibilité du paysage nocturne est permise quand les lumières incisent dans le paysage ce que l'œil découpe naturellement dans le réel en plein jour.

*« Il n'y aura plus de nuit : sur chaque place s'élèveront des phares, des minarets d'architectures mauresques dont le sommet portera des aigrettes de lumières électriques d'un éclat si intense que le gaz se détachera en noir sur sa flamme. La seule chose à laquelle on pourra reconnaître la nuit, c'est qu'on y verra plus clair que dans le jour. »*<sup>22</sup>

\_ Théophile Gautier

La nuit n'a pas toujours été propice à la déambulation.  
Avant le XVII<sup>ème</sup> siècle, lorsqu'elle tombait, il était impossible de sortir des logis ; un couvre feu naturel régissait le rythme des jours et le contrôle sur la ville. La vie nocturne débute lorsque Louis XIV ordonne à chaque maison de la capitale d'allumer une bougie à sa fenêtre afin de sécuriser les déplacements quand les rues deviennent sombres.  
La vie de nuit était réservée à la bourgeoisie. Les représentations théâtrales, les bals, l'opéra, ont alors connu un tournant majeur à Versailles.

En évoluant, l'éclairage urbain s'est imposé comme un métronome dont le rythme effréné a secoué de façon irréversible le quotidien des occidentaux. L'arrivée de la lumière électrique dans les centres ville est révolutionnaire.

22 Théophile Gautier cité par Agnes Bovet-Pavy, *Lumières sur la ville*, p 121

*« L'activité humaine a abolit la nuit. On pouvait, au temps du couvre-feu conseiller et prescrire à des habitants de dormir, parce qu'on ne savait pas éclairer des rues, et parce que tout travail cessait au coucher du soleil. Mais à présent tout est changé. »* Mise en valeur, signalisation, sécurité, surveillance,...  
*« C'est qu'on y verra plus clair que dans le jour. »*<sup>23</sup>

Depuis les temps modernes il est impossible de concevoir une ville sans éclairage car désormais l'humain travaille, produit à toute heure, et les villes

Accumulent  
Se densifient  
S'encombrent  
Se saturent d'objets

Si bien qu'elles génèrent un mouvement centrifuge qui finit par exclure ce qui est engendré par cette dynamique même.

23 Anonyme, cité par Agnès Bovet-Pavy, *Lumières sur la ville*, p 122

*« C'est le modèle de la thermodynamique qui règne ici : l'énergie sociale produit du déchet générant des zones d'exclusion où s'entassent pêle-mêle le prolétariat, l'exploité, la culture populaire, l'immonde et l'immoral \_ l'ensemble dévalué de tout ce que l'on ne saurait voir.»<sup>24</sup>*

24 Nicolas Bourriaud, *L'exforme*, p 13

La nuit invite désormais à la déambulation.  
Hasardeuse parfois, induite par les lumières citadines toujours.  
Après les douze coups de cinq heures du soir hivernal, les avenues et leurs bâtiments sont mis en scène. De nouveaux acteurs apparaissent.  
Les commerces ferment mais leurs enseignes continuent de jalonner les rues que l'ombre menace.  
Des lueurs sculptent des statues publiques.  
A leurs pieds ces autres sculptures profitent des mêmes éclairages.  
Ces dernières font l'objet d'une collaboration entre les habitants et leur ville.  
Anonymes, temporaires, elles ne commémorent aucune figure historique.  
Elles sont le fruit d'un procédé centrifuge qui les rend éphémère.  
Le seul rassemblement qui leur sera voué fera l'objet de leur disparition.  
En s'approchant de l'une d'entre elles on peut se repositionner face à un tel ramassis de matières.  
Est-ce bien une sculpture ? Un assemblage ? Une installation ?  
Dois-je intervenir ?  
Cartons, planches de bois, pieds de lit, pieds de lampe, tissus décrépits, jouets en tous genres,... Les lumières très étudiées de la ville sculptent ces personnages qui jalonnent les rues.  
Ils sont muets.  
Seule la pluie qui tombe fait parfois vrombir un morceau de tôle, percute des parois, glisse le long de tubes en verre dont la provenance est floue.  
Parfois le costume de fortune d'une planche de bois est un drap que le vent prend en poupe.  
Alors il danse.

Les matériaux ne répondent plus à leur fonction attribuée, ils deviennent des sculptures citadines pour le spectacle d'un soir sous les projecteurs d'un lampadaire qui grésille parfois. Il suffit de tendre la main pour que le dialogue ait du sens. Un dialogue de matières et de gestuelles qui rappellent le vocabulaire formel de la sculpture contemporaine. (Anthony Caro, Donald Judd, Richard Serra,...).

Ces compositions au statut d'*encombrants* qui jonchent les rues, la nuit les découpe dans les lueurs et les active. Les matières tranchent dans le paysage des scénarios figés. Les lignes directrices de ces objets et leurs masses offertes à l'œil dirigent le regard dans l'espace et me permettent de construire des images. D'immortaliser ces événements éphémères qui raisonnent de l'entière collaboration des citoyens qui les y déposent.  
En l'espace d'une nuit, ces rencontres inopinées se traduisent par un dialogue de gestuelle, de contacts à travers lequel s'établit un premier rapport à la matière.

Un contact qui m'amène parfois à transporter des éléments pour les apposer dans un autre coin de rue ou vers un autre assemblage, vers un autre type de matériau ou encore sous un éclairage plus réceptif. Des interventions d'associations de geste et d'éléments que j'immortalise dans un cadrage qui rend compte de l'aspect scénographique des scènes : une série intitulée *Sculptures éphémères*.

Ce sont celles-ci que j'ai imprimé dans ces sérigraphies qui ne disparaissent pas. D'ailleurs, ces éléments-là ne disparaîtront jamais vraiment non plus, bien que leur présence dans de telles circonstances témoigne d'un désir contraire. La venue du camion qui débarrasse les rues écourte ce dialogue avec les matériaux. Je déroge au processus et emporte les éléments avec moi pour poursuivre ces assemblages au sein de l'atelier.

S'ensuivit alors une réflexion sur l'intérieur et l'extérieur de l'espace de production et d'exposition. Entre espace privé et public. Entre la devanture du magasin et la cimaise. Entre le rebus et la sculpture dans l'enjeu scénographique mis en œuvre par la lumière.

*« C'est la matière même de la ville dans toute sa disponibilité qui traverse les dérives du marcheur, son regard incarné. »*<sup>25</sup>

# Œuvre , espace

## I

### Espace urbain comme espace muséal

Avant le musée ; les églises, les palais, le lieu de résidence,...  
L'œuvre, autonome, ne faisait pas question.  
Elle rehaussait l'environnement.

« Qui veut se souvenir doit se confier à l'oubli, à ce risque qu'est l'oubli absolu et à ce beau hasard que devient alors le souvenir. »<sup>26</sup>

Le hasard me dépose un jour à Calais. Je me demande où me portera ma déambulation dans cette ville que l'été semble avoir éteinte. Ma curiosité est happée lorsque je constate un instant d'agitation autour de ce qui semble être une sculpture publique. En effet, *Les Six Bourgeois de Calais* (1884 - 1889) de Rodin sont encerclés de techniciens armés contre les aléas du temps. Le ballet de pinceaux imbibés de décapants et autres produits « bistourifiques » répond à ce devoir de conservation. Les gestes, déterminés, luttent au nom de la mémoire collective.

La mémoire collective.

« Tel est le rôle de l'idéologie, qui assure la cohésion sociale en assignant les individus à des places prédéterminées, et raconte l'« histoire » à laquelle chacun se doit de croire. »<sup>27</sup>

Qu'est ce qui détermine ce qui sera dispensé de l'oubli dans une société qui déteste ce qui dure ?

Cette sculpture m'interloque d'autant plus que l'histoire de son installation a aussi été problématique vis-à-vis des attentes d'Auguste Rodin qui la désirait au sol. Au nom de l'égalitarisme et de la modernité.

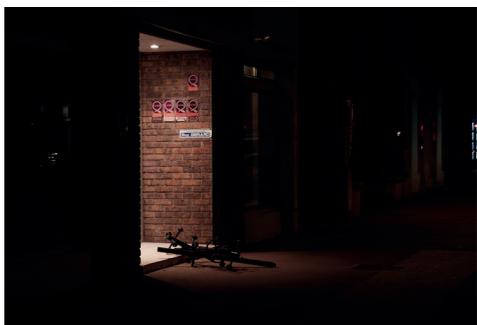
Pour abolir le socle, et mettre sur un sol commun, l'œuvre et ses regardeurs. La suppression du socle comme première pensée versée vers le contexte de l'œuvre.

Posséder  
Acquérir  
Collectionner  
Archiver  
Préserver  
Entretenir

Le rapport à la mort à travers ces gestes qui préviennent de l'oubli, de la disparition, de l'effacement. Gestes qui semblent relever d'une anticipation au deuil.

26 Maurice Blanchot cité par Patrick Modiano, *Encre Sympathique*, p 9

27 Nicolas Bourriaud, *L'exforme* p 45



Mes pièces disparaissent souvent.  
Parfois ce sont des concours de circonstances ; c'est la météo, les gens qui passent ou la matière qui dit *non*. D'autres fois je choisis de les redéposer dans la rue. Le geste d'avoir retiré les matériaux de leurs espaces les a rendus visibles. La rue se les réapproprie désormais jusque dans leur dénomination.

Elle leur rend leur anonymat.  
Elle le rend à tout le monde.  
Ils redeviennent une propriété publique.  
Ils se réinsèrent dans le paysage duquel je les ai retirés quelques temps plus tôt pour les montrer à voir.

Ici ils passent inaperçus.  
Retournés à tous les aléas dont la rue est capable, ils font l'objet d'une récupération, d'un déplacement, d'un remplacement, par d'autres.  
Collaboration avec l'inconnu, avec le flux de la ville.  
Leur destination semble lointaine, inconnue, inconstante, variable.  
Les nomades disparaissent en une nuit.

*Sculptures éphémères (2018 - 2019)*  
*Série de 16 photographies*  
*Numériques, couleur*  
*30 x 50 cm l'une*



*Julien Berthier  
Monstres, 2013  
Bronze*

### *Monstres.*

Ce monument coulé de bronze et patiné de manière à renvoyer à une sculpture publique dite noble, est une pièce réalisée à partir d'encombrants. Ici la matière a été travaillée au même titre que le temps travaille les plus anciennes. L'absurde de l'histoire voudrait que ce soit pour paraître avoir vécu assez longtemps à l'extérieur pour bénéficier d'y rester.

Remettre une sculpture à l'extérieur va au-delà du fait de se détacher de la matière, de lâcher prise sur les éléments pour les rendre à un cycle. Remettre une sculpture à l'extérieur consiste en une affirmation de la désolidarisation de l'œuvre dans tout lieu d'accueil spécifique, la livrant à une autoréférentialité, à une autonomie spatiale qui la rend capable de circuler dans tous les cadres possibles.

En sortant de l'espace muséal, la sculpture comme le spectateur changeraient de statut. Sans cette patine, l'un redeviendrait rebut quand l'autre redeviendrait passant. Sans ce renvoi à la *préciosité* du matériau et donc sa considération.

## II

### Intégration dans l'espace d'exposition Muséification du rebut

*« En matière de création artistique, la période historique récente aura consacré le développement d'un rapport renouvelé entre l'art et le monde. La « réalité » y devient un pôle d'intérêt courant, un sujet d'attraction. (...) un art dit « contextuel » regroupe toutes les créations qui s'ancrent dans les circonstances et révèlent soucieuses de « tisser avec » la réalité.*

*Une réalité que l'artiste veut faire plus que représenter, ce qui l'amène à délaisser les formes classiques de représentation (peinture, sculpture, photographie ou vidéo, lorsqu'elles sont utilisées comme uniques formules d'exposition) pour leur préférer la mise en rapport directe et sans intermédiaire de l'œuvre et du réel. »<sup>28</sup>*

28 Paul Ardenne : Un art contextuel, p 17



Gabriel Orozco  
*Astroturf constellation*, 2012  
Installation et photographies  
Matériaux divers et photographies

Je repense à la collection d'objets de Gabriel Orozco qui renvoie elle-même à celle de Tony Cragg. Collections qui sont une sorte d'éloge à cette forme prise dans un processus d'exclusion et d'inclusion ; *l'Exforme* pour reprendre le terme de Nicolas Bourriaud.

Une action envers ces objets trouvés qui renvoie à l'effet tranchant des lumières citadines sur les encombrants cités plus tôt. Ces collectionneurs présentent en *white cube* ces objets que l'on ne saurait voir, découpés pour le public dans le réel. Immortalisés en studio pour la collection *Astroturf Constellation* (2012) d'Orozco. Cette installation en deux parties, à la fois photographique et sculpturale, est composée des milliers de débris rassemblés par l'artiste à deux endroits : un terrain de jeu près de sa maison à New York et une réserve côtière sauvage à Baja California, au Mexique.

Une étude quasi taxonomique des matières, formes, dimensions et couleurs qui met en lumière la pratique de l'artiste. Pratique dans laquelle il invoque plusieurs motifs récurrents de son travail, dont les effets d'érosion, la poésie du trivial, la relation entre le macro et le micro, et la tension entre nature et culture.

On a vu que le nomadisme au sein d'une pratique artistique engendre régulièrement la manipulation des éléments qui y sont présents, ainsi que leur récupération pour un voyage, parfois sans retour, vers l'atelier puis l'espace d'exposition muséal. Se posent alors ces questions d'intérieur et d'extérieur de l'espace de production et d'exposition.

« *Ce qui commence à se défaire, c'est la notion de l'atelier entendu comme un lieu central de production à partir duquel l'art est acheminé vers d'autres centres \_ les galeries, les musées et les biens nommés "centre d'art".* »<sup>29</sup>

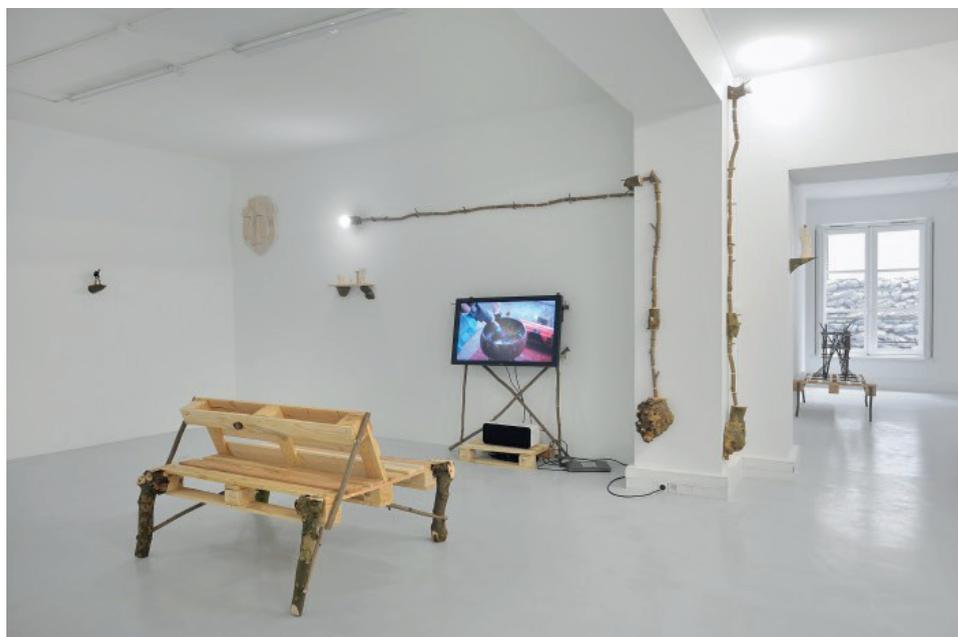
Il y a toujours eu, dans le travail de Laurent Tixadore, un questionnement sur l'impact de son déplacement. Il construit des habitats à la fois précaires et fonctionnels en pleine forêt en cherchant à pousser l'expérience de façon à être le plus immergé possible dans l'espace et la matière environnante avec lesquels il compose.

Lors de sa conférence à l'ESAM de Caen / Cherbourg en 2018, il décrit un projet qui m'a particulièrement interpellée : dans un environnement pollué, les « *matériaux d'ultra proximité* » permettent cet aller-retour que l'artiste exploite notamment dans l'élaboration d'un circuit électrique ; *Electroplane* (2015) qu'il établit entièrement avec ces éléments.

L'intérêt qu'il porte sur le fait d'être constamment capable de partir de « 0 » (du moins, avec le moins de matériel possible) va jusque dans la réintégration et la mise en service de résidus au sein de l'exposition.

En effet le circuit électrique, une fois établi, permet de diffuser dans la salle du musée le film qui présente l'élaboration de ce même circuit. Ainsi que des sources d'éclairage. Comme une sorte de boucle bouclée, le déchet est réintégré entre les murs de l'espace privé.

29 Thierry Davila, *Marcher, Créer*, p 17



*Laurent Tixadore  
Electroplane, 2015  
Installation  
Circuit électrique et vidéo conçus à partir de rebuts*

III

Paradoxe exquis

Île fondue, site immergé.  
J'ai juxtaposé sur les objets trouvés  
ce qu'avaient subis les lieux qui me fascinaient ;  
ils ne disparaissent pas, ils se métamorphosent.  
Fusion, Immersion.  
Objets plongés dans l'acide.  
J'ai plongé les objets trouvés dans l'acide.  
Il fallait qu'ils réduisent, qu'ils disparaissent...  
Mais *tout se transforme*

Réduire alors.  
La réduction en tant que procédé.  
La réduction pour laisser place.  
La réduction pour diminuer ces masses, afin qu'elles deviennent  
des lignes créatrices d'espaces.  
La réduction pour exclure du champ de vision.  
La réduction pour amener l'objet à un état de soumission.  
La réduction pour le ramener à sa matérialité.  
La réduction pour diminuer une dimension.  
Les objets en plastique réduisent comme un jus  
que l'on concentre par évaporation.

En 1957 Roland Barthes dépeignait, dans son ouvrage *Mythologies*, la figure du plastique qui « [...] est l'idée même de sa transformation infinie, il est, comme son nom vulgaire l'indique, l'ubiquité rendue visible ; et c'est d'ailleurs en cela qu'il est une matière miraculeuse : le miracle est toujours une conversion brusque de la nature. Le plastique reste tout imprégné de cet étonnement : il est moins objet que trace d'un mouvement. »<sup>30</sup>

«Reculez»

Mouvement de recul, donc, pour se distancier des évènements et constater le pays, le paysage dans son ensemble à travers des cartes. Survoler ces parcelles de monde que l'on me présentait avant d'emprunter n'importe quel itinéraire. Avant de partir en excursion, il s'agissait de déployer des papiers topographiques sur la grande table du salon en étalant boussoles et topomètres. Une vue du paysage qui donne cette impulsion au mouvement entre le monde et notre histoire, à travers quoi on se projette, à travers quoi on s'imagine.

Plus tard, suivant un cursus agricole, penchés sur d'autres cartes, registres d'état de la propriété, nous évaluons le capital foncier via le point de vue cadastral. Etudiant une vision d'ensemble, verticale et vertigineuse, du terrain, de ses délimitations, par soucis du millimètre.

Une prise de recul sur un état général parcellaire de la propriété grâce au langage graphique qui

Classifie  
Ordonne  
Prouve.

S'y déploie le sol en tant que zone de communication entre un intérieur et un extérieur déterminés. La cartographie est modulable car elle illustre l'interprétation d'un monde. Elle témoigne des tracés laissés dans la nature qui modifient le paysage de manière déterminée et durable. Tracés qui produisent une nouvelle topographie. Raison d'une tourmente envers l'autonomie des éléments. Sublime.

Plus tard encore, penchés sur d'autres cartes, le géologue Gérôme Claves, que j'ai contacté quelque temps plus tôt au sujet de la place du plastique dans l'environnement actuel, m'indique la présence d'un nouveau territoire : ce continent épars de plastique qui brouille les limites, dépasse la parcelle voisine pour n'être en fait qu'une seconde couche quasi géologique qui se meut à travers tout ce que l'on ait jusqu'ici pu

Classifier  
Surclasser  
Inventorier  
Répertorier

30 Roland Barthes : *Mythologies*, p 187

Une surface inconstante, frégolique, qui se développe continuellement.  
Ce fameux 7ème continent se déplace sans cesse, s'insinuant dans nappes  
et strates. « *L'itinéraire même du plastique lui donne l'euphorie d'un glissement prestigieux  
le long de la Nature.* »<sup>31</sup> Comme un monde de secrets qui, chaque jour, tente  
d'enfoncer la porte de notre déni.  
Il y est des parcelles que l'on voudrait étendues, d'autres délimitées, fertiles,  
croissantes,... mais celle-ci est à réduire.  
Réduire cette parcelle ubiquie qui défie toute vigilance.  
En ramener chaque section, aussi petite soit-elle, sur la terre ferme, à la surface.  
Enfermer ces sections

Les traiter  
Les brûler  
Les fondre  
Les désintégrer  
Les enfouir  
Les réintégrer ?  
Les réduire  
Pourvu qu'elles s'effacent.

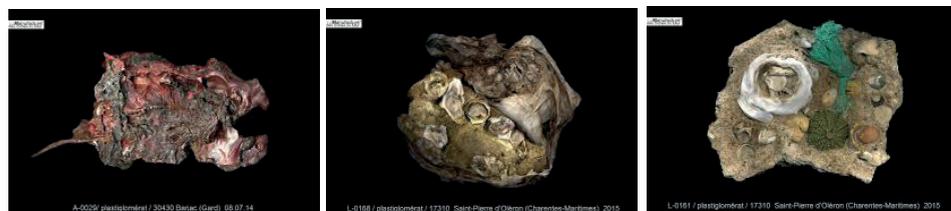
La vue aérienne témoigne de l'aire, l'ère, l'air.

31 Roland Barthes : Mythologies, p 188

Roland Barthes concluait son texte ainsi :

« *La hiérarchie des substances est abolie, une seule les remplace toutes :  
le monde entier peut être plastifié, et la vie elle-même, puisque, paraît-il, on commence  
à fabriquer des aortes en plastique.* »<sup>32</sup>

32 Roland Barthes : Mythologies, p 189



*ANTHROPOLITHE, n.m. (1873)*

*du grec anthrôpos, homme et lithos, pierre.*

*Un anthropolithe est une roche composite produite naturellement, mais incluant des matériaux d'origine anthropique. Les dépôts actuels d'origine anthropique (les gravats en font partie) sont potentiellement générateurs de futurs anthropolithes.*

*PLASTIGLOMÉRAT, n.m. (2014)*

*Un plastiglomérat est une roche, appartenant à la famille des conglomérats, contenant des fragments discernables de matières plastiques d'origine anthropique liés entre eux par un ciment naturel. Il a été décrit par une équipe américano-canadienne dirigée par le Dr Patricia Corcoran, de l'université de Western Ontario, dans un article paru dans la revue GSA Today de juin 2014.*

*LITHOSOÏDE, n.m. (2013)*

*de lithos, pierre et -oïde, qui ressemble à ...*

*Un lithosoïde est un objet composite fabriqué par l'homme, par des moyens artisanaux ou industriels, et qui ressemble à une roche. Il est généralement composé de matières minérales d'origine naturelle ou anthropique et de fragments d'objets manufacturés agglomérés par un liant. Les fac-similés des futurs anthropolithes sont des lithosoïdes.<sup>33</sup>*

33 [http://www.jpbrazs.com/MANUFACTURE/\\_download/dossiers/expo-musee-du-gravat.pdf](http://www.jpbrazs.com/MANUFACTURE/_download/dossiers/expo-musee-du-gravat.pdf)

Le plastique est un élément qui se trouve en effet dans tous les domaines imaginables que la société engendre et fait preuve d'une résistance telle qu'il fait parti de ces éléments qui désobéissent aux cycles naturels. Il est ingérable.

Comment aborder la notion d'un paysage soumis à une révolution géologique et environnementale dont l'homme est le facteur ? Quels sont les gestes qui s'en dégagent au sein des pratiques artistiques actuelles ?

En 2013, Jean Pierre Brazz fonde *La Manufacture des Roches du Futur* qui a pour projet principal de « *décrire par tous moyens scientifiques et poétiques les roches qui pourraient se former sur terre dans des avens proches ou très lointains et de réaliser des fac-similés de ces hypothétiques matières géologiques* », nous indique le site web qui la présente. Recomposer, en mélangeant des sédiments résiduels issus de l'anthropocène et des sédiments naturels, recomposer des roches.

Des roches sédimentaires donc, qui sont une proposition de ce à quoi ressemblerait la lithosphère de demain. Des images séduisantes dignes d'une collection de joailleries et effroyables qui renvoient à une science-pas-si-fiction, circulent sur son site. Il sait sûrement que le paysage d'aujourd'hui confirme ses dires.

En 2017, au cours d'un échange avec le géologue Jérôme Claves cité plus tôt, alors que je m'interroge sur la place du plastique dans l'environnement, il me répond ceci :

« Bonsoir Elisa,

J'ai déjà vu des éléments sourcés par l'homme dans l'enregistrement sédimentaire 'naturel'.

J'ai souvenir d'un camp de terrain en Ecosse où un professeur laissait ses étudiants analyser un paysage et un affleurement pour voir si ils réalisaient ce qu'ils regardaient. Cet affleurement était constitué de sédiments et d'éléments issus de résidus d'une mine de charbon et d'un mix d'objets fondus dans les fourneaux industriels localisés non loin.

Pour trouver un plastiglomérat il vous faut donc une zone source avec un potentiel de déchets important, des sédiments et une source de chaleur ou des éléments qui vont lier les sédiments aux déchets plastiques.

Dans le cas d'Hawaii c'est la chaleur de la lave qui agglomère le plastique avec les sédiments.

Par chez nous je réfléchirai à une zone où on a depuis le début de l'ère industrielle produit quelque chose (industrie lourde) et soit abandonné des déchets soit 'caché' sous un monticule de terre.

Je connais un spot pour le plastique saisonnier (les côtes Landaises après les périodes de crues et les tempes hivernales). Quelques photos en fichier joint.

Il s'agit des plages ici d'Hossegor.

Ces plastiques sont fort heureusement ramassés pour les vacanciers. J'espère que cela vous aidera,

Cordialement,

Gerome »



*Plastiglomé, 2019  
Plastique et sable agglomérés  
Pièce cassée  
Eniron 10 x 15 cm*

Constitué le plus souvent de sable et de plastique, le tout ayant fusionné avec la chaleur des volcans, le plastiglomé fait aujourd'hui partie intégrante du paysage en se nichant dans les strates maritimes. Les centres de recherches les gardent pour les analyser.

Alors, presque par bio mimétisme, je cherche à retrouver un tel élément; reproduire un cycle biologique qui a intégré un poison pour en faire rejaillir une nouvelle matière me fascine.

Ça s'agglomère  
Ça s'évapore  
Se solidifie

Le plastique plongé dans l'acide immerge de petites plages de sables. Je suis longtemps restée médusée par le dialogue entretenu avec cette nouvelle roche.

A la fois dangereuse, complètement toxique, fragile, complètement friable. Le sable, une fois condensé est lourd. Et la densité de la matière obtenue ne permet aucun mouvement maladroit.

Un jour le séisme, causé par un faux pas, a explosé la pièce au sol. Alors le sable est redevenu sédiment. Le plastique aussi mais on ne le voyait plus. On le sentait seulement. Se rendant encore plus présent. Disponible dans toute effluve, toute poussière. On l'imaginait partout. Dans tous les dénivelés de l'espace de la salle pourtant vide. J'ai alors repensé à une œuvre qui avait particulièrement retenu mon attention quelque temps plus tôt...

Arriver sur un lieu étranger s'effectue à différentes échelles d'un point de vue géographique, cela est évident et George Perec, cité plus tôt, le confirme. Cependant, les avancées scientifiques d'aujourd'hui se rapprochant scrupuleusement de la science fiction d'hier, je me suis retrouvée au travers d'une exposition à emprunter un chemin particulier dans lequel j'ai un instant été plongée dans un paysage qui n'était pas mien. Un paysage passé, définitivement aboli, qui se reconstruisait tout de même au travers de la pièce où d'autres œuvres faisaient pourtant échos à l'instant T, voire à de potentielles promesses pour *demain*.

2018 \_ Centre Pompidou  
Exposition «La fabrique du vivant»  
Déambulation dans une pièce muséale.

L'exposition flatte une discipline à la croisée du design et de la science. Les matières séduisent, fascinent. Elles se métamorphosent à vue d'œil, sont créées grâce au dioxyde de carbone produit par la voix d'une cantatrice, on propose le mobilier biodégradable ou la pantoufle en algue de demain et toute sorte d'autres matériaux auxquels on prête une certaine forme d'autonomie, d'intelligence. Un condensé d'œuvres qui proposent un lendemain utopique présenté de façon un peu trop spectaculaires selon moi.

Mais mon attention se porte vite sur une œuvre semblant manquer à l'écrêteau qui la présente. Je m'approche pour prendre le temps de lire et de comprendre que l'œuvre recherchée était en fait présente dans toute la pièce. Mode d'appréhension inhabituel. Humer l'air. Il faut humer l'œuvre. C'est le seul geste qui nous soit possible d'exécuter pour la saisir. Elle entre par effraction. Constater le contact de l'odeur. Odeur fossile, odeur du passé. A ce moment précis je respire des essences qui n'existent plus depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle. Des essences de fleurs disparues à cause de l'activité industrielle. Et pourtant. Cette collaboration entre Alexandra Daisy Ginsberg, (designer née en 1982) Christina Agapakis (spécialiste en microbiologie née en 1984) et Sissel Tolas (chercheuse en chimie sur les odeurs née en 1963) et la société Ginkgo Bioworks est fascinante.

« Grâce à l'ingénierie génétique (ADN des fleurs analysé, séquence de gènes synthétisées, puis cultivées afin de produire les molécules nécessaires pour obtenir une odeur proche de l'arôme initial)»

Le cartel de l'exposition conclut ainsi : « le dispositif interroge alors notre rapport à la nature et au temps, à la disparition et au vivant, plongeant le spectateur dans un environnement visuel faisant écho au paysage perdu. »

Disposition d'un paysage sans topographie.

Prendre le parti de préserver de la disparition. Momifier, retranscrire un paysage perdu à travers des sens olfactifs. Retrouver les gènes fossilisés de ces plantes et intégrer leur empreinte dans le présent. Je fais l'expérience d'un paysage sans géographie, sans relief. Cette essence que je respire crée cependant une image.

Elle n'est pas rétinienne, elle est olfactive.

Est-ce une maquette ? Un monument ?

Après tout, ces essences font espace et sont destinées à perpétuer un souvenir.

Mélancolie du paysage.

Deux espaces se font échos à travers ce corps sans matière qui les qualifie.

Deux espaces. D'une part celui présent et physique, de l'autre celui passé et représenté.

« Nous sommes fondés à penser que [les formes plastiques] constituent un ordre et que cet ordre est animé du mouvement de la vie. Elles sont soumises au principe des métamorphoses, qui les renouvelle perpétuellement, et au principe des styles qui, par une progression inégale, tend successivement à éprouver, à fixer et à défaire leurs rapports. »<sup>34</sup>

Eprouver

Fixer

Défaire

pour produire l'espace. Pour l'induire. Le suggérer par les sens.  
Prière de sentir. Prière de ressentir.

*« Les corps existent non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps.  
Ils ont une durée et peuvent, à chaque instant, changer d'aspect et de rapport.  
Chacun de ces aspects et de ces rapports instantanés est l'effet de précédents et peut  
en causer de nouveaux ; chacun devient ainsi, en quelque sorte, le centre d'une action.»*<sup>35</sup>

35 G.E. Lessing cité par Rosalynd Krauss, *Passages*, p 8

# Temps, espace

Cette dernière partie conclut ce trajet.

Une étape qui lui a suggéré des chemins, des traverses, des raccourcis et des détours. Comme des cairns laissés çà et là sur un hors piste.

Une étape dense faite de rencontres et d'échanges.

D'apprentissages et de découvertes. De longues marches et de trouvailles.

Trouvailles laissées sur place ou emportées plus loin.

Pour être montrées ou non.

Cette expérience, que cette dernière partie décrit, a été le déclencheur de beaucoup d'ouvertures qui m'ont permis d'amener des réflexions sur ce que vous venez de lire.

Il y est question d'une transition salutaire entre le monde agricole dont je viens et le monde de l'art dans lequel je me dirige. Expérience qui a parfois répondu à des questionnements. Qui en a posé d'autres. Notamment sur l'espace, le territoire, la provenance de l'œuvre ainsi que de sa finalité, de son lieu d'exposition et de sa durée de vie dans le lieu qui l'accueille. Expérience qui confronte celui qui détermine le paysage et celui qui y vit.

Entre *l'Homme du paysage* et *l'Homme du pays*.

On aura tous fait l'expérience d'un lieu où la notion du temps semblait différer du quotidien, car *il lui est relatif*. Je me suis particulièrement fait la réflexion en empruntant les sentiers de Vent des Forêts. Ce centre d'art contemporain se situe dans le département de la Meuse (vaste territoire essentiellement agricole et arboricole). Il s'étend sur 5000 hectares de forêts qui séparent six villages. Ces six villages sont reliés par sept sentiers pédestres sur lesquels sont exposées des œuvres.

La plupart des pièces font particulièrement écho au lieu. Parce qu'elles sont imaginées et conçues sur place, avec des matériaux qui proviennent des environs, parfois réalisées en collaboration avec les acteurs du territoire (artisans, agriculteurs,...).

La dizaine d'artistes, accueillis par la structure chaque année, loge chez les bénévoles de la structure qui habitent les différents villages. Souvent, granges et garages permettent aux artistes de travailler sur place.

Faire écho au lieu.

C'est là-bas que s'est déroulé mon service civique en 2018.

Reporter ce qui se déroulait sur la structure à travers la photographie était mon travail. Une approche particulière au médium et un nouveau prétexte à la déambulation et à la rencontre.

Longues marches en forêt pour prendre (ou reprendre) la photo d'une œuvre, à une heure particulière. Lors d'une météo voire d'une saison précise.

Connaitre le territoire à travers la lumière qu'il dégage.

Le temps. L'attente. Le constat. Partir. Revenir. Attendre. Se déplacer, trouver l'angle. Immortaliser l'instant. Revenir.

Un long échange avec le territoire que la forêt a dilué dans une temporalité qui lui est propre. Un échange qui m'a permis de comprendre comment un tel contexte doit être pris en compte :

Sur la carte des sentiers qui se renouvelle chaque année, les œuvres sont notées depuis 1997 (année d'ouverture de la structure), par des numéros qui vont aujourd'hui de 1 à 228. Certains manquent car les œuvres auxquelles ils correspondent ont disparues en subissant les aléas du temps.

La trace de quelques œuvres subsiste quand d'autres sont restaurées régulièrement, parfois même par l'artiste qui revient sur place.

L'intervention de l'Office Nationale des Forêts est parfois nécessaire pour saisir le lieu sur sa temporalité.

Saisir un lieu, sur sa temporalité. L'anticiper dans les 10, 30 ou 50 prochaines années. Qu'est-t-il possible d'installer ? Comment ?

Critères pris en compte entre périodes de labours ou périodes de chasse.

Mais l'effacement de l'œuvre ?

Ces entités disparues m'ont toujours interpellée. Considérer le lieu d'exposition, en prélever la matière première et lui rendre l'œuvre une fois qu'elle a éclos dans le cycle ici forestier.

Cela dépend souvent du parti pris de l'artiste vis-à-vis de son approche sensible portée sur le lieu.

Approches et partis pris divers qui m'ont renvoyée à tous ces questionnements portés sur la considération des gestes de prélèvement et d'exposition de la matière. Sur le temps aussi.

Encore.

Celui passé à réaliser une oeuvre sur le lieu même de sa matière première.

Celui passé à l'installer. Puis celui nécessaire pour venir l'apprécier.

Traverser, pendant un ou plusieurs jours, le territoire forestier.

Territoire dans lequel la notion du temps change. Comme pour appuyer ce fait, les œuvres ne se succèdent pas dans un ordre chronologique. Elles sont installées de façon à ce que, lorsque l'on en voit une, aucune autre ne soit visible. Longues respirations spatiales pour passer de l'une à l'autre.

S'installe alors entre le visiteur et la pièce, une rencontre et un dialogue encouragés par le silence.

Imposant.

Contexte mystérieux prêté au bois dans lequel il s'agissait d'immortaliser l'instant. Le rendre immuable. Témoigner de la métamorphose de l'œuvre pour parler de sa disparition. De l'environnement qui l'a d'abord accueillie puis l'a

Déplacée

Labourée

Arrosée

Décapée

Cisaillée

Effacée ?

*Ingérée par son paysage.*

Reprenant ici le geste du sculpteur ou de l'agriculteur qui lisent, décryptent et reproposent la lecture d'un relief.

Comme des forces géologiques qui témoignent de leur passage.

# Notes

## Introduction (pages 6 à 11)

- 1 Breton André, *Nadja*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1964
- 2 Nicolas Bourriaud dans l'émission France Culture *L'art du recyclage*, deuxième partie , [en ligne], (page consultée le 07.05.2019) <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/lart-du-recyclage-de-nicolas-bourriaud>

## Forme, espace

### I\_ Vocation formelle (pages 15 à 19)

- 3 Henry Focillon, *Vie des formes* : Millau, Presses Universitaires de France, collection Quadrige, 2016, p 50
- 4 Henry Focillon, *Vie des formes* : Paris, Presses Universitaires de France, collection Quadrige, 2016, p 4
- 5 Jean Dubuffet, Cité dans l'émission France Culture, *L'art est la matière*, Par Hasard, par Jean de Loisy [en ligne] (page consultée le 10.11.2019) <https://www.franceculture.fr/emissions/lart-est-la-matiere/par-hasard>
- 6 Rosalind Krauss, *Le photographique, pour une théorie des écarts* : Paris, Editions Macula, 2013, p 147

### II\_ Indélébile (pages 21 à 29)

- 7 Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible, Art et hasard autour de 1960*: Paris, L'Harmattan, Collection Histoire et idées des arts, 2007, préface de Laurent Drovay, p 15
- 8 Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, Livre XXXV, texte établi, traduit et commenté par Jean Michel Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p 80  
Cité par Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible, Art et hasard autour de 1960* : Paris, L'Harmattan, Collection Histoire et idées des arts, février 2007, préface de Laurent Drovay, p 13
- 9 Bramly Serge, *La Transparence et le Reflet, Verre, art et civilisations*, Paris, Editions Jean Claude Lattès, Livre de Poche , 2015, p.17
- 10 Boris VIZINTIN dans *Le Grand Cortège de Jean Messagier*, Recueil d'hommages : Paris, Association des Conservateurs de Franche-Comté, 1987, n.p.
- 11 Jean Messagier, dans un entretien avec Daniel Meiller et Patrcik Le Nouene dans *Messagier, Les estampes et les sculptures*, Paris, Yves Rivière éditeur, p 22
- 12 Ibid p19

## Déplacement, espace

### I \_ Arpenter le lieu (pages 31 à 42)

- 13 Henry Focillon, *Vie des formes* : Paris, Presses Universitaires de France, collection Quadrige, 2016, p 5
- 14 Thierry Davila, *Marcher, Créer. \_Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle* : Paris, Editions du Regard, 2002, p 23
- 15 Lors d'une audition, James Carlès, danseur, chorégraphe et fondateur de l'école de danse James Carlès à Toulouse.
- 16 The Conversation, « Essere Vento » de Giuseppe Penone : quand l'art et la science s'entremêlent, article de Joel Chevrier [en ligne] (site consulté le 03.08.2020) : <https://theconversation.com/essere-vento-de-giuseppe-penone-quand-lart-et-la-science-sentremelent-87461>
- 17 Thierry Davila, *Marcher, Créer. \_Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle* : Paris, Editions du Regard, 2002, p 55
- 18 Ibid

### II \_ Matière du lieu (pages 44 à 55)

- 19 Cité par Jean Claude Amesein dans l'émission France Inter, *Sur les épaules de Darwin, Déluges* [en ligne] (site consulté le 20.08.2020) <https://www.franceinter.fr/emissions/sur-les-epaules-de-darwin/sur-les-epaules-de-darwin-10-aout-2019>
- 20 Roland Barthes, *Mythologies* : Paris, Points Essais n° 10, p 187
- 21 Daniel Boudinet cité par Mathilde Falguière dans *Le temps de la couleur*, Catalogue d'exposition : Paris, édition du Jeu de Paume, la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, en collaboration avec la ville de Tours, 2018, p 11

### III \_ Eclairage du lieu (pages 57 à 64)

- 22 Théophile Gautier  
Cité par Agnès Bovet-Pavy, *Lumières sur la ville, une histoire de l'éclairage urbain* : Paris, Edition François Bourin, Arte Edition, 2018, p 121
- 23 Anonyme, *Paris nouveau jugé par un flâneur*, Paris, 1868, p 37  
Cité par Agnès Bovet-Pavy, *Lumières sur la ville, une histoire de l'éclairage urbain* : Paris, Edition François Bourin, Arte Edition, 2018, p 122

- 24 Nicolas Bourriaud, *L'exforme* : Nanterre, Presses Universitaires de France, Collection Perspectives Critiques, septembre 2017, p 13
- 25 Thierry Davila, *Marcher, Créer. \_Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle* : Paris, Editions du Regard, 2002, p 55

## Oeuvre, espace

### I \_ Espace urbain comme espace muséal (pages 67 à 73)

- 26 Maurice Blanchot cité par Patrick Modiano, *Encre Sympathique*, Paris, Gallimard, 2019, p 9
- 27 Nicolas Bourriaud, *L'exforme* : Nanterre, Presses Universitaires de France, Collection Perspectives Critiques, septembre 2017, p 45

### II \_ Intégration dans l'espace d'exposition (pages 75 à 81)

- 28 Paul Ardenne, *Un art contextuel, Création artistique en milieu urbain en situation d'intervention de participation*, Paris, Flammarion, 2002, p 17
- 29 Thierry Davila, *Marcher, Créer. \_Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle* : Paris, Editions du Regard, 2002, p 17

### III \_ Paradoxe exquis (pages 83 à 101)

- 30 Roland Barthes, *Mythologies* : Paris, Points Essais n° 10, p187
- 31 Roland Barthes, *Mythologies* : Paris, Points Essais n° 10, p 188
- 32 Roland Barthes, *Mythologies* : Paris, Points Essais n° 10, p 189
- 33 Jean Pierre Brazs, Le musée du gravat accueille une partie de la collection de la Manufacture des Roches du future, [en ligne], (page consultée le 10.10.2019)  
[http://www.jpbrazs.com/MANUFACTURE/\\_download/dossiers/expo-musee-du-gravat.pdf](http://www.jpbrazs.com/MANUFACTURE/_download/dossiers/expo-musee-du-gravat.pdf)
- 34 Henry Focillon, *Vie des formes* : Paris, Presses Universitaires de France, collection Quadrige, 2016, p 10
- 35 G.E. Lessing cité par Rosalynd Krauss, *Passages, Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithon* : Paris, Editions Macula, p 8

# Bibliographie

Ardenne Paul, *Un art contextuel, Création artistique en milieu urbain en situation d'intervention de participation*, Paris, Flammarion, 2002

Barthes Roland, *Mythologies*, Paris, Points Essais n° 10

Barthes Roland, *La chambre claire*, Edition de l'Etoile, Gallimard, le Seuil, 1980

Berque Augustin, *Formes empreintes, formes matrices, Asie orientale*, Le Havre, Franciscopis Editions, 2014

Bourriaud Nicolas, *L'exforme*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Perspectives Critiques, 2017

Bovet-Pavy Agnès, *Lumières sur la ville, une histoire de l'éclairage urbain*, Paris, Edition François Bourin, Arte Edition, 2018

Bramly Serge, *La Transparence et le Reflet, Verre, art et civilisations*, Paris, Editions Jean Claude Lattès, Livre de Poche, 2015

Breton André, Nadja, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1964

Calvino Italo, *Les villes invisibles*, traduit de l'italien par Jean Thibaudeau, Barcelone, Gallimard, Collection Folio, 2002

Charbonneau Anne-Marie et Hillaire Norbert (dir), *Œuvre et lieu, essais et documents*, Paris, Flammarion, 2012

Coccia Emmanuele, *Métamorphoses*, Paris, Edition Payot & Rivages, 2020

Cattelin Sylvie, *Sérendipité, Du conte au concept*, Paris, Edition du Seuil, 2014

Davila Thierry, *Marcher, Créer, Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*, Paris, Editions du Regard, 2002

Doutreleau Vanessa et Jézéquel Hervé, Surtsey, *La forme d'une Ile*, Grane, Créaphis, Collection Drôle d'endroit, 2020

Focillon Henry, *Vie des formes* : Millau, Presses Universitaires de France, collection Quadrige, 2016

Fréchuret Maurice, *Le mou et ses formes*, Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXème siècle, Paris, Ecole supérieure des Beaux-Arts, 1993

Fréchuret Maurice, *Effacer, paradoxe d'un geste artistique*, Dijon, Presses du Réel, Collection Dedalus, 2018

Krauss Rosalind, *Le photographique, pour une théorie des écarts*, Paris, Editions Macula, 2013

Krauss Rosalind, *Passages, Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithon*, Paris, Editions Macula, 2015

Messagier Jean, dans un entretien avec Daniel Meiller et Patric Le Nouene dans Messagier, *Les estampes et les sculptures*, Paris, Yves Rivière éditeur  
Modiano Patrick, *Encre Sympathique*, Paris, Gallimard, 2019

Roger Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, collection Folio Essai, 1997

Saurisse Pierre, *La mécanique de l'imprévisible, Art et hasard autour de 1960* : Paris, L'Harmattan, Collection Histoire et idées des arts, 2007

Stegassy Ruth et Chaudière Maurice, *Le gout du sauvage, une vie de complicité avec la nature*, Arles, Actes Sud, 2015

Strindberg Auguste, *Du hasard dans la production artistique*, Paris, L'Echoppe, 1990

Thoreau Henry D., *Marcher & Une promenade en hiver*, Edition Le mot et le reste, 2013

Tiberghien Gilles A., *Finis terrae, Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, 2007

Vadrot Philippe, « Le paysage volcanique ou la nature en dérangement », in Centre d'Etudes et de Recherches Interdisciplinaires sur les processus de la Création UNIVERSITE DE SAVOIE (dir.), *Le paysage et la question du regard*, Malissard, Editions Aleph, 2003

Vizintin Boris dans *Le Grand Cortège de Jean Messagier*, Recueil d'hommages : Paris, Association des Conservateurs de Franche-Comté (dir.), 1987

## Sites consultés

Bourriaud Nicolas, dans l'émission France Culture L'art du recyclage, deuxième partie, [en ligne], (page consultée le 07.05.2019)  
<https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/lart-du-recyclage-de-nicolas-bourriaud>

Dubuffet Jean cité par De Loisy Jean dans l'émission France Culture, L'art est la matière, Par Hasard, [en ligne] (page consultée le 10.11.2019)  
<https://www.franceculture.fr/emissions/lart-est-la-matiere/par-hasard>

The Conversation, « Essere Vento » de Giuseppe Penone : quand l'art et la science s'entremêlent, article de Joel Chevrier [en ligne] (site consulté le 03.08.2020):  
<https://theconversation.com/essere-vento-de-giuseppe-penone-quand-lart-et-la-science-sentremelent-87461>

Amesein Jean Claude dans l'émission France Inter, Sur les épaules de Darwin, Déluges [en ligne] (site consulté le 20.08.2020)  
<https://www.franceinter.fr/emissions/sur-les-epaules-de-darwin/sur-les-epaules-de-darwin-10-aout-2019>

Brazs Jean Pierre, Le musée du gravat accueille une partie de la collection de la Manufacture des Roches du future, [en ligne], (page consultée le 10.10.2019)  
[http://www.jpbrazs.com/MANUFACTURE/\\_download/dossiers/expo-musee-du-gravat.pdf](http://www.jpbrazs.com/MANUFACTURE/_download/dossiers/expo-musee-du-gravat.pdf)

# Remerciements

Je n'aurais pu réaliser ce mémoire sans la bienveillance des personnes qui m'ont entourée durant ces cinq années.

Je tiens premièrement à remercier mon tuteur Laurent Buffet pour sa disponibilité, ses nombreuses relectures ainsi que ses conseils précieux.

Sincères remerciements à l'équipe des professeurs, techniciens, bibliothécaires de l'ESAM Caen / Cherbourg pour leur accompagnement, leurs échanges, leurs conseils et leur partage de savoirs.

A Jérôme Claves d'avoir toujours pris le temps de documenter et commenter ses réponses à mes questions.

A l'équipe de Vents des Forêts ainsi que Antoine Marquis et Julien Carreyn rencontrés là-bas. Merci à eux de m'avoir permis une approche de l'Art au travers d'échanges qui continuent de cultiver ma curiosité.

A ma famille et mes amis qui se sont montrés présents, attentifs et source constante d'inspiration. A travers de longs échanges, me faisant part de la richesse de leurs points de vues variés, ainsi que pour leur patience et leur attention quand aux nombreuses relectures et les avis pertinents qui s'en sont suivis.

*Elisa Bertin*  
*Mémoire réalisé avec le tutorat de Laurent Buffet,*  
*sur le site de l'ESAM Caen/Cherbourg*