

Atlas : **recueil**

Atlas : Recueil de cartes géographiques

Par extension Tout recueil de planches, de tableaux, de dessins joints à un ouvrage.

définition du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales

A. Vallet

Avec le soutien de Laurent Buffet
et les conseils de Emmanuel Zwenger

mémoire DNSEP, 2018
feuillets imprimés à l'Esam Caen-Cherbourg

Cet atlas se présente comme un lexique et s'établit en une succession de feuillets, chacun nommé. Ils s'ouvrent comme des enveloppes en nombre identique de pages. Ces enveloppes sont des cases pleines, des cases vides, des cases vierges, des cases traversées, des cases d'arrêt. Elles sont réceptacles et surfaces de projection. Elles viennent partager des plateaux, s'insérer dans des grilles.

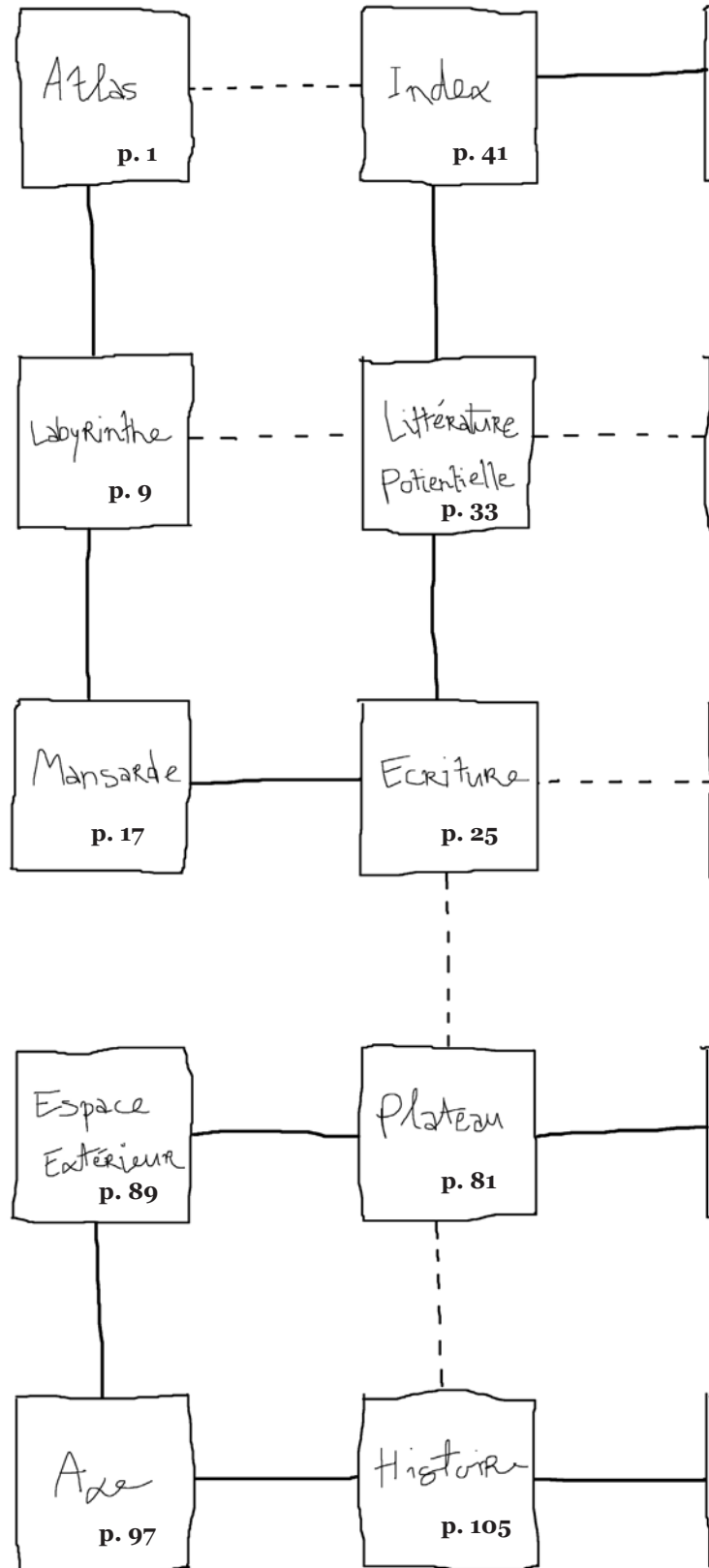
Les plateaux eux-mêmes sont supports à la construction, ils sont outils de dessin, puis d'élévation du dessin en trois dimensions. Ils ont un potentiel narratif et déploient la trame d'une histoire. L'élaboration est labyrinthique, elle se déroule comme un fil dans un dédale sans parvenir à en trouver l'issue. La succession de feuillets propose une voie de lecture linéaire. Elle n'est pas unique, elle reste modulable. La disposition des feuillets résulte d'avantage d'une carte sur laquelle on peut se déplacer, avant - arrière - gauche - droite.

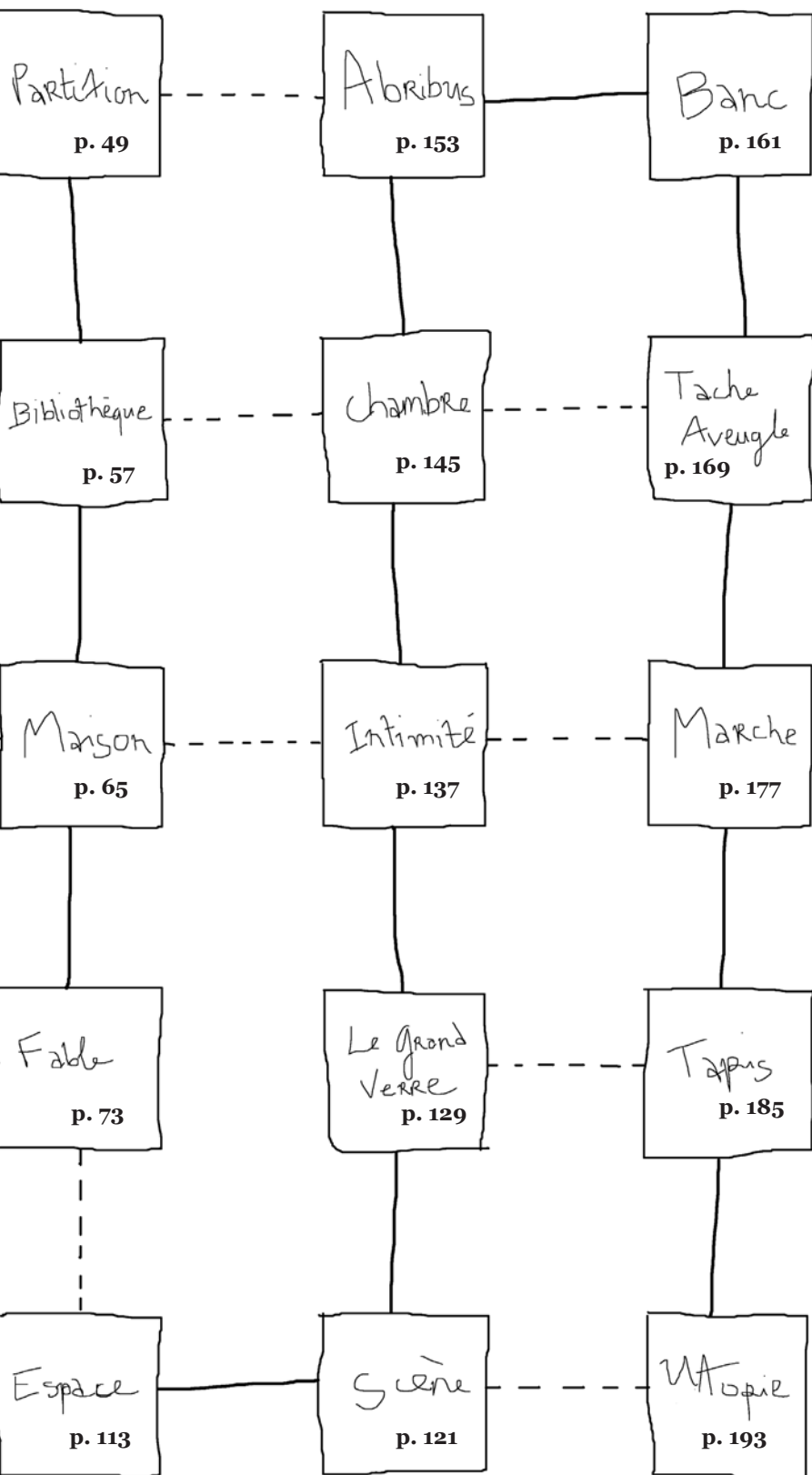
Ces cases et plateaux sont constitutifs d'une scène vue à la fois comme un édifice, un événement, un espace. D'une case à l'autre, on peut entrer et sortir. Elles génèrent des mouvements et déplacements, déployés sur le plan (bidimensionnel) qui conserve en lui des possibilités d'ascension et de précipitation ; le plateau cache un axe vertical.

Il y a des temps de pause (dans les cases, on reste parfois immobile)

Des retours en boucle (les feuillets se répètent)

Il y a du vide





L a b y r i n t h e
à travers lequel
l'esprit passe en
un instant, ce
qui supprime le
problème spatial

Sur le plan orthogonal, la grille utilisée parfois au sol s'arrête au bord du cadre. Au Moyen-Age, son utilisation en arrière-plan n'est pas liée à l'introduction d'un espace réel. L'image n'est pas la représentation d'un espace tridimensionnel, elle est espace de l'esprit, l'espace moral est codifié. À l'époque médiévale Giotto et Duccio amorcent une représentation d'un espace intérieur clos ressenti comme un **corps-espace-creux**. La surface picturale n'est plus alors le mur ou le panneau sur lequel flottent les figures, mais devient plutôt le plan transparent par lequel nous sommes amenés à croire que nous sommes dans un espace, bien que cet espace reste bordé de tous les côtés. L'image peinte se voit alors comme une section coupée d'un espace infini. L'espace continue hors du champ de représentation.

Les lignes orthogonales du sol dans l'*Annonciation* d'Ambrasio Lorenzetti (1344) sont orientées ici pour la première fois vers un point unique, avec une conscience mathématique (fig. 1). Les droites du carrelage courent sous les deux figures qu'elles supportent, et représentent un système coordonné. La découverte du point de fuite comme point à l'infini où concordent des lignes orthogonales devient le symbole concret de l'infini lui-même, un infini où tout devient mesurable.

Le peintre est un savant qui introduit la perspective par le pavement. Cependant la diminution se joue uniquement au sol, et le point de fuite ne s'applique pas au volume de l'assise. Dans ce «bricolage de diminution»¹ le point de fuite est caché derrière la colonne. Gravée dans l'or dans le haut de l'image, la colonne est peinte en bas, elle devient matérielle, représentant un volume incarné, passant devant le drapé des vêtements (apparaissent les notions devant et derrière).

Le plan n'est plus la surface la plus basse d'une **boîte-espace-close-à-droite-et-à-gauche**, terminé par les bords de

l'image, et le quadrillage n'est plus simplement un motif. Il devient la surface du sol d'une portion d'espace, qui, bien que restant fermé à l'arrière par le fond doré, et à l'avant par la frontalité de l'image, peut néanmoins être pensée comme étant étendue au-delà des bords.

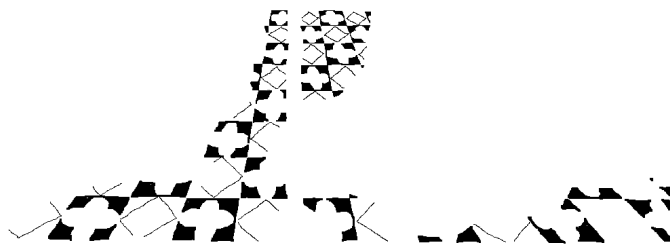


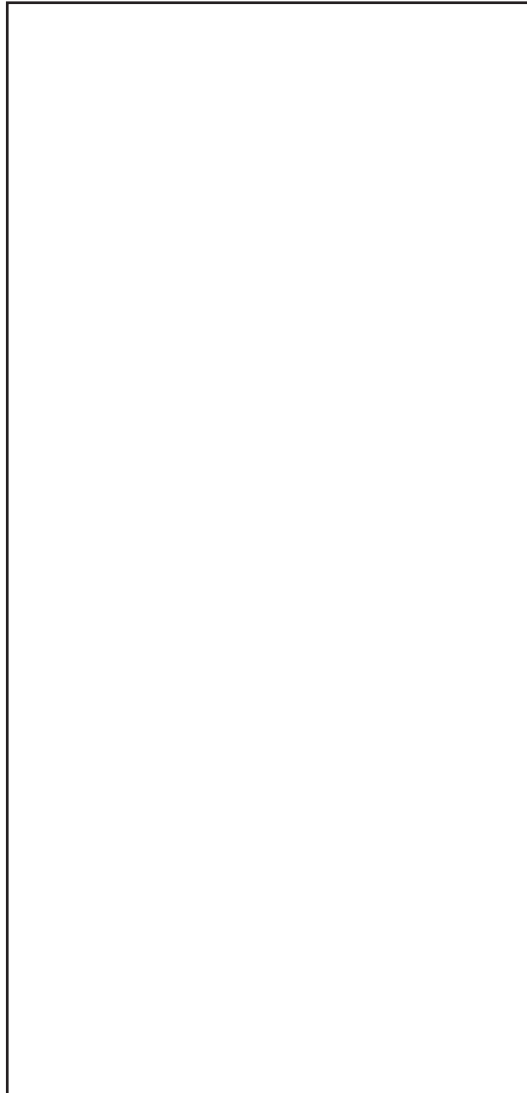
fig.1 détail du carrelage de l'Annonciation, Ambrogio Lorenzetti

La grille est un indice des valeurs spatiales, tant pour placer les corps que pour déterminer les intervalles . Elle coordonne un système. Elle est l'outil sémantique de la modernité. Une première modernité à la Renaissance introduit une troisième dimension : le **point de fuite et fuite du cadre**. Sur cet échiquier on peut alors disposer des pions, étudier leur déplacements. La grille devient un langage rhétorique et aide le spectateur de la peinture à appréhender et traverser ce nouvel espace. Et dans la peinture, l'espace qui était jusqu'alors spirituel, devient progressivement un lieu de représentation du paysage, de l'élévation des architectures. L'infrastructure en quadrillage, sans être systématiquement visible, occupe l'entière de l'espace, elle sort du cadre.

La grille est constitutive du matérialisme de la construction, et notamment la construction urbaine (on peut le voir dans le développement des villes au début du vingtième siècle). **La grille permet une appréhension rapide** (soulignée par la trame de la circulation des voitures, du métro en dessous), elle devient l'image d'une large ville. À l'intérieur de l'image picturale, elle est l'introjection des limites du travail sur la surface. Elle est la cartographie et support de la cartographie d'un espace à l'intérieur du cadre.

La grille est un mode structuraliste, les caractéristiques séquentielles d'une histoire sont organisées spatialement. La disposition en colonne par exemple facilite l'étude et souligne les liens ou contradictions, mais elle peut aussi nuire à la dimension temporelle de l'histoire. L'histoire quant à elle implique une connexion d'événements à travers le temps, cependant elle donne le sentiment d'un changement inévitable lorsque l'on passe d'un événement à l'autre. Elle possède alors avec la grille un effet cumulatif du changement.

Les déplacements se font plus rapide, la grille veut fluidifier le trafic.



(définition : Robert Smithson)

¹ Daniel Arasse, *Histoire de peinture : perspective et Annonciation*, émission France Culture, 2015
Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic form*, New York, Zone Books, 1991
Rosalind Krauss, *GRIDS Format and image in 20th Century Art*, New York, ed. The Pace Gallery, 1979
Ambrogio Lorenzetti, *Annonciation*, 1344, tempera et or sur panneau, 127x120cm, Pinacothèque, Sienne.

Mansarde :

comble brisé

à quatre pans

La chambre bleue a ses murs retournés
comme les manches d'un pull dont on ver-
rait les côtes et les coutures. Le maillage
métallique bleu est visible de l'extérieur.
Les ouvertures n'existent pas encore, la
chambre carrée n'est pas meublée. Le toit,
sans doute pour laisser l'oeil à la caméra, a
été supprimé. Il pleut à l'intérieur.

(retour **Espace**)

Ecriture :

**véctorisation
de l'espace
vierge d'une
feuille blanche**

Le langage du carré est dichotomique. Il est de l'ordre et du désordre, puissance objective et possibilité narrative. Le carré est immobile et stable, c'est aussi une fenêtre ouverte. C'est à la fois l'expérience du dedans et l'expérience du dehors. Le carré se montre comme une pièce d'un puzzle nommé programme. C'est un outil de distribution. C'est un pixel. Un germe. L'image élaguée. Le carré ne tourne pas rond. Il est atemporel, il est emblème constructiviste, il engendre des images. Il est vide et se remplit. Puis se vide. Il « flirte avec l'absurde et le vide »¹. C'est une forme. C'est un support. Le carré est autoritaire, trop bien rangé, difficile à tracer à la main levée, surtout de la gauche puisqu'il est droit (sauf pour les adroits de la gauche). Note du bruit de l'image à l'écran.

Le carré dans l'oeuvre de François Morellet a une efficacité objective. Morellet utilise cette forme de manière quasi récurrente dans les années 50, jusque dans le format de ses toiles. Cette valeur géométrique tend à la fois à l'abstraction et à la génération de forme, l'image ne réside pas tant dans les éléments représentés, mais la capacité de ces formes à engendrer des images. Dans ces années, le titre des œuvres partage aussi cette objectivité en décrivant le processus. En 1953 il réalise avec rigueur *16 carrés* qui représente sur un format carré blanc une trame noire de parallèles inclinées à 0° et 90° par rapport au plan, l'idée étant que la trame puisse continuer de part et d'autre du cadre à l'infini. Et bien qu'envisageant a posteriori une « absurdité du vide », *16 carrés* apparaît comme un de ses aveux minimalistes.

Par la suite, un nouveau rapport va s'établir entre ses œuvres et le titre choisi. Quittant l'application du processus, le langage devient une force d'image dans les liens des toiles entre elles, leur position dans l'espace. Dans les années 80, des titres comme *En levrette, 69*, *Par derrière à deux*, viennent assouplir l'apparence minimale des deux peintures rectangulaires blanches à chaque fois représentées. L'image se situe dans ce rapport entre position des tableaux, titre et travail du spectateur.

En 1989 ses œuvres se parent même de considérations superlatives *Objet non identifié très bas*, *Objet non identifié haut*, *Objet non identifié bas*, *Objet non identifié très haut*.

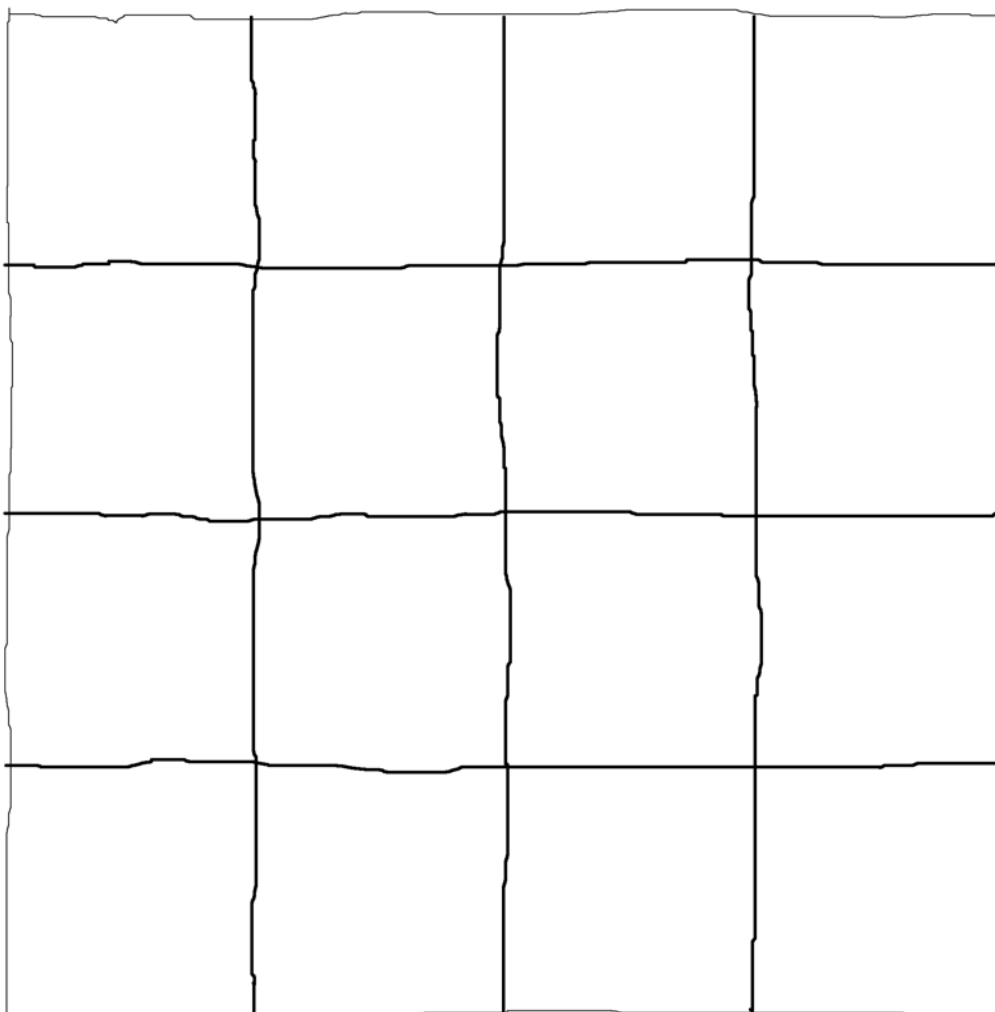


fig. 2 seize carrés

Les œuvres de Morellet sont des écritures de l'espace, des jeux de mots sur le mouvement. La série *Steel Lives* (années 90) de ses peintures acryliques blanches carrées ont la barre en acier servant de cadre qui tente de se faire la malle. Le titre, Steel est à mettre en parallèle avec *Still -immobile-* (Still life étant une nature morte), pourtant le cadre rompt le périmètre, et n'hésite pas à pénétrer la surface du tableau, à créer une ouverture, à ouvrir une brèche. Parfois c'est la forme qui semble tomber du cadre, le carré perd son autorité rigoureuse.

(définition : Georges Perec)

¹*François Morellet. Mes images*, Epinal, Musée départemental d'art ancien et contemporain, 2010

**Littérature poten-
tielle : la recherche
de formes, de struc-
tures nouvelles et
qui pourront être
utilisées par les
écrivains de la fa-
çon qui leur plaira**

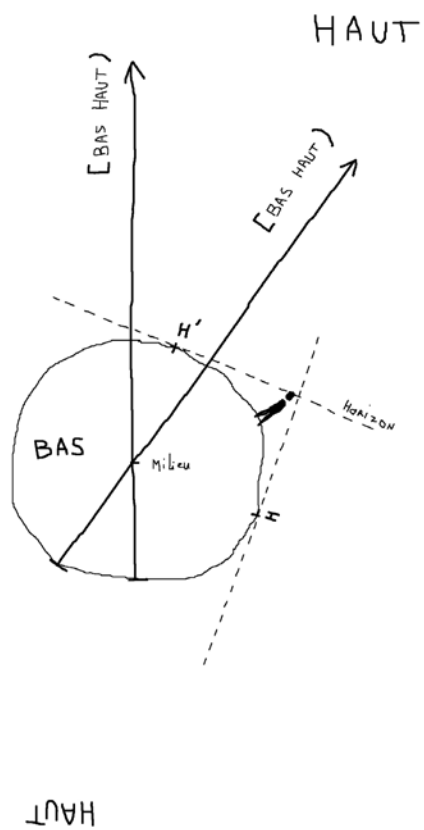


fig. 3 [Bas Haut)

La gravité induit l'existence du haut et du bas. Cependant, la considération de bas, par rapport à un.e individu.e, s'inverse en passant de l'autre côté du globe. Si bien que toute droite passant par le haut et le bas s'exprime en fait sous la forme d'une **demi-droite [Bas Haut)**

La science des figures de l'espace

Aujourd'hui, bien qu'elle soit encore valable à plus d'un titre, principalement en raison du rôle qu'y jouent l'imagination et l'intuition, la géométrie pure n'occupe plus qu'une place seconde dans la mathématique. «Lorsqu'un texte ou un ensemble de texte est décomposé en éléments, il est possible de former un nouveau texte utilisant ces éléments dans un ordre défini par une loi mathématique précise. On peut alors laisser au lecteur le choix d'un cheminement, si toutefois le résultat est assuré d'être satisfaisant sur le plan syntaxique, contraintes poétiques du genre rimes, nombre de pieds »¹ Un encadrement est un ensemble d'intervalles donnant les limites inférieure et supérieure entre lesquelles est compris le réel.

« Grand Véhicule de la pensée artistique » « La géométrie présente les vertus de clarté, de rigueur, de régularité, de visibilité, d'objectivité et d'intelligibilité qui ont souvent inspiré dans l'histoire les artistes soucieux de renouveler les conditions de l'expression plastique sur des bases limpides et directement accessible à tous ».²

« Hétérogramme est un énoncé qui ne répète aucune de ses lettres. [...] Des textes, généralement poétiques, hétéro-grammatiques, sont des énoncés dont chaque segment (vers) est l'anagramme d'un hétérogramme-souche. On retrouve dans cette contrainte une structure proche de la musique sérielle, chaque lettre ne pouvant être utilisée que lorsque la série à été épuisée. »

Exercice d'écriture.

« Polygraphie du cavalier, en partant avec un cavalier d'échecs d'une case désignée, à lui faire parcourir les 63 autres cases par 63 sauts consécutifs, donc sans répétition ni omission.»⁴

La polygraphie du cavalier, prisée des membres de l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), permet une navigation sur un plateau qui pourrait sembler irrégulière. Elle offre un déplacement qui sans avoir recours au hasard marche un peu bancal

(définition : Raymond Queneau)

¹ *Atlas de littérature potentielle*, Oulipo, Gallimard, 1981

² François Morellet et Serges Lemoine, *François Morellet. Mes images*, Epinal, Musée départemental d'art ancien et contemporain, 2010

³ définition dans « Atlas de la littérature potentielle », in *Cahier des charges de la vie mode d'emploi Georges Perec*, CNRS éditions, 1993, Paris

⁴ et citant François Le Lionnais, Dictionnaire des échecs, article « la polygraphie du cavalier »

Encyclopédie Larousse

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

Index :
outils textuels qui
ont pour fonction
de nommer et de
désigner
fonction déic-
tique, mettre en
concordance

Première étage
affaires courantes
contentieux
trésorerie
orfèvrerie
trésor public
impôts et taxes
liquidation
soldes de tout compte
famille royale.

Prison d'état

prison d'été
prison d'hiver
prison d'automne et de printemps
bagne pour petits et grands
équipement militaire
ministre de la guerre et des hostilités
sous secrétariat d'Etat à la Paix
Panoplies en tout genre
feux d'artifices
dernière cartouche
fourrure
bonneterie

chapeaux
képis
trompettes
brosses à luire et tambours
gendarmerie
lavatory
manu-militari
grandes imprimeries royales
lettres de cachet
taxes et impôts
contrainte par corps
oubliettes et catacombes

passementerie et casses-tête
ombrelles et parapluies
casino
tir au pigeon
musée de l'armée

jardin des plantes
galerie des ancêtres
grands ateliers du roi
gibier de potence du roi
salon de coiffure du roi

pédicure du roi
bains de vapeur du roi
grandes eaux lumineuses du roi
musique de chambre du roi
trompettes de la garde du roi.

Texte de Jacques Prévert, extrait du film
d'animation *Le Roi et l'Oiseau*, Paul Gri-
mault, 1953

fig. 4 verticale
de l'ascenseur

L'ascenseur du roi est une petite capsule à l'intérieur matelassé, garni de rideaux. Le roi trône dans un fauteuil sur une estrade. Des hublots laissent la possibilité de voir au dehors. Autour de la verticale que trace l'ascenseur le royaume est vide de figure humaine. Les colonnes, les étages, les bâtiments s'enchaînent au rythme d'une voix monocorde.

Partition :
action de
partager ce
qui forme un
tout ou un
ensemble

La clôture que Michel Foucault définit dans *Surveiller Punir* est hétérogène aux autres lieux et fermée sur elle-même. Il me semble y avoir deux idées, d'une part l'espace délimité autonome, d'autre par cette ligne tracée qui désigne la séparation.

Pour tracer une clôture je repense à une conférence de Philippe Boutibonnes. Il présentait la ligne tracée sur la feuille comme unique acte de dessin. On obtient toujours et immédiatement un espace avec une ligne d'horizon. C'est alors un acte qui donne une position, un côté et un autre de la ligne tracée, et pouvant aboutir, comme unique procès, à la polarité désormais inaliénable de la feuille. Même si la clôture est fermée sur elle-même, elle prend consistance en se plaçant par rapport aux autres. Elle se pose en rupture ou dans le débattement entre un point intérieur et un point extérieur.

La répartition permet une appréhension rapide, elle ordonne suivant des règles idéales, elle agence dans l'espace. Elle vient après la liste.

Lorsque j'écris une liste de course, elle suit soit une construction chronologique, un besoin apparaît à la suite de l'autre, soit une construction suivant la priorité, rationnelle ou non, qui se manifeste au moment de l'élaboration. Ma mère quant à elle ordonnait sa liste par rapport à leur positionnement dans le magasin, elle est d'avantage liée à l'espace.

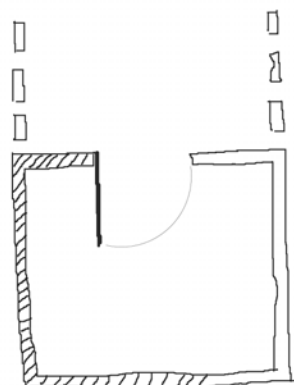
Dessiner un quadrillage permet une répartition dont l'architecture est fonctionnelle et hiérarchique (des cellules, des places, des rangs...). Cette disposition individualisant les unités dans un ensemble est un rapport stratégique à l'espace. Il facilite les déplacements du corps et de l'esprit pour leur permettre de traverser plus rapidement. Elle porte une organisation interne propre, la grille fait gagner du temps, elle économise des gestes. Son contenu fait jouer des éléments réels, objets, figures, bâtiments avec des règles idéales. Les éléments sont alors interchangeables pour être placés de la manière la plus performante, les uns à côté des autres.

La grille est liée à l'idée de performance et ne laisse plus de place à ce qui détourne de l'objectif fixé. Elle est rigide, froide, pressée. La grille est compétitive et son classement doit constamment se renouveler.

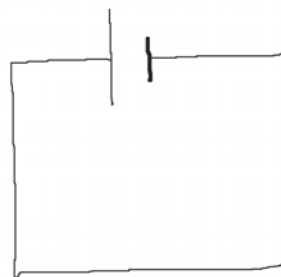
muet muré mué

muet muré mué muet muret mué met muré mué muret mué mret mué met
muré rez remue muet mré mue muée met mur haie muet moué moue muré met
muet mué muée mue mou met muet huée mu met muet muré murée mirée mer
miret met mi muait muré enmuré murmuré ré muet mué mrrer mir mer muet
muré mué met muet muet mais mur nu nuée muet mirage muet silence muet
muré mué mirer muet mu murer muet mué muet murer muré muer muet mir
muet endommager muet muet muet silence muet muet mué mué(e) numérer
muré emmurer muet mi en mur mue mise met muet nier nuée miser muet mué
mouillé mirage rage mur mur encore un mur muer virer où miser mu muer mur
muse mi muet mouette muer muré mur mur mûre un lime mule nu muré mais
hurle muette moudre muet muré metu met mets mur emmurez mille mal moule
mu mu mu mu mu muet muret mrt muer mué muet mué muer muerte mu un
nu un nu met mou myr met muet mir moult m masque mur rhum metre molle
mi musette muet manque mur mrus risque mnger muet muer muée mu nous
mat miel mue mues mue muons muez ûuent meuh muet muyé murer moudre
amidon mer amarrer marée encore mordre ment muet mur murette maisonnée
huer hullule mer muir chuchoter muerte hun une muet muré emmurer démurer
sortir, mettre mais où et donc or ni car il arrive nulle part muet fer miro pas
vu pas pris metier mermuer mascarade muet mré mué muet muré muet mur
murt muet mur mert mut murt meriouy murer murer- rererere murt muet muet
muer mué muée muées mot compte triple

Muret et autres déclinaisons, 2016



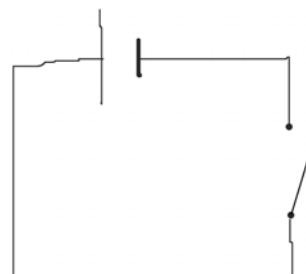
porte ouverte
communique



pile



circuit fermé
communique



circuit ouvert
ne communique pas

fig. 5 quatre circuits

La porte termine un espace et prépare la transition à celui voisin. La porte est un lieu de communication entre les deux. C'est une clôture amovible.

Autour de la porte il y a l'encadrement de la porte, celui-ci fait exister l'objet-porte. Il entoure l'espace vide quand elle est ouverte. Cet espace vide, de communication entre deux autres espaces peut-être vides encore (de part et d'autre du mur) ou peut-être pleins, permet le passage d'un intérieur vers un extérieur et réciproquement. Ce vide est un ***no man's land*** entre public et privé, ici et là, dedans et dehors. Il est matérialisé sur un plan par un trait en deux parties. Un segment signifiant l'objet porte, un fragment d'ellipse pour la représentation de cet espace lui-même .

(ouverture)

Bibliothèque :
m a i s o n
- m o n d e

h a b i t a c l e
- u n i v e r s

Le décor est lourd et vide. Dans le vaste bâtiment, les salles se répètent sans que l'on ne puisse les compter. L'enfilade d'images rend impensable de pouvoir recréer l'espace, aucune cartographie n'est possible. Dans le jardin, les socles des sculptures se succèdent. Pour nous perdre d'avantage, les peintures dans la vaste demeure imitent les images des jardins, elles jouent les déjà-vues, à moins que ce ne soient des trompes l'oeil. Toutes ces ouvertures qui envisagent des extérieurs viennent pourtant en fermer les issues. Le lieu entier comme simulacre emprisonne dans l'espace et dans le temps. La scène est rigide, chargée, essayant d'étouffer un espace désert.

Dans ce monde trouble, les personnages se figent comme les marbres au dehors, ils sont si bien alignés. Les habitants sont hors du monde, puis prennent ou reprennent vie durant des instants factices. On entend des discussions déjà digérées, ou bien rejouent-elles la pièce de théâtre au début du séjour. Les personnages sans contenance ont d'étranges allures de fantômes¹. Ceux qui tentent de se souvenir ont la mémoire qui s'effrite. Une voix litanique essaie de reconstruire le fil.

La voix d'un homme double le décor. Elle énonce une rencontre qui aurait pu se produire « l'année dernière à Marienbad ». Elle tente d'établir une temporalité, mais certaines choses ne vont pas, alors elle recommence. Cette voix cherche à forcer le regard. Des images s'infiltrant dessinant des intersections dans le flux monotone, elles créent une discontinuité. Et la voix tente de fuir cette déambulation labyrinthique.

¹ Je repense à une lecture, *l'Invention de Morel* (1940) de Buoy Casares, dans laquelle le héros devait calquer ses attitudes pour les caler dans un fragment de vie enregistrée. L'enregistrement avait sans doute à voir avec l'immortalité, à moins que ce soit d'une seule boucle fermée qui se répète.

« L'univers (que d'autres appellent la Bibliothèque) se compose d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries hexagonales, avec au centre de vaste puits d'aération bordés par des balustrades très basses. De chacun de ces hexagones on aperçoit les étages inférieurs et supérieurs, interminablement. La distribution des galeries est invariable. Vingt longues étagères, à raison de cinq par côté, couvrent tous les murs moins deux ; leur hauteur, qui est celle des étages eux-mêmes, ne dépasse guère la taille d'un bibliothécaire normalement constitué. Chacun des pans libres donne sur un couloir étroit, lequel débouche sur une autre galerie, identique à la première et à toutes. A droite et à gauche du couloir il y a deux cabinets minuscules. L'un permet de dormir debout ; l'autre de satisfaire les besoins fécaux. A proximité passe l'escalier en colimaçon, qui s'abîme et s'élève à perte de vue. Dans le couloir il y a une glace, qui double fidèlement les apparences. Les hommes en tirent conclusion que la Bibliothèque n'est pas infinie ; si elle l'était réellement, à quoi bon cette duplication illusoire ? Pour ma part, je préfère rêver que ces surfaces polies sont là pour figurer l'infini et pour le promettre... Des sortes de fruits sphériques appelés lampes assurent l'éclairage. Au nombre de deux par hexagone et placés transversalement, ces globes émettent une lumière insuffisante, incessante. »

Jorge Luis Borges , «La Bibliothèque de Babel»

Du labyrinthe, on peut essayer d'en tracer la carte, le plan d'un étage. La Bibliothèque semble issu de formes géométriques dessinées (ou mosaïque). Sur ce plan à deux dimensions, elle en ajoute une troisième ; les puits et les escaliers viennent s'engouffrer et s'élever (le parcours laisse des alternatives de déplacements, **gauche-droite-devant-derrière-haut-bas**), de telle manière que la figure devient un prisme et n'a plus de limite à son développement.

La bibliothèque, ou le labyrinthe, est l'impossible représentation du **chaos de l'univers**.

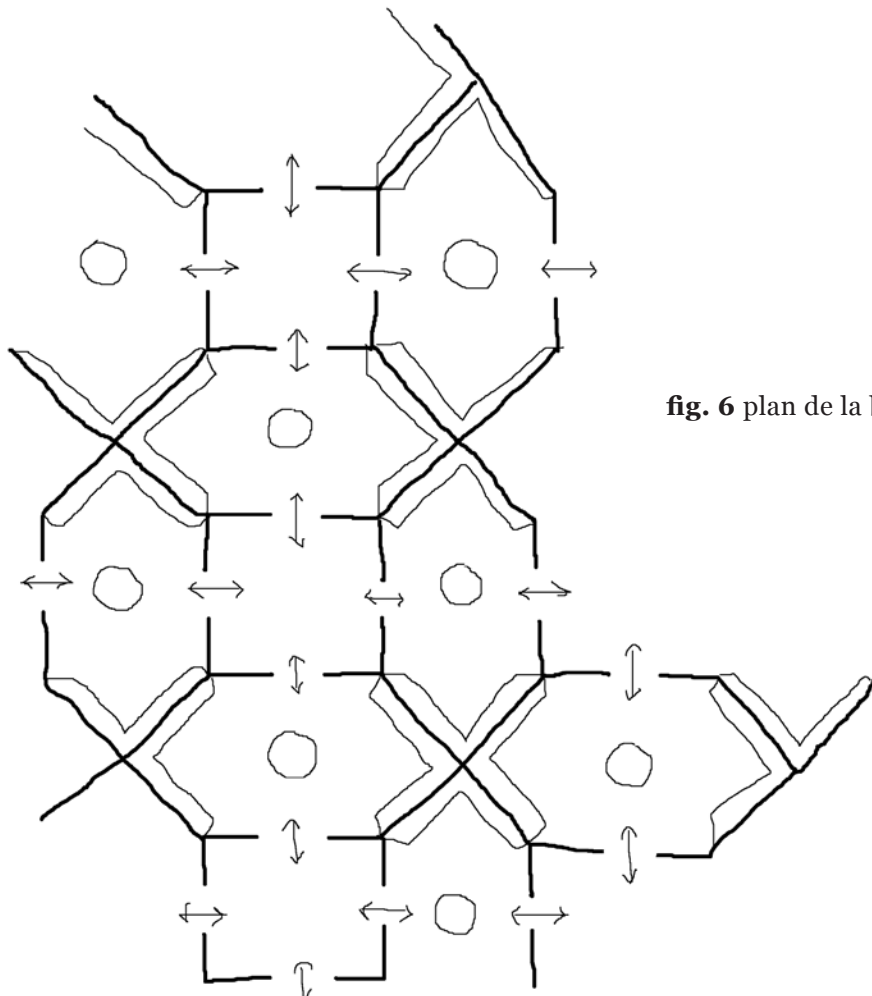


fig. 6 plan de la bibliothèque (mosaïque)

(définition : Jorge Luis Borges)

Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, 1961

Jorge Luis Borges , «La Bibliothèque de Babel» in *Fictions*, Gallimard, 1983

Cristina Grau, *Borges et l'architecture*, Paris, éd. Supplémentaires Centre Georges Pompidou, 1992

**Maison :
notre
premier
univers**

« La maison est de prime abord un objet à forte géométrie. On est tenté de l'analyser rationnellement. Sa réalité est visible et tangible. Elle est faite de solides bien taillés, de charpentes bien associées. La ligne droite y est dominatrice »

« Plus la maison gravée est simple, plus elle travaille mon imagination d'habitant. Elle ne reste pas une 'représentation'. Les lignes sont *fortes*. L'abri est *fortifiant*. Il demande à être habité *simplement*, avec la grande *sécurité* que donne la *simplicité*. La maison gravée réveille en moi le *sens de la hutte* ; j'y revis la *force du regard* qu'a la *petite fenêtre*. Et voyez ! Si je dis sincèrement l'image, voici que j'éprouve le besoin de souligner. *Souligner*, n'est-ce pas *graver* en écrivant ? »

Gaston Bachelard, dans *La poétique de l'espace*, place la maison en point de départ à la découverte de l'univers. Il la construit comme un « être concentré », un espace clos fermé par quatre murs (comme représentation idéalisée), et tout autour de ce point formé, l'espace infini. Ici la maison, avant d'en sortir, est le premier refuge qui se présente à être exploré, la sortie se déploie tout autour.

La maison est un bloque monolithique sur le plateau. Une figure permanente dans laquelle est inscrite l' (notre) origine.

La forte géométrie (nuancée par la suite) implique pour la maison d'être un être dessiné, qui existe par ses plans, ses pans de murs, rendant sensible l'idée de -occuper / vivre un lieu-.

La géométrie de la maison dort dans ses angles, ses trous, ses coins. Des espaces à combler ou à vider, habiter revient à faire la passerelle entre les deux actes. On occupe ces vides et ces pleins.

Occuper un vide, il n'existe plus ; *mais occuper un plein ?*

C'est déporter une partie de ce tout entier, de ce plein statique, dans notre conscience. Être avec, c'est une action de partage. Si l'on partage un plein, il est moins plein.

Les maisons gravées sont semblables aux ruines (j'admets une relation romantique de la ruine). Rien n'est plus immuable qu'une ruine, d'une certaine manière elle a vaincu la mort. C'est un refuge dans lequel on souhaite se blottir sans doute pour échapper à l'écoulement du temps.

Marqueur négatif de l'histoire.

Plus la ruine est simple, plus elle engage à construire la fiction qui l'entoure.

Marqueur narratif de l'histoire (liant les vides aux pleins).

La maison comme idée, c'est cette enveloppe d'histoires avec un petit -h-. Celles qui y sont contées et celles que la maison porte en elle. C'est une coquille d'images rassurantes, en un sens elles lui sont intimes, liées, inaliénables.

C'est la case inaltérable autour de laquelle s'établit au fur et à mesure le plateau.

C'est le début de la partie, la première carte.

(la ruine au dos de la carte).

Portes

On se protège, on se barricade. Les portes arrêtent et séparent.

La porte casse l'espace, le scinde, interdit l'osmose, impose le cloisonnement : d'un côté, il y a moi et mon chez-moi, le privé, le domestique (l'espace surchargé de mes propriétés : mon lit, ma moquette, ma table, ma machine à écrire, mes livres, mes numéros dépareillés de La Nouvelle Revue française...), de l'autre côté, il y a les autres, le monde, le public, le politique. On ne peut pas aller de l'un à l'autre en se laissant glisser, on ne passe pas de l'un à l'autre, ni dans un sens ni dans un autre : il faut montrer patte blanche, **il faut communiquer avec l'extérieur.**

Georges Perec, *Espèces d'espaces*

c'est moi qui souligne, il faut sortir de la maison.

(définition : Gaston Bachelard)

Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, 2012

Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1974/2000

**Fable :
ce qui sert
de matière,
de sujet à un
récit**

> Objet : Aperçu sur Buoy Park, Belfast

>

> Au pied de l'esplanade des bouées, un homme écrase un muffin au sol -vrai- semblablement pour nourrir des pigeons-. Un peu plus loin, il laisse tomber un second muffin. Par terre. Il l'écrase de la même manière : avec le bout du pied, en répartissant les miettes. Il tient à la main un sac en plastique, et dans l'autre main une boîte d'emballage plastique pour quatre muffins. Encore une fois, deux mètres plus loin, il en écrase un.

> -Je regarde ailleurs-

> Il monte sur l'esplanade des bouées (trois sculptures d'environ quatre mètres de haut). Il vide au sol le contenu d'une boîte en plastique -une autre- contenant six pains pita. Il les écrase tous. Il éparpille du pied. Puis il sort une boîte d'emballage en carton rouge -KFC- qu'il jette par terre. Il écrase la boîte, des miettes en sortent. Il secoue la boîte. Il la ramasse. Il part.

> Un emballage plastique tombe de son sac plastique. Il fait demi-tour vers l'emballage. Le vent le fait glisser au sol, il met plus de vingt secondes à le rejoindre et le ramasser. Il fait de nouveau demi-tour et se dirige vers une poubelle. Il jette le sac plastique contenant les emballages plastique.

> Peu de personnes à Belfast ramassent leurs emballages tombés au sol, beaucoup n'utilisent pas les poubelles pour jeter leurs déchets. L'homme ne s'est pas rendu compte que la poche de son sac à dos était ouverte. Les muffins sont à la praline.

>

>

Anecdote : petit fait curieux dont le récit peut éclairer le dessous des choses.

Plateau :

**architecture
en puissance
d'histoire**

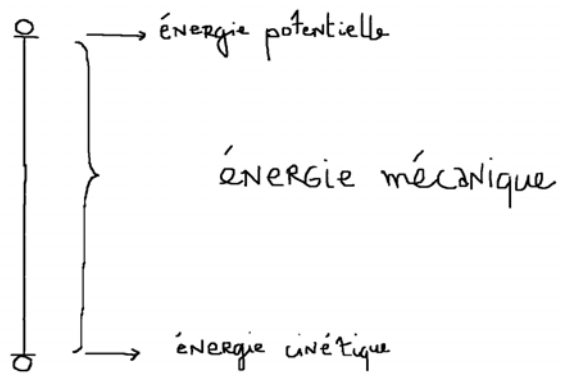


fig. 7 énergie mécanique

La grille seule contient en elle les figures, les nombres et les unités de mesure, les rapports et les proportions. C'est un espace fantasmé, y introduire des axes et une origine transforme cet espace idéal en un espace architectonique (soit une architecture théorique et abstraite) qui porte en elle la possibilité de construction.

La grille possède une « **énergie potentielle** ». Sa part mécanique, le déroulement de l'histoire, se retrouve activée lors de la construction de l'environnement qu'elle supporte, par les mouvements et déplacements qui s'y produisent, elle devient un outil pour parcourir l'espace. Ainsi cette énergie potentielle a une puissance narrative inhérente qui peut se déployer dans l'espace. Les axes de la grille rendent une trajectoire possible et une considération physique de cet espace.

Il arrive parfois que pour s'orienter il faille se perdre.

La trame comme outil de perception sensible

« [L'araignée] établit une trame et une chaîne, des symétries et dissymétries. Déjà elle étend au delà de son propre corps les propriétés duales constitutives de son propre corps, du rapport de son corps avec soi et ses actes productifs et reproductifs. Il y a pour elle droite et gauche, haut et bas. L'ici-et-maintenant au sens de Hegel ne se ramène pas à une « choséité », mais comprend relations et mouvements ».¹

Le plan créé par l'araignée et sur lequel elle évolue est un espace sensoriel, le corps est le point *Origine* sur la trame et origine de la construction de la trame. La grille est bien ici un outil pour parcourir l'espace, mais celui-ci existe déjà, elle est un outil de traduction et de communication de cet espace.

Avancer dans l'espace amène un désir d'associer la circonscription de cet espace et le mouvement de l'oeil qui le parcourt. Le panorama offre à la vision un outil de lecture du paysage. Dans cet espace deux temps cohabitent, l'observation (contemplation) et la circulation du regard. Le panorama permet au spectateur situé au centre d'avoir une perception de la totalité, il constitue «un -lieu- clos abritant une représentation du monde»².

La terre se montre comme plateau à la
vue aérienne. Un plan vertical qui oublie
le dénivelé, il vient brouiller la structure
de l'image en la vidant de ses volumes.
L'éminence du point de vue propose à
l'imagerie aérienne de trouver des angles
de vue qui deviennent angles de tir.
L'épervier part en chasse.

Dans un nuage je ne touchais plus le sol
et n'avais plus de repères visuels. Happé.e
par le brouillard et une étrange cécité j'ai
douté du haut et du bas, savoir si je tour-
nais, si je piquais, si je cabrais. Je ne savais
même plus si j'avais.

(définition : Roland Barthes)

¹ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, éd. Anthtopos, 1974, p.201

² Teresa Castro, *La pensée cartographique des images*, Lyon, éd. ALÉAS, 2011

Espace
extérieur :
espace
hétérogène

De la perception d'un volume invisible avec un outil, je me souviens d'une expérience sensible il y a quelques années. Un édifice perçu en vol libre. Je me trouvais au sommet du Puy de Dôme au mois de juin.

Dans la période de transition entre le printemps et l'été, la masse d'air peut être encore bien fraîche au matin. Le soleil dans sa courbe, aux alentours de midi amorce sa phase d'aplomb. C'est le moment de la journée où l'énergie la plus importante du soleil se concentre sur une surface, elle la chauffe. On imagine une bulle qui gonfle progressivement au sol. Les différences de température entre la masse d'air environnante et l'air de la bulle s'accroissent, la bulle se décolle. À treize heures, à la place de la bulle, une colonne s'est établie.

Dans la colonne, l'air monte fortement par rapport à la masse englobante plus étale. Se crée un espace de cisaillement en lisière de la colonne thermique, la dégueulante. L'air chute, aspiré vers le bas, puis remonte violemment dans la colonne, et plus violemment encore en son noyau.

Au décollage je pouvais observer autour de moi le développement de la chaîne des puys. Je discernais quelques constructions nuageuses au loin. Je me déplaçais en allers et venues, tournicotant, la voile communiquait quelques turbulences. Je cherchais une ascendance thermique pour m'élever et centrerais mon poids dans la sellette, portant mon attention sur les informations transmises par les suspentes. Elles tirent des traits entre les deux moitiés de l'aile (droite et gauche) et moi.

En avançant, ma voile percuta l'obstacle thermique. Une onde la parcourut dans un bruissement de tissu fin. Le bruissement était à la fois une propagation visuelle et sonore le long de la toile, des lignes, et se prolongeait par une perception physique dans mes mains. La voile se cabra un peu, butant contre un mur. Je n'avancai plus et me mis à descendre, glissant le long de la colonne. Celle-ci opposait une résistance infranchissable à la voile. Tourmentée par les flux discordants, elle se débattait dans la dégueulante. Il fallait virer pour abandonner cet axe vertical.

En tendant mon bras en avant, il n'aurait rencontré aucune masse palpable, que du vent.

(définition : Michel Foucault)

Axe :
ligne idéale
autour de la-
quelle s'ef-
fectue une
r o t a t i o n

Dans la maison *Rue des cascades*, une
ascendance est canalisée par la cheminée.
La colonne de brique traverse à la verti-
cale. La chaleur s'élève traçant une ligne
idéale. Je n'ai encore pu répondre à la
question posée par mon père :

*- Quand l'ascendance thermique [natu-
relle] a-t-elle été exploitée pour la première
fois par l'homme ?*

Il entendait là la résultante thermique de l'énergie du soleil sur le
sol. Le terme -exploiter- pouvait être compris plus largement par
-envisager-, on ne fait pas toujours ce que l'on voudrait faire.
Les réponses que nous avons trouvées n'étaient pas exhaustives,
peut-être n'avons nous pas non plus poussé suffisamment les
recherches. À la fin du dix-neuvième siècle on considère, certes,
le vol des oiseaux, mais cela semble se limiter aux ascendances
dynamiques, l'accélération du vent aux abords du relief. Le
vol de côte au bord des falaises est observé dans l'attitude des
albatros. Mais notre regard portant sur le massif central voulait
d'avantage estimer le vol des milans.

Sans avoir trouvé la date, il apparaissait que l'exploitation de
l'action thermique dépendait -plus que la qualité de plané de
l'appareil- de la manoeuvrabilité de l'engin pour pouvoir amor-
cer quelques rotations.

Pour voler plus haut, il fallait savoir faire un tour.

Autour de la colonne se déploient les escaliers.

Une autre force s'exerce descendante, chutante, le ruisseau et la cascade s'enroulent autour de la maison et de la cheminée.

Ils tracent la dégueulante de la colonne d'air chaud. La maison est polarisée entre ces deux flux : La Fumée, La Chute d'eau. Dans un mouvement giratoire, les escaliers montent et descendent autour de la colonne, cerclés par le fluide aqueux. Les différentes portes, qui ouvrent sur le petit jardin, la terrasse, la cave, le grenier, initient à la circulation. Elle va tournant tout autour de l'axe sur plusieurs plans en entrée et sortie du bloc de mur. Les pierres du mur issues de coulées de lave sont volcaniques : elles ont monté puis redescendu. Cette disposition jouant sur les entrées et sorties rend la maison synonyme de mouvement, d'aller et venue, une énergie cyclique.

Il y a de cette force centrifuge qui donne le goût à la marche. Cette dynamique est alimentée par le bruit incessant de la cascade (je ne l'ai jamais connue tarie ni totalement gelée). Ces flux permettent à la maison de respirer, se gonflant et se dégonflant. Elle est vibrante et émulsive.

La maison est à l'angle de deux rues. Dans la maison il n'y a aucun angle droit. C'est une manière d'ouvrir les angles. On n'y range rien car les meubles, bien souvent, sont construits sur le principe d'angle droit. Il y va du bon encastrement dans les recoins, l'optimisation de l'espace. La morphologie du cube et du parallélépipède offrent cette joie de rangement, d'empilement, d'agencement en ligne, une boîte contre l'autre, pas d'interstice, pas de perte. Ne pourrait-on pas dire 'à chaque angle son meuble' ?

On a bien essayé dans la maison. À chaque fois il demeurait un jour, ou bien un renforcement inatteignable. Cet **espace perdu, c'est l'espace libre.**

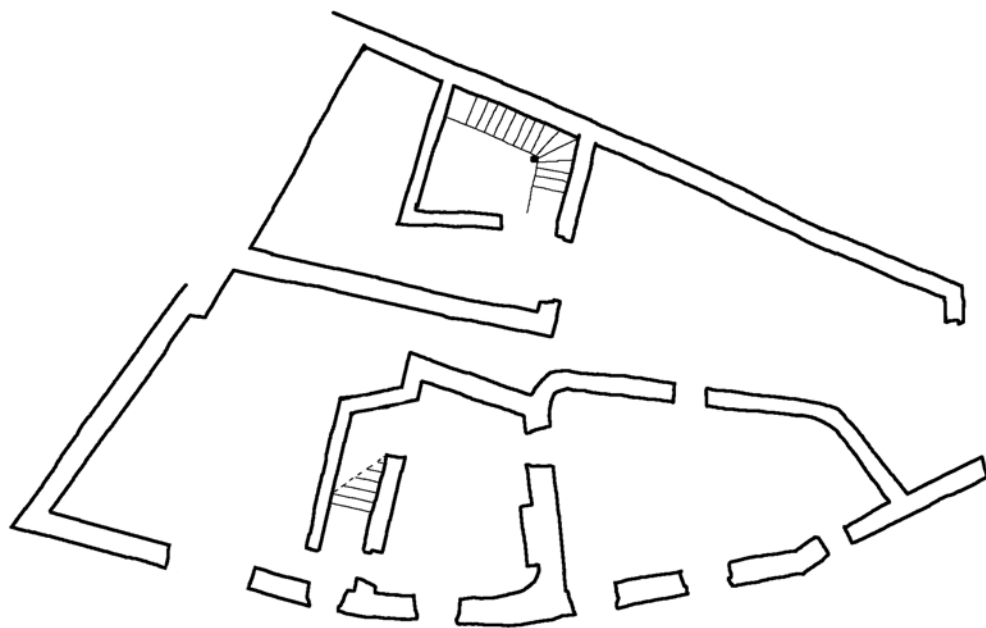


fig. 8 rez-de-chaussée futur

(Cette maison comme espace non-orthogonal était bien souvent en bordel)

« Nous éprouvons la même sensation [labyrinthique] que lorsque nous gravissons l'escalier en spirale d'une tour du moyen-âge : nous avons l'impression que les degrés naissent sous nos pieds au fur et à mesure que nous montons. Comme il se déroule autour d'un axe central, et qu'il nous est impossible de voir quoi que ce soit au-delà de la vis de l'escalier, l'espace se reproduit égal à lui-même sous nos propres yeux. En l'absence de paliers qui nous permettraient de nous orienter, nous ignorons combien de tours nous avons déjà faits et rien ne nous permet de dire qu'ils s'arrêteront à un moment ou un autre. Le chemin nous retient prisonniers, chemins où il est impossible de s'arrêter et où il ne nous reste, pour toute alternative, que de continuer à grimper comme dans un vertigineux cauchemar. »

Cristina Grau, *Borges et l'architecture*, éd. Supplémentaire, Paris, 1992, page 92

Le colimaçon sans fin est une ligne idéale avec des graduations précises. Les marches deviennent les unités, à l'échelle du corps humain, d'une mesure impossible. La seule issue sensible serait l'effondrement du corps avant la fin de la course.

**Histoire :
connexion
d'évènement
à travers le
temps**

Pour dessin deux
labyrinthes à voie
unique : le laby-
rinthe crétois, la
ligne idéale.

l'aller-retour

Le dessin est tracé au sol et s'étend. On pourrait penser à une
trame obscure. L'architecture s'élève du tracé.
Mais le labyrinthe est un espace négatif.
Il est l'**espace entre les murs**. L'espace du mouvement.

- Je prends le labyrinthe sans dédale, un de ces labyrinthes qui
n'ont qu'un seul sentier.

Faire un aller-retour

Il n'y a pas d'autre sentier à choisir, aucun autre ne l'inter-
cepte. C'est un parcours à une seule dimension, on se déplace
sur une ligne*. Le labyrinthe propose un chemin obligatoire et
unique.

sans détour ni croisement, la marche est linéaire, droit devant.
On n'erre pas dans ce labyrinthe. Comme une **pulsion respira-
toire**, on inspire, on expire, par un seul tuyau.
C'est un cul-de-sac à effet pendulaire.

on fait ensuite demi-tour, on rebrousse chemin

en aller simple

pas de choix à faire, la seule possibilité est de marcher droit
devant

une seule ligne génératrice, autour, des additions successives
on perd l'orientation dans le parcours imposé
l'espace se découvre au fur et à mesure. C'est un seul chemin
sans fin

c'est un axe

non un segment mais une ligne

La ligne du labyrinthe en aller simple ne répond alors plus
à un dessin tracé sur le sol. Elle est abstraite. De dessin elle
devient dessein. Passant du monde sensible (portion de trait
posée-tracée), à celui du monde intelligible. L'étendue du la-
byrinthe infini est abstraite. La ligne du dessein s'inscrit dans
le mouvement, de l'esprit, du flux. Elle correspond à la **dyna-
mique de l'écoulement du temps**.

Dans le labyrinthe qui s'étire, on se retrouve désœuvré, on
perd petit à petit cette échelle humaine. Il y a dans le laby-
rinthe cette forme d'angoisse indicible.

* Le labyrinthe à une voie est une sensation uni-
dimensionnelle dans un dessin bidimensionnel.
L'élévation du dessin offre un plan d'architecture
tridimensionnelle, mais le labyrinthe est un es-
pace-temps possédant une quatrième dimension.
Marcel Duchamp posait ce problème de la repré-
sentation à propos du Grand Verre, « Tout ce qui a
une forme tridimensionnelle est la projection dans
notre monde quadridimensionnel, et ma Mariée
par exemple serait une projection tridimension-
nelle d'une mariée quadridimensionnelle. Très
bien. Mais comme c'est un verre, c'est plan, et alors
ma Mariée est la représentation bidimensionnelle
d'une mariée tridimensionnelle qui serait elle-
même la projection de la mariée quadridimen-
sionnelle dans le monde tridimensionnel. »

fig. 9 labyrinthe
crétois



fragment de mouvement pendulaire pour le labyrinthe crétois

Circuit 5 à 7 : Avec leur disposition centrifuge, ces circuits sont corrélatifs avec les circuits 1 à 3, bien qu'ils soient limités aux deux quadrants supérieurs. Le circuit 7 est similaire au circuit 3 en cela qu'il assume la position la plus à l'extérieure dans le groupe ; cependant, à la différence du circuit 3, il pénètre éventuellement le centre. Le sentier se termine en cul-de-sac au plus proche du centre.

Développer la construction mène à accentuer la concentration. Le sentier ne se déroule pas en une ligne droite, mais plutôt sur le rythme de systole et diastole.

Le Corbusier, *Musée à croissance illimitée*, -sans lieu-, 1939

Le musée devait illustrer certains principes de construction établis par Le Corbusier. Des éléments de construction standardisés (poteaux, poutres, éléments de plafond, éléments d'éclairage diurnes et nocturnes). Le Corbusier avait pensé un accès au niveau du sol, le visiteur aurait à traverser une forêt à l'alternance régulière de pilotis dont la trame aurait soutenu toute la surface du bâtiment. Les piliers porteurs auraient permis une plus grande fluidité dans les déplacements, et bien que rythmant la vue du visiteur, ils auraient permis une appréciation générale d'oeuvres plus massives.

En regardant des plans de construction et des projections numériques¹, au premier étage débute la spirale carrée. Les galeries s'enroulent autour du centre. Les angles permettent une rupture dans la circulation et préservent une vision neuve à chaque nouvelle branche. L'un des intérêts majeurs pour l'architecte est de construire un musée dans lequel le spectateur n'ait pas de questions à se poser quant au choix des galeries à parcourir. La circulation est alors linéaire et s'apparente à un labyrinthe à voie unique.

Départ de la spirale carrée, elle permet une rupture dans la circulation. Le musée répond au problème de la croissance des bâtiments modernes, et à celui des musées traditionnels dans lesquels on arrive à ne plus savoir par quelle salle on est passé. Les ruptures au tournant débouchent sur des scénographies spécifiques, et la structure sur pilotis offre une malléabilité des espaces afin de parer la sensation labyrinthique d'une succession de longs couloirs.

Vu du ciel, le toit redonne la lisibilité de la spirale carrée. L'espace négatif de la spirale laisse passer la lumière du jour qui vient éclairer les œuvres par un système de réflexion. Le tracé en spirale masque la lumière et logera les éclairages de nuit.

Chaque donateur s'engage à fournir le budget permettant de faire construire le mur qui portera ses œuvres. Le musée peut s'enrouler -à l'infini-.

Le musée ne sera pas réalisé.

*J'ai entendu hier
un enfant expliquer
à sa mère qu'il
n'arrivait pas à se
retrouver dans « ce
véritable laby-
rinthe » au musée
des beaux-arts*

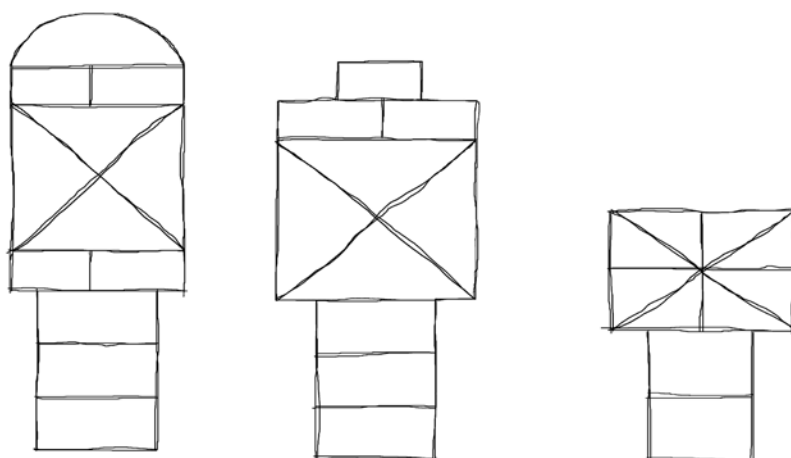


fig. 10 marelles

¹ Julien de Muynck et Alexandre Leytens, *Le Corbusier – Musée à croissance illimitée*, vidéo sur vimeo
 Jean-François Lyotard, *Les TRANS formateurs Duchamp*, Paris, éd. Galilée, 1977
 Hermann Kern, *Through the Labyrinth. Designs and Meaning over 5,000 years*, éd. Prestel, 2000

**Histoire :
connexion
d'évènement
à travers le
temps**

Pour dessin deux
labyrinthes à voie
unique : le laby-
rinthe crétois, la
ligne idéale.

l'aller-retour

Le dessin est tracé au sol et s'étend. On pourrait penser à une
trame obscure. L'architecture s'élève du tracé.
Mais le labyrinthe est un espace négatif.
Il est l'**espace entre les murs**. L'espace du mouvement.

- Je prends le labyrinthe sans dédale, un de ces labyrinthes qui
n'ont qu'un seul sentier.

Faire un aller-retour

Il n'y a pas d'autre sentier à choisir, aucun autre ne l'inter-
cepte. C'est un parcours à une seule dimension, on se déplace
sur une ligne*. Le labyrinthe propose un chemin obligatoire et
unique.

sans détour ni croisement, la marche est linéaire, droit devant.
On n'erre pas dans ce labyrinthe. Comme une **pulsion respira-
toire**, on inspire, on expire, par un seul tuyau.
c'est un cul-de-sac à effet pendulaire.

on fait ensuite demi-tour, on rebrousse chemin.

en aller simple

pas de choix à faire, la seule possibilité est de marcher droit
devant
une seule ligne génératrice, autour des additions successives
on perd l'orientation dans le parcours imposé
l'espace se découvre au fur et à mesure. C'est un seul chemin
sans fin
c'est un axe
non un segment mais une ligne

* Le labyrinthe à une voie est une sensation uni-
dimensionnelle dans un dessin bidimensionnel.
L'élévation du dessin offre un plan d'architecture
tridimensionnelle, mais le labyrinthe est un es-
pace-temps possédant une quatrième dimension.
Marcel Duchamp posait ce problème de la repré-
sentation à propos du Grand Verre, « Tout ce qui a
une forme tridimensionnelle est la projection dans
notre monde quadridimensionnel, et ma Mariée
par exemple serait une projection tridimension-
nelle d'une mariée quadridimensionnelle. Très
bien. Mais comme c'est un verre, c'est plan, et alors
ma Mariée est la représentation bidimensionnelle
d'une mariée tridimensionnelle qui serait elle-
même la projection de la mariée quadridimen-
sionnelle dans le monde tridimensionnel. »

La ligne du labyrinthe en aller simple ne répond alors plus
à un dessin tracé sur le sol. Elle est abstraite. De dessin elle
devient dessein. Passant du monde sensible (portion de trait
posée-tracée), à celui du monde intelligible. L'étendue du la-
byrinthe infini est abstraite. La ligne du dessein s'inscrit dans
le mouvement, de l'esprit, du flux. Elle correspond à la **dyna-
mique de l'écoulement du temps**.

Se trouver dans le labyrinthe qui s'étire, on se retrouve
désœuvré, on perd petit à petit cette échelle humaine. Il y a
dans le labyrinthe cette forme d'angoisse indicible.

fig. 9 labyrinthe
crétois



fragment de mouvement pendulaire pour le labyrinthe crétois

Circuit 5 à 7 : Avec leur disposition centrifuge, ces circuits sont corrélatifs aux circuits 1 à 3, bien qu'ils soient limités aux deux quadrants supérieurs. Le circuit 7 est similaire au circuit 3 en cela qu'il assume la position la plus à l'extérieure dans le groupe ; cependant, à la différence du circuit 3, il pénètre éventuellement le centre. Le sentier termine en cul-de-sac au plus proche du centre.

Développer la construction mène à accentuer la concentration. Le sentier ne se déroule pas en une ligne droite, mais plutôt sur le rythme de systole et diastole.

Le Corbusier, *Musée à croissance illimitée*, -sans lieu-, 1939

Le musée devait illustrer certains principes de construction établis par Le Corbusier. Des éléments de construction standardisés (poteaux, poutres, éléments de plafond, éléments d'éclairage diurnes et nocturnes). Le Corbusier avait pensé un accès au niveau du sol, le visiteur aurait à traverser une forêt à l'alternance régulière de pilotis dont la trame aurait soutenu toute la surface du bâtiment. Les piliers porteurs permettent une plus grande fluidité dans les déplacements, et bien que rythmant la vue du visiteur, ils permettent une appréciation générale d'oeuvres plus massives.

En regardant des plans de construction et des projections numériques*, au premier étage débute la spirale carrée. Les galeries s'enroulent autour du centre. Les angles permettent une rupture dans la circulation et préservent une vision neuve à chaque nouvelle branche. L'un des intérêts majeurs pour l'architecte est de construire un musée dans lequel le spectateur n'ait pas de questions à se poser quant au choix des galeries à parcourir. La circulation est alors linéaire et s'apparente à un labyrinthe à voie unique.

Départ de la spirale carrée, elle permet une rupture dans la circulation. Le musée répond au problème de la croissance des bâtiments modernes, et à celui des musées traditionnels dans lesquels on arrive à ne plus savoir par quelle salle on est passé. Les ruptures au tournant débouchent sur des scénographies spécifiques, et la structure sur pilotis offre une malléabilité des espaces afin de parer la sensation labyrinthique d'une succession de longs couloirs.

Vu du ciel, le toit redonne la lisibilité de la spirale carrée. L'espace négatif de la spirale laisse passer la lumière du jour qui vient éclairer les œuvres par un système de réflexion. Le tracé en spirale masque la lumière et logera les éclairages de nuit.

Chaque donateur s'engage à fournir le budget permettant de faire construire le mur qui portera ses œuvres. Le musée peut s'enrouler -à l'infini-.

Le musée ne sera pas réalisé.

*J'ai entendu hier
un enfant expliquer
à sa mère qu'il
n'arrivait pas à se
retrouver dans « ce
véritable laby-
rinthe » au musée
des beaux-arts*

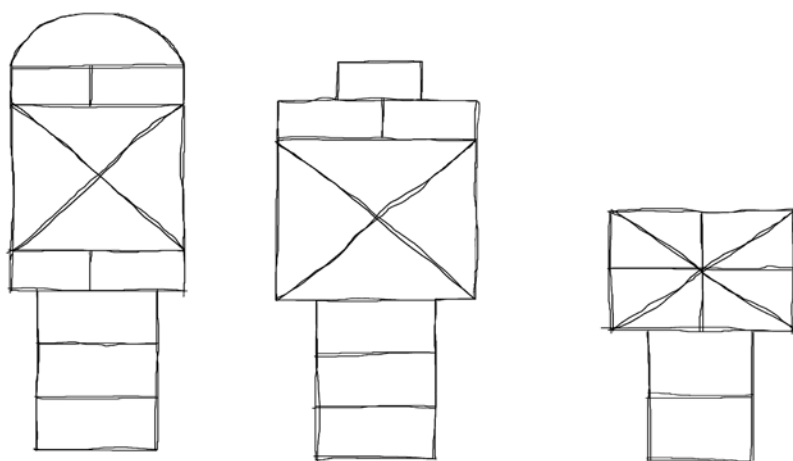
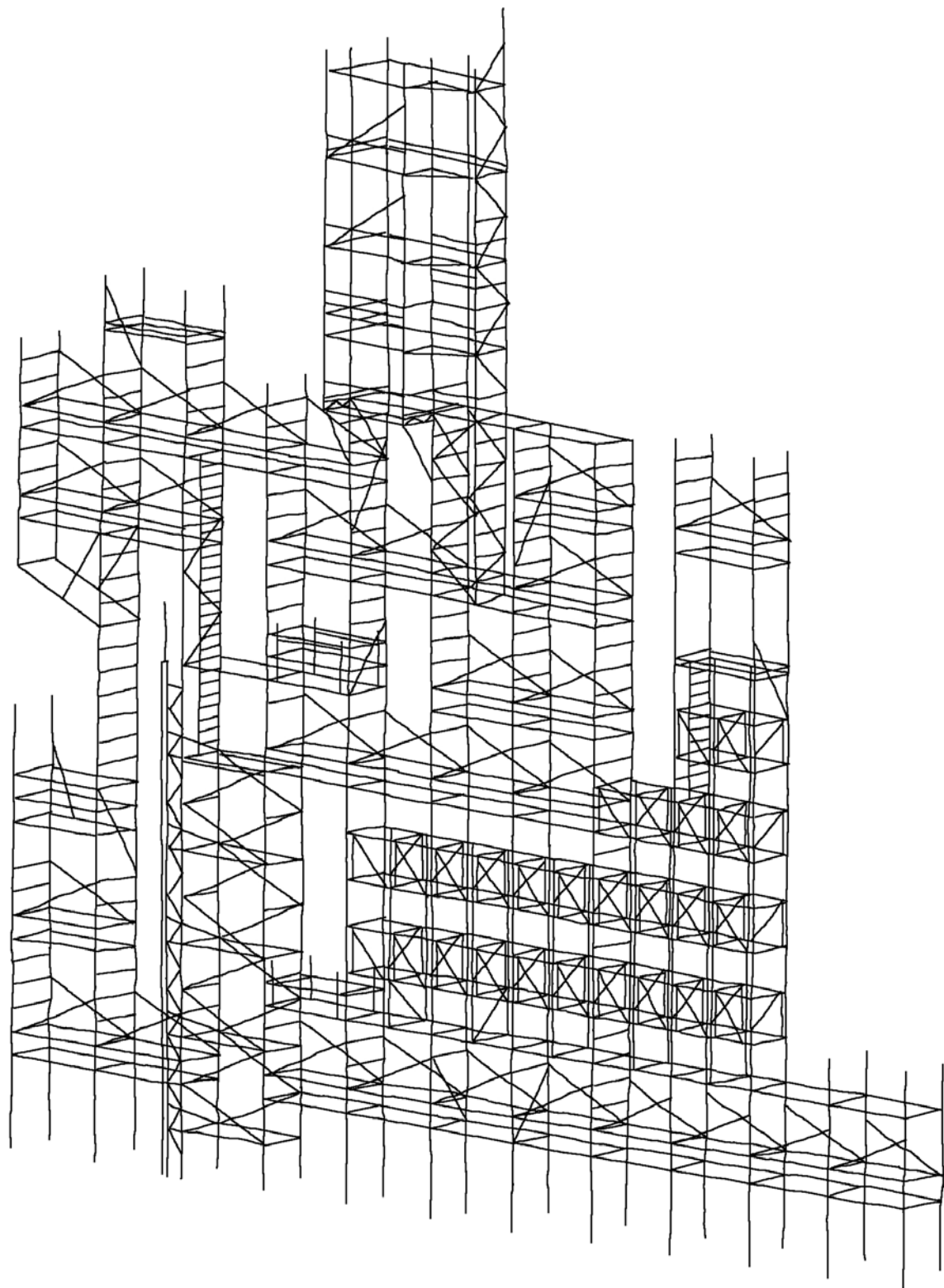


fig. 10 marelles

Jean-François Lyotard, *Les TRANS formateurs Duchamp*, Paris, éd. Galilée, 1977
Hermann Kern, *Through the Labyrinth. Designs and Meaning over 5,000 years*, éd. Prestel, 2000
Julien de Muynck et Alexandre Leytens, *Le Corbusier - Musée à croissance illimitée*, vidéo sur vimeo

Espace :
aujourd'hui em-
placement se subs-
tituant à l'étendue
(qui remplaçait la
localisation)



La fenêtre de mon atelier donne sur un bâtiment en construction. Il l'était à mon arrivée et le sera à mon départ car les travaux ont été arrêtés depuis un mois ; je n'en reste pour ma part que quatre. Sur la vitre on a scotché «66% there», je ne les verrai jamais atteints.

La fenêtre donne sur les échafaudages, à ce stade sur arrêt. Je songe aux 'palais des glaces' et aux forêts reboisées. La trame de poteau en fer s'étend en profondeur et sur les bords. C'est un prisme fini qui porte en lui la possibilité de s'étendre encore. Les parallélépipèdes sont enceints du fin squelette que forment les barres tubulaires. Cette masse-forêt abrite une tour et supporte un plateau. La tour est en fait une grue, deux autres sont dans son prolongement. Le plateau au premier plan est une grande estrade. Les planches de bois laissent certains jours. Il n'y a pas de barricade pour parer les chutes -de toute manière je ne vois plus y circuler personne-.

Plus éloigné, le plateau est aussi plus aménagé. Lorsqu'il est luisant de pluie le plateau semble être le sol même_tout est mis à niveau.

Sur le plateau supporté par les échafaudages -ils forment eux-mêmes un labyrinthe- se trouvent trois cellules isolées.

Pendant longtemps le plateau a été mon lieu de spectacle, avec des allers et venues. Il y avait une masse grouillante et active et une fois la nuit tombée s'établissait un jeu de lumière, au sol, sur les estrades, parmi les méandres.

la chambre bleue
la tour détenant
la lampe d'éclairage
le labyrinthe

fig. 11 échafaudages

(retour **Labyrinthe**
Mansarde
Le Grand Verre)

(définition lue dans *(Anti)Chambres. Les architectures invisibles dans l'oeuvre de Samuel Beckett*, Esteban Restrepo Restrepo, Paris, Les presses du Réel, 2014

Scène :

édifice

événement

espace

La définition du mot -scène- renvoie à trois aspects :

Édifice, la construction d'un plateau, d'une structure. La scène concerne l'architecture présente physiquement. Elle a des contraintes portant sur ses matériaux, leur durabilité... Elle définit le lieu où cela se passe, elle le désigne - *hic*. C'est la scène à l'état solide.

Évènement, il y a de la temporalité, une chose en train de se faire, de se jouer. C'est le rapport entre les corps, les mouvements. C'est l'instant -*t*-, la scène existe à ce moment là - *nunc*.

L'évènement, c'est la définition à l'état liquide.

Espace de fiction, de projection.

L'espace scénique est une enveloppe contenant les idées. Cet espace peut être localisé par la présence d'un édifice, d'un plateau, d'un trou dans une foule. L'espace se joue au moment de l'évènement, il a un rapport avec le temps, espace de convergence des corps. L'espace est ici et maintenant, *hic* et *nunc*. C'est l'état gazeux de la scène.

Jeu sur scène ou sur un plateau.

Le quadrillage s'étend comme espace narratif. Les cases offrent une structure pour un temps de pause. Cette case du jeu, contenant un pion ou non, c'est à la fois un édifice, un édicule, un monolithe, une zone d'attente, un interlude, une bouée dans le brouillard, un ascenseur, un abribus.

L'espace théâtral apparaît comme lieu de rencontre entre les acteurs, le public, les « personnages », le texte, l'auteur. Cohabitent alors différentes temporalités, le temps de l'acteur, dans l'échange avec le public, n'est pas le même que le temps du personnage qu'il joue qui appartient au récit. La relation temporelle autour du texte et du public n'est pas la même qu'entre le texte et l'auteur. Ces différents temps sont parfois poreux entre eux.

Cette rencontre génère les passages du corps entre l'espace réel et l'espace perçu. On peut comprendre dans les espaces réels la salle dans laquelle est assis le public, et la scène renvoyant là à l'édifice sur lequel se placent les acteurs.

Un troisième espace apparaît, l'espace perçu, qui est une jonction entre dimension réelle et fictive. Henri Lefebvre désigne « espace théâtral » cet entremêlement des deux dimensions. Ce nouvel espace montre que le spectateur n'est pas passif, qu'il y a une inter-projection dans l'évènement du théâtre, et dans l'espace scénique, la représentation de l'espace devient conception de l'espace.

La scène a un rapport au temps comme liaison immédiate, vécue directement. La nécessité d'être ici et maintenant à l'instant où cela se joue participe à l'aura de la scène, aux trois états, gazeux liquide solide qui se mélangent.

Henri Lefebvre, *La production de l'Espace*, éd. Anthtopos, 1974
Albert Einstein, *L'évolution des idées en physique*, Librairie du Bassin, 1983

**Le Grand Verre :
machine atmosphé-
rique anamorphique
moderne, incluant en
elle les possibilités de
ruse nouvelle et de cé-
libat improbable que
donnent les géomé-
tries non-euclydienne**

Pour se déplacer sur
un carrelage. Noir.
Blanc . alternance
 s y m é t r i e
Ordre contraint,
un carrelage est un
échiquier

ou l'inverse.

Il est lié au mouve-
 ment
croise
mêle
inverse.

Quelque fois le
cavalier traverse
bourré.

 Un pas de
bourrée,
devant-derrière

Quand une tasse
tombe au sol, on
peut calculer en
carreau la distance
qui la sépare de son
point initial
– c'est pratique.

On peut ne marcher
que sur les carreaux
noirs
que sur les carreaux
blancs
mais plus souvent les
noirs.

J'ai trop peur de salir les blancs.

Sur la page on trace
des diagonales de
petits carreaux noirs
et parfois de petits
carreaux bleus au
stylo bic

Positionner le linoléum quadrillé au sol est la première opération du manuel¹. Le damier évoque le carrelage, et incarne la grille cartésienne. Il permet d'organiser l'espace. Il sort du mode d'emploi. Il trace une grille sous-jacente pour le juste positionnement des éléments. La grille de perspective cartésienne, sur un plan horizontal, permet l'épanouissement en trois dimensions du dessin. Cette notion tridimensionnelle sortant du plan occupe l'entièreté de l'espace pictural comme une infrastructure invisible.

En recopiant plusieurs fois la définition elle a fini par se métamorphoser. La machine anamorphique était devenue une machine atmosphérique. Il y avait peut-être, dans le mot 'atmosphérique', une évocation qui me paraissait plus proche de l'épanouissement, une sublimation de la machine qui imprégnait la masse d'air englobante.

L'oeuvre de Marcel Duchamp *Étant Donnés* élabore un système de perception où le damier n'est pas visible par le spectateur. Il est le plan-support de la peinture bidimensionnelle et évoque son utilisation comme motif au sol à la Renaissance.

Le linoléum introduit l'expérience optique du spectateur situé dans un autre espace. Il utilise alors une porte pour remplacer la fenêtre. La porte vient contrôler le passage et rendre impossible la traversée physique. On ne peut regarder qu'au travers de 'l'oeil de bœuf', le spectateur devient voyeur et ne peut avoir une vision englobante de ce qui suggère un ensemble. Le regard se porte en faisceau sur une construction en anamorphose, sur le corps féminin nu étendu.

L'installation peut se rapprocher du perspectographe de Dürer. Inventé au début du seizième siècle. Cet outil est un cadre en bois autour d'une vitre quadrillée. C'est une « fenêtre ». Le 'perspecteur' se munit d'un bâton terminé par un cercle en bois, on ne regarde par la fenêtre que d'un œil pour reporter l'image.

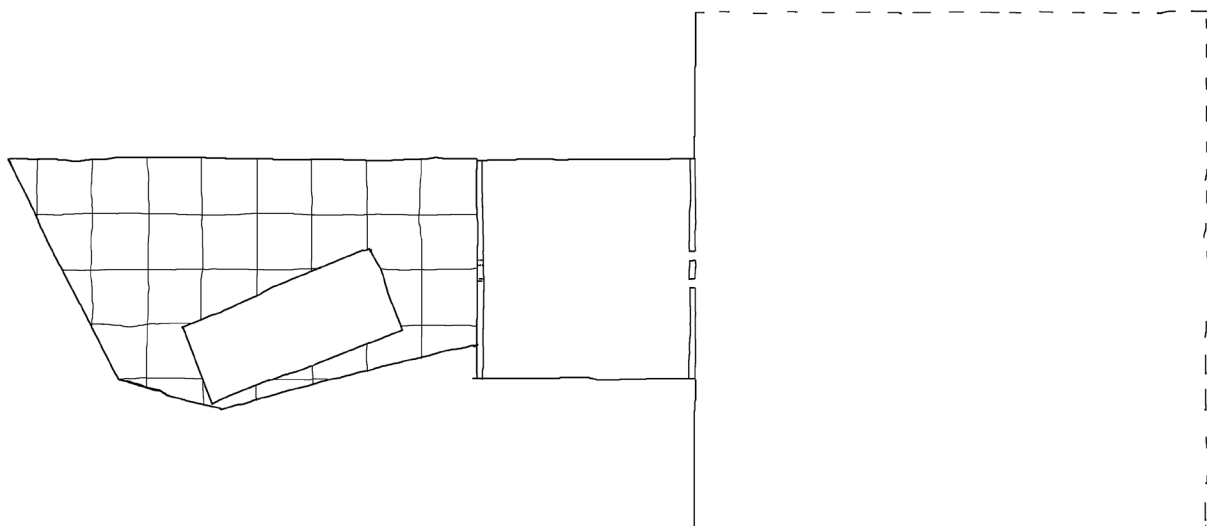


fig. 12 plan de l'installation, *Étant donnés*

¹ Marcel Duchamp, *Manual of instruction for Etant Donnés*, ed. Philadelphia Museum, 1987
Penelope Haralambidou, *Marcel Duchamp and the Architecture of Desire*, Surrey, Ashgate Publishing Limited, 2013

Intimité :

moteur de

recherche

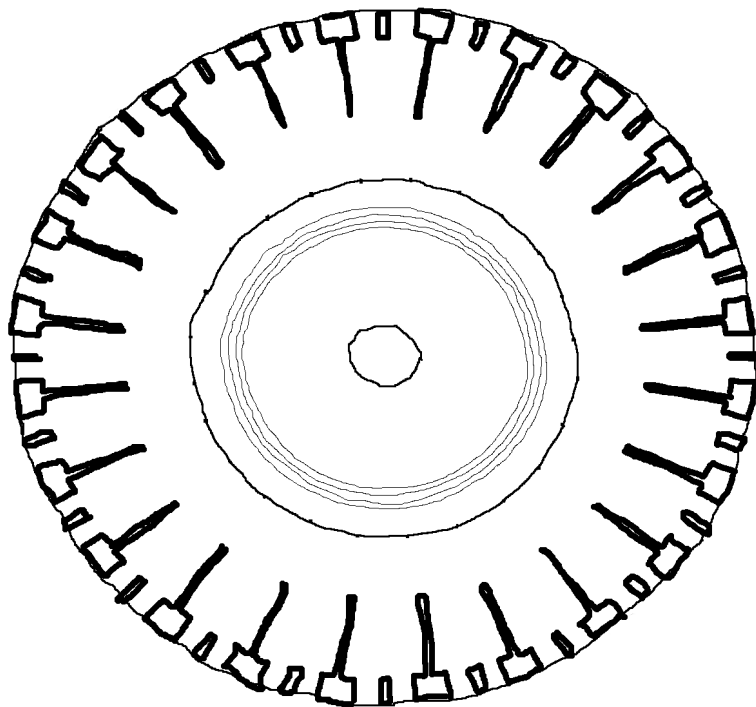


fig. 13 panopticon

La chambre est un espace d'intimité. Le lieu à soi, pour soi, parfois étroit. Il y a des chambres dont l'autonomie de la structure est absolue (Roland Barthes), elles sont coupées des espaces adjacents. Hors de tous les lieux, leur temporalité interne leur est propre.

Il existe pourtant des chambres ouvertes, qui donnent à voir, et présentent les personnes qui se tiennent dans ces espaces. Le panoptique est un modèle architectural carcéral qui apparaît à la fin du dix-huitième siècle et qui juxtapose côte à côte les différentes chambres, ou cellules, en cercle, autour d'une tour centrale, l'oeil de surveillance. À chaque individu sa chambre, derrière chaque chambre se cache le même oeil. Les silhouettes se retrouvent ainsi disposées entre les sources lumineuses (fenêtres) et la tour autoritaire. Elles sont découpées par les étroites ouvertures tout le long de la tour, servant au gardien à surveiller sans être vu. C'est là l'enjeu de ce système optique, les individus dans leur chambre ne peuvent savoir s'ils sont surveillés, si la tour est occupée ou vide. C'est une autorité invisible qui ne peut alors laisser place au repos. La personne se doit d'adapter son comportement dans le doute du regard porté. Mais c'est un regard potentiel, et la tour pourrait aussi bien être déserte.

« L'unité devient une sorte de machine aux pièces multiples qui se déplacent les unes par rapport aux autres pour arriver à un résultat spécifique. »¹

Chaque unité est perçue dans un ensemble venant former une machine que l'on pourrait appeler aussi un organisme. En son centre, la colonne vertébrale. Ce groupement de cellules favorise un rapport de maintien, d'enregistrement et de correction, entre les différents sujets qui se présentent comme des objets d'étude. La distribution cellulaire construit des tableaux de part sa répartition spatiale, et impose des règles de manœuvre. Tout en restant dans des contraintes d'isolement, elles ont perdu leur autonomie. Ces cases peuvent apparaître comme passives puisqu'elles ne donnent à voir rien d'autre que ce qu'elles renferment. Mais la force autoritaire à l'extérieur conditionne les agissements internes.

¹ Dans *Surveiller punir*, en 1975, Michel Foucault développe l'idée du panoptisme comme outil autoritaire de surveillance et de classification, et exemple d'un modèle disciplinaire.

Le modèle de cette chambre (lumineuse par ses fenêtres) s'est par la suite changé pour une chambre noire, la chambre photographique. Celle-ci demeure une cellule close de perception d'images. L'oeil s'extirpe du centre et se place tout autour. Au début du dix-neuvième siècle, plusieurs appareils optiques apparaissent présentant des images en mouvement. Le zootrope, à la manière du panoptique, comporte une succession d'images disposées en cercle sur un cylindre. Elles sont perceptibles au travers des fentes étroites. La persistance rétinienne activée par la succession des images lors de la rotation de l'objet permet la reconstitution du mouvement. Mais le spectateur n'est plus placé au milieu du cylindre, il se tient à l'extérieur.

Tombant dans le langage commun, la camera est l'outil d'enregistrement des mouvements. Faire un regard caméra, c'est regarder l'oeil qui nous regarde, créer une relation de proximité entre la personne filmée et le spectateur (ou observateur). Les réflexions de Foucault à propos du panoptique anticipaient d'une manière le trouble de la relation contemporaine à la caméra, à l'oeil photographique, comme force autoritaire (dans le domaine public tant que privé). L'image de l'oeil se déploie partout, et de la même manière, il est impossible de savoir si l'on est observé. Consciemment ou non, chaque individu adapte son comportement à cette potentielle surveillance et se maintient dans un spectacle devenu quasi permanent.

Michel Foucault, *Surveiller Punir : naissance de la prison*, Gallimard, 2008
«Foucault, l'œil du pouvoir» émission radiophonique *Les Chemins de la philosophie*, France Culture, 2018

Chambre :

a u t o n o m i e

absolue de

la structure

En naviguant sur le plateau urbain se présentent des cases vierges et des cases vides, je distingue alors le white-cube du glass-cube.

Le *White-Cube*, c'est cette case blanche, **idéalement vierge et neutre**. La peinture des murs et l'éclairage blanc offre un environnement homogène. Bien que forme archétypale du XXe siècle, Brian O'Doherty présente le *White-Cube* comme a-temporel. Les œuvres d'art exposés affichent une forme d'éternité, mais coupée du reste du monde.

Le *White-Cube* s'établit sur un système de clôture, écarté du monde extérieur, ses fenêtres souvent fermées ou s'ouvrant le moins possible. Il est un système de contrôle et d'autonomie, avec une possibilité d'organisation personnelle, et excluant la participation de signes extérieurs à la boîte. La case peut être renouvelée et réorganisée, elle partage avec le camp certains aspects. À la fois clos et ouvert puisque le *White-Cube* est un lieu d'exposition qui accueille un public. C'est aussi un lieu d'évènement, il s'inscrit dans la durée. Il me semble, dans sa forme idéalisée, partager le même paradoxe, entre relation temporaire et relation permanente par la permanence propres aux œuvres et la temporalité de l'exposition.

Alors que certains systèmes clos imposent une discipline au corps, ici la case blanche l'oublie, privilégiant le regard et le concept. Des rapports de forme, d'échelle peuvent se lier entre le corps et l'objet exposé, mais ils doivent se renouveler pour chaque visiteur. L'œuvre elle-même doit se réinitialiser à chaque changement de galerie, sans se charger du monde autour. De cette cellule, Robert Smithson en souligne le « *Cultural confinement* » dans la revue Artforum en 1972 ; elle n'est non plus seulement neutre, mais **neutralisante**.

En utilisant l'image d'un « musée du langage », Robert Smithson établit les analogies suivantes :

un mot : une brique,
une phrase : une pièce,
un paragraphe : un étage avec différentes salles,... rappelant la Bibliothèque de Babel, le langage devient un musée infini, dont le centre est partout, et les limites nulle part. Dans une volonté de clôture, sa structure est emballée dans des draps blancs ; le *White-Cube* reste **muet**.

À la sortie, en marchant dans les rues, on rencontre d'autres boîtes dont la structure me semble plus narrative. Des boîtes dont les pans en verre renvoie tant à des surfaces qu'à des espaces.

Le *Glass-Cube* est tourné vers l'extérieur, ancré dans un territoire. Il abrite et dévoile. À la fois il cloisonne tout en ouvrant sur l'espace en-dehors. Ces vitrines, ce sont les aubettes et cabines téléphoniques.

La cellule en verre est liée au passage, à la circulation, à la communication. Elle ouvre sur le voyage potentiel suggéré autour. Elle se place entre la vitrine et la fenêtre. Un étal vide, d'habitation ponctuelle. Elle est une interface, elle est un non-lieu restant résolument fermé et individuel¹. Mais la communication se fait tout de même, autre part, différemment. Le *Glass-Cube* n'est pas résolument identitaire, mais je l'envisage comme une surface de projection. Tandis que les murs du *White-Cube* ont pour fonction d'activer l'autonomie de l'oeuvre présentée, le *Glass-Cube* est lui passif. Il est sujet aux activités de la rue, à la trame tout autour, à la météo qui s'acharne.

Je trouve dans ces lieux une poétique de l'espace. Ils deviennent supports de message hétéroclites, s'altérant comme des pages de magazines déchirées, des pages d'un journal en vrac au fond du sac. Les inscriptions sur les cloisons vont et viennent à des allures différentes, elles ont une autre temporalité que celle des passants. Les cloisons apparaissent comme des surfaces narratives en cumulant différents signes. En ville les affiches cohabitent avec des autocollants, des rayures sur le plexiglas, l'éclairage, la grille horaire, des morceaux brisés, obstrués, les chewing-gums collés sous les assises, les mégots au sol, les traces de doigts, des hommes, des femmes, personne. Ce sont des interfaces d'attente. Ce temps de laps rend possible la construction imaginaire, la réflexion personnelle, la lecture, écouter une musique.

¹ Marc Augé qualifie de « non-lieux » des espaces liés à la communication, la consommation et/ou la circulation qui seraient dépourvus d'un rapport identitaire, relationnel et/ou historique. Ces espaces sont abordés très souvent de manière individuelle bien que regroupant souvent plusieurs usagers dans un même espace ; ce sont des lieux -entre-, qui ne sont pas investis personnellement.

Les cabines téléphoniques, quant à elles, sont empruntes désormais de nostalgie. Disparaissant en France, n'en subsistent que quelques rares comme sculptures désuètes. Une autre forme de communication apparaît.

J'en ai aperçu plusieurs demeurant, mais changées en bibliothèque-libre-service. Une boîte à culture, dans un lieu différent, on peut parler aussi de serre.

Une autre, inexploitée. Il pleut. Un passant s'arrête, s'abrite pour téléphoner avec son smartphone. Une unité refuge, intime.

Ces espaces qui contiennent le corps des hommes ont leur propre histoire. C'est une histoire indicible, en suspens d'être racontée. Elle existe quelque part aux alentours. Mais plus que de mettre les humains en avant, ces espaces racontent le lieu dans lequel ils sont implantés, l'enveloppe qui les constituent. Ils se trouvent activés lorsque l'humain, déployés à l'intérieur viennent porter la fonction. L'intimité close tourne un lieu vers l'intérieur, des intérieurs partagés.

Brian O'Doherty, *Inside the White-Cube : the Ideology of the gallery space*, Expanding edition, 2000
Robert Smithson : the collected writings, édité par Jack Flam, University of California Press, 2004
Peter Sloterdijk, Réflexion Liminaire in *Bulles. Sphères, Microsphérologie, Tome I*, éd. Pauvert, 2002

Abribus :

p e t i t e

structure

Les petites structures participent au langage du paysage cultivé par l'homme. Elles sont pensées spécifiquement en rapport avec leur environnement d'implantation. Elles sont des **ponctuations**, des temps de pause.

Ces structures ont généralement une seule fonction ou caractère, elles sont à la mesure d'un corps ou d'un petit nombre de corps. Ces signes d'habitation se placent dans le paysage comme des marqueurs, points de repère à échelle humaine. Ils tissent un lien entre intérieur et extérieur, ils laissent percevoir un espace tout en offrant une protection sommaire.

Les petites structures supportent des **contraintes climatiques et météorologiques** qui vont en conditionner la forme, les matériaux, l'objet sculptural final.

Ces espaces de rencontres, abris, points de source, sont des espaces inhérents à l'habitat humain. Ces espaces résultant de notre activité peuvent être qualifiés d'une certaine manière d'espaces performatifs, ils ne sont pas seulement des formes fixes sans vie, mais découlent des activités et besoins archétypaux. En s'insérant dans le paysage, à la fois comme espace de représentation, mais aussi de représentation de l'espace dans le sens où ils s'inscrivent par rapport contraintes d'un territoire, ces petites structures me semblent devenir des **qualités d'espaces**, elles en deviennent indissociables. Ces éléments deviennent alors des points cartographiés (ou pions, bien qu'ils demeurent immobiles), des sites qui s'inscrivent dans

le lieu qu'ils occupent. Ils sont utilisés comme des éléments de repère pour désigner des espaces, désigner des emplacements.

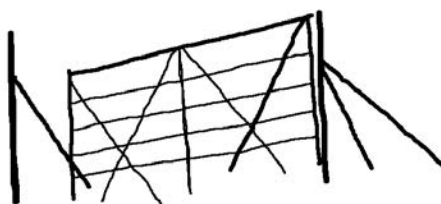
Ces petites structures me semblent rejoindre ce que Henri Lefebvre nomme « les points de suture » qui jalonnent l'espace social. « Souvent lieux de passage et de rencontre, de relation et d'échange, souvent interdits, les interdictions se levant suivant des rites à tel moment ». Dans ce cas, ce sont d'avantage des conventions sociales que des rites qui vont majoritairement réguler leur usage. Par ces qualités, ces structures sont des enjeux locaux dans leur élaboration et peuvent donner une tonalité à un espace fréquenté.

Un **point de suture** trace une croix sur la carte et concentre les qualités de mouvements extérieurs. Un point de côté pour reprendre son souffle. Lieu de liaison, de juxtaposition temporaire.

fig. 14 barrière (structure)

La barrière se trouvait seule érigée, de part et d'autre nulle clôture. La tringle métallique encadrait les environs. D'un côté il y avait la mer et de l'autre la montagne. Les barreaux découpèrent des bandes qui auraient pu aider au report d'un dessin. Cette structure dans le paysage traçait une échelle, mais elle introduisait surtout un refuge non loin. Le panneau publicitaire s'était vidé d'affiche, il laissait voir derrière.

La structure était la seule image vide. Un nouvel objet optique abandonné dans le dehors.



Rythme :
distribution d'une durée en une suite
d'intervalles réguliers, rendue sen-
sible par le retour périodique d'un
repère et douée d'une fonction et
d'un caractère psychologique et es-
thétique.

Anne Whiston Spirn, *The language of landscape*, Yale University Press, 1998

**Banc :
inébranlable
stabilité dans
le trafic déses-
pérément vain
des choses
animées**

Habiter

être dans

se trouver dans

se tenir habituellement dans

occuper quelqu'un

occuper habituellement un lieu

avoir sa demeure dans un lieu

La pièce de Anne Houel réalisée en 2014, *Culture #2*, est une sculpture en acier et en verre. Elle rappelle une serre ou la forme d'une maison, quatre pans et un toit. Placée à l'extérieur, la sculpture renferme des débris de bâtiments et conserve des éléments de destruction qui évoluent dans le confinement. La structure active l'architecture qui l'environne, montable et démontable, elle s'insère dans différents paysages et propose de nouveaux dialogues. La lumière blanche des néons teint l'étrange vitrine d'une lueur laboratoire. La structure se présente comme une ruine temporaire. Elle est une boîte de verre dans la nuit.

Il est dans l'espace public des points d'ancrage, ils se présentent comme des bouées dans la mer. Ces mobiliers publics deviennent notre possession temporaire, ils sont meubles d'un individu à l'autre. Cette « inébranlable stabilité¹ » ballottée par les flux migratoires, tout autour. Rien n'est totalement immobile. Ces points s'emplissent, se déploient et se vident ; comme pour s'éteindre au soir et se réveiller au matin. Ils entament et clôturent un segment qu'on appellerait journée. Journey, c'est le voyage. Mais sitôt que l'on s'en approche, dans la nuit intervalle entre deux jours, ces ancres des bas côtés se teintent d'un discret halo.

¹ Eric Chevillard à propos des bancs dans les œuvres de Beckett.

abribus (point butoir de la nuit)

Plus important qu'un lampadaire les nuits ivres, il donne un axe, un sens et un refuge.

L'abribus est le point d'une ligne qui divise des surfaces divisant elles-mêmes des espaces.

Il est le point sur une ligne à sens unique.

Il est le nœud entre deux lignes, ou trois, ou plus.

Il est placé sur une grille spatiale.

Il supporte une grille horaire.

Il stoppe.

L'immobilité est la matière première de Samuel Beckett, et lorsque ses personnages bougent, il se retrouvent cloisonnés Attendre, ne rien faire. Dans quelle salle d'attente. Natalie Leger nomme « des opérations syntaxiques d'espacement, de répétition, de césure, de hiatus... »¹ la construction de son écriture. Les petites structures d'attentes dans le paysage agissent de la même manière. Elles écrivent une partition, des notes monolithes, des respirations, des temps de pause. Elles ouvrent au silence de soi-même dans le grondement sourd environnant. L'attente crée une distance entre soi et le bruit. **Bruit sonore, bruit de l'image.**

Je terminais la trajectoire d'une marche de plusieurs jours. Si l'on pouvait trouver une carte sur lequel le sentier était tracé, au sol il était invisible, brassé-brossé par les marécages, les torrents, l'herbe drue. Sur un rayon de plus de quarante kilomètres, la trame automobile n'existait pas.

Une Glass-boxe en butée de trajet, les parois de verre dessinent la lumière. On peut parler aussi de serre : et dans la boîte à culture thermique (stagnation puis élévation, comme s'élève la chaleur) les cadres (alors enclos d'image) sont vides car rien n'est marqué dedans ni même pardessus.

À cet arrêt dépouillé, l'image s'étire autour (en dehors). Vidé de signe il n'est plus qu'une boîte éblouie. Mon abri de verre entoure l'espace d'attente. Il s'offre au langage. Il s'offre à la projection. Il est étrangement vide. Il terminait mon voyage.

¹ Natalie Leger, *Objet Beckett*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2007

Tâche
aveugle :
neutre
gris
infini entre
deux pôles

La tache ou zone ou point aveugle est la partie de la rétine de l'oeil d'où part le nerf optique, dépourvue de photorécepteur. A la fois muette et communiquant un ensemble. La tache aveugle réfléchit la lumière, avec la lumière.

La tâche aveugle comme objet, cela pourrait être un miroir. Un cadre réel autour d'un espace que l'on pourrait voir imaginaire. La répétition des formes engendre une profondeur, d'autre fois un trou béant.

*J'applique la tache aveugle à une forme carrée
Une ouverte
une fenêtre
un cadre autour de rien et de tout
la case de tous les potentiels
un cri muet
la bouche ouverte, pleine, qu'il faut fermer*

Quad serait la tâche aveugle

J'ai pris goût à remplir des carrés, ce sont des espaces négatifs où d'autres espaces s'y reflètent. Mon carré idéal fait 1,8 centimètre de côté, certaine fois je le simplifie à 2 centimètres, c'est une amplitude agréable pour les gestes saccadés de ma main. Je dépasse, la lisière entre deux carrés supporte deux fois la trame, le papier est alors saturé, le grain est écrasé. La grille devient miroir suivant la lumière, sur le fond gris des crayons.

La tache blanche, ensemble de toutes les lumières

Lors d'une exposition au FRAC Auvergne en 2013, « L'Oeil Photographique », différentes œuvres étaient associées à différentes parties de l'oeil ou concepts liés à la vision. Pour le « point aveugle » étaient exposées deux photographies noir et blanc de Hiroshi Sugimoto, représentant deux théâtres vides. Placé sur la médiane de chacune des deux salles sombres photographiées, un écran blanc irradie. Le blanc de la photographie est grillé, ne comportant plus d'information, l'écran dialogue alors entre absence et lumière, composée de la totalité des couleurs. Sur ce support aveuglé, toutes les narrations sont possibles, elles semblent hurler dans ces salles désertées.

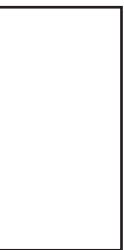
Il n'y a plus vraiment d'espace temps dans le théâtre, juste l'écran, qui semble aussi être un surplus d'images.



Une tache noire, il n'y a plus de lumière, seulement des couleurs

La carte blanche faite à Tino Sehgal au Palais de Tokyo en 2016 présentait une salle plongée dans l'obscurité, *This variation*, conçue en 2012. Dans la pièce aveugle, on se déplace à tâtons. Les gens se bousculent, un peu, ils restent timident. Tout autour on entend des voix et (ou) des bruits. Ces sons viennent habiter l'espace, le remplir. Points de repères en mouvement, il est difficile de cerner les déplacements, d'ailleurs ils tendent quelques pièges parmi ses indices sonores. Tout est noir avec l'impression d'une résonance, d'un écho, mais entre chaque la voix change... L'épanouissement sonore vient dresser une trame en arrière plan, une chorégraphie.





**Marche :
rapport à
l'espace et
au temps, à
échelle
humaine**

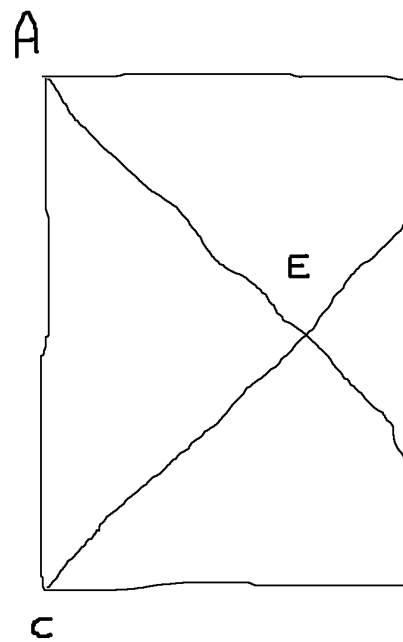
La marche vectorise l'espace. Elle permet une trajectoire plus ou moins complexe. Elle va d'un point A à un point B, ou bien revient au point A.

La marche est notre plus intime rapport à la distance, ce qui est proche, loin, trop loin. Elle se cale sur notre souffle. Elle se déroule, elle se saccade. Ralentit pour s'arrêter puis repartir.

C'est la dynamique d'entrée et de sortie.

Marcher, c'est la possibilité de passer à côté. Ne pas voir. Voir autre chose.

Marcher dessine une ligne.



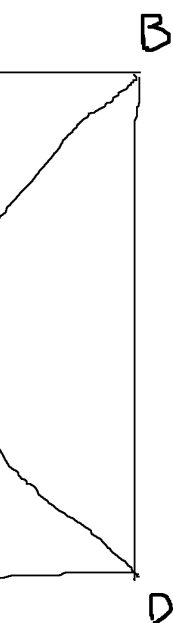
Trajet de 1: AC, CB, BA, A

Trajet de 2: BA, AD, DB, B

Trajet de 3: CD, DA, AC, C

Trajet de 4: DB, BC, CD, D

Quad, pièce pour la télévision de Samuel Beckett, est à envisager comme méta-case. A l'écran, quatre figures (1, 2, 3, 4) parcourent une aire donnée, chacune suivant son propre trajet.



AD, DB, BC, CD, DA
 BC, CD, DA, AC, CB
 CB, BA, AD, DB, BC
 DA, AC, CB, BA, AD

1 entre au point A, accomplit son trajet, puis 3 le rejoint.
 Ensemble, ils accomplissent leur trajet puis 4 les rejoint.
 Ensemble, ils accomplissent leur trajet puis 2 les rejoint.
 Ensemble, ils accomplissent leur trajet.
 Sortie de 1.
 2, 3 et 4 continuent, accomplissant leurs trajets.
 Sortie de 3.
 2 et 4 continuent, accomplissant leurs trajets.
 Sortie de 4.
 Fin de la série.

Ainsi les quatre figures suivent quatre manières de parcourir un carré. Elles actent les différentes possibilités de se déplacer sur les lignes fictives de la pièce. C'est un inventaire ; ou bien c'est une seule possibilité répétée selon une symétrie centrale, décalée dans le temps. A, B, C et D deviennent alors des points cardinaux en transit.

Dans cet espace il n'y a pas d'architecture visible, simplement un vide dont on essaierait de tracer les bords. Les figures encapuchonnées ont une démarche fantomatique. Elles viennent démarcher les contours, et en marchant elles en font apparaître une architecture. Le carré existe selon un plan que l'on peut imaginer tracé sur le sol, avec ses diagonales, la marche en élève une construction hypothétique. Une géométrie est insinuée dans la pièce, elle est éprouvée physiquement. Si bien que la marche vient épuiser la forme qui finit par se dissoudre, en même temps que le carré se transforme en espace.

fig. 15 Quad²

L'espace du carré de Quad possède une tache aveugle, le point -E- que Georges Didi-Huberman désigne comme zone in alio, la zone de danger ou zone à éviter. Les trajectoires des diagonales ne sont pas droites, pour relier les deux sommets opposés, les figures sont obligées d'engager une rotation (un demi-tour) contournant le point. Le tracé simple se complexifie autour du maelstrom. La danse des quatre figures se dilate et se contracte.

Les trajectoires se superposent, le carré apparaît par la synthèse des mouvements, il épuise la marche. La marche énumère un événement unique. Paradoxalement, la forme rhétorique du carré a ici un début et une fin, une entrée et une sortie, il devient cadre d'une histoire potentielle, support d'une danse cloîtrée, vibrante, hypnotique.

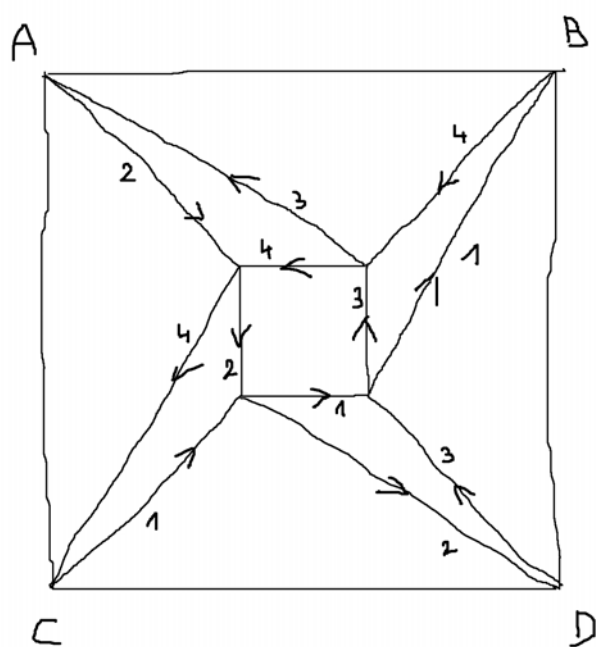


fig. 16 E = *in alio*

Samuel Beckett, *Quad (I et II)*, pièce pour la télévision, 1981
Objet Beckett, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2007

**T a p i s :
j a r d i n
m o b i l e à
t r a v e r s
l ' e s p a c e**

Il faut construire notre jardin
Quelque part perdu entre la maison et le
laboratoire. Le refuge en construction
dans lequel on plonge les mains. Facture
des mains. Le territoire est sensible. Il est
mélange d'eau et de terre. Ça hume. Ça
boue. On en sort.

Le jardin est une mise en image du monde.

Le jardin est une mise en ordre du monde.

Un enclos de fête mais toujours un enclos. **Il clôture du chaos.**

*Je vais dans le **préau**, une étendue
d'herbe. Autour on a planté les **odorantes**.*

*En son centre le point de l'eau qu'on ne
souhaite dormante. Elle est **fontaine ou**
puits, elle s'élève. C'est un espace méta-
phorique, «*je pompe donc je suis*¹».*

¹ Proverbe Shadoks

C'est un espace anachronique. « Memento mori »

ici la pelouse est mortelle

Construire son jardin, le façonner dans le mouvement, un mouve-
ment interne, en lien avec le climat. Un motif de variation à long
terme. Les roches sont dures et stables. Les végétaux sont croissants,
animés par la révolution.

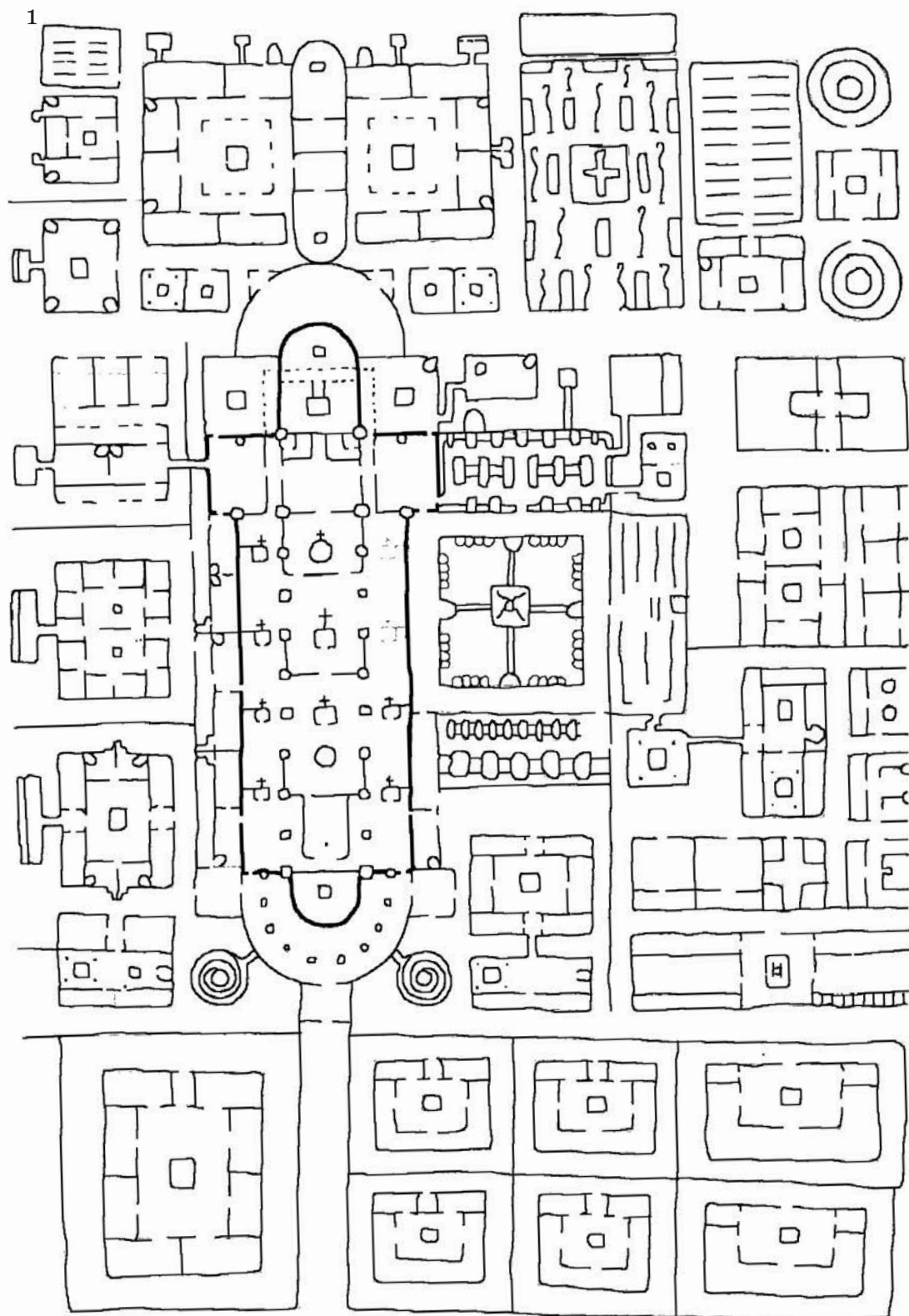
Hors du temps et de l'espace. Bien que factice, il construit un refuge.

*Le tour de champ est un rituel, un état des
lieux, une circulation commentée. Il fait
travailler les cinq sens, ponctué de touches
croquées ou sucées. Parcourir le terrain
revient à considérer la terre, l'humidité en
surface, en profondeur (10 centimètres sous,
50 centimètres sous). Le champ comme la
marche est fluide, en train de se faire. Parfois
le tour est celui d'un champ vide.*

¹ Le jardin médicinal, un quadrilatère dont le pourtour est lui-même constitué de rectangles très allongés. Ce sont les parterres, au nombre de huit, qui groupent en leur centre, disposées sur deux rangs, à nouveau deux fois quatre plates-bandes.

fig. 17 plan de Saint Gall, d'après un dessin sur parchemin, IX siècle

1



parallèle : Par un point situé hors d'une droite, on peut mener une droite et une seule qui ne la rencontre pas, cette droite étant dite parallèle.

Aristote

Je suis entré.e dans le bois pour trouver l'ancien lieu de la rave. C'est un clos dont les bords sont des chutes de pierres.

Les arbres s'enfilent sur un plan orthogonal. En marchant le point de fuite court en arrière des troncs si bien que la multitude de parallèle se joint en un nombre infini de points. Chaque tronc est un segment-sapin, et cette étendue est graduée d'un nombre inquantifiable mais fini, quant à lui, d'aiguille, variable de l'une à l'autre. L'accumulation des graduations qui tombent sur la grille provoque un appauvrissement de terrain.

Les arbres s'enfilent et la première intersection propose trois nouveaux sentiers. On prenant celui partant à droite l'alignement des sapins est remplacé -vraisemblablement- par celui des hêtres. Chaque hêtre est individuellement emballé dans un maillage de grille sur une hauteur variant entre soixante et quatre-vingt centimètres en partant du sol.

Je reviens à la première intersection pour épuiser les autres possibilités.

Par le sentier qui se présentait initialement au centre des deux autres, la succession de sapin mène à une nouvelle intersection proposant trois autres directions (gauche-centre-droite). En faisant demi-tour l'enchaînement des sapins est similaire. Le sentiment varie puisque le mouvement n'est plus le même par rapport à la lumière du soleil.

Le troisième chemin, entre la répartition homogène des sapins, aboutit lui aussi à trois intersections.

Je reviens au point initial pour emprunter la voie du centre dans le souci de tracer un axe de symétrie.

Poursuivant la voie du centre, courir accélère la succession des troncs d'arbre, mais les points ne semblent pas fuir plus vite. Ce jusqu'à l'intersection suivante présentant de nouveau gauche-centre-droite.

Je prends à droite.

Arrive à une nouvelle intersection et fais demi-tour.

La voie du centre aboutit à la même situation, à ceci près que la nouvelle voie du centre est une langue de sapins coupés. Pour faire demi-tour en courant et prendre celle de gauche, les alignements équidistants des troncs produisent un effet optique. Les allées entre les troncs s'enfoncent plus sombres, si leur trajectoire est ordonnée elle ne semble mener nulle part.

Je garde le sentier

Courant sur la gauche le chemin parmi les sapins passe devant une structure en bois qui offre un point de vue élevé d'un mètre vingt, peut-être plus ou moins. La vue élevée plonge sur les premières verticales et se stabilise un peu plus au loin. La structure en bois induit un temps de pause.

Je me stoppe.

Le point de vue de chasse surplombe les ronces.

Je reviens au point intermédiaire reprendre la voie de droite et poursuivre. Les indications de la rave avaient donné une direction sur la droite.

En maintenant la direction de la droite plus encore, de nouveau passée l'intersection gauche-centre-droite, le chemin rectiligne se courbe. La boue rend la course malaisée et impose un ralentissement. L'alternance des troncs se saccade avec la respiration.

Hah – hah

Inspire sur deux temps bloquer. Expire. Expire.

Inspire avec le nez sur deux temps bloquer. Expire. Expire avec la bouche.

Hah – hah

La marche est plus lente un temps.

Un tronc couché vient barrer le sentier, tant pour une circulation véhiculée que pour une démarche fluide. Les traces de roue de tracteur indiquent que le sentier a encore été parcouru il y a peu.

Je veux revenir sur la voie du centre.

~.

Hah – hah

~.

Je cours, je regarde à gauche et à droite, le sens a tourné avec le soleil. La lumière est moins forte aussi. Ma vue ne s'enfuit plus dans les rangs des arbres. Maintenant une teinte violette émane du sol.

Droite-centre-gauche. Les directions sont inversées.

Inspire deux-temps-bloque' expire. expire.

Maintenant les feuilles persistantes sont d'un bleu sombre. La terre et la boue offrent une densité généreuse mais qui me paraît froide au toucher. En lumière d'appoint dans cet environnement qui s'assombrit il y a la lumière carrée de mon écran (elle n'est pas nécessaire pour se repérer mais elle me permet de répondre à un message). Au fur et à mesure que la masse forestière devient moins dissociable, le bruit de la circulation alentour s'étoffe, se charge.

La forêt est frontalière à l'axe routier, elle s'étend aussi à gauche (ou à droite c'est selon) de la voie.

Utopie :
en aucun
l i e u

Des paysages, des espaces, des systèmes autres. La ville utopique est bien souvent communautaire, organisée sur un plan précis, une découpe, une répartition. Elle est un système clos, coupé de l'extérieur, elle renvoie à son fonctionnement interne. Les hétérotopies, des espaces autres que Michel Foucault définit comme des espaces clos, des « lieux réels en dehors de tous les lieux ». Ils sont une juxtaposition d'espaces, ou bien des « lieux ouverts qui nous maintiennent au dehors ». Différentes de l'utopie qui, bien que proposée comme modèle reste auto-centrée, les hétérotopies me semblent exister parce qu'elles se coupent de l'environnement qui est autour, mais sont vécues différemment par rapport à d'autres espaces. Elles ont un rapport au temps à l'espace qui leur sont propres sans anihiler totalement ce qui se déroule à l'extérieur. Ces *topos* sont différentes cellules, l'utopie semblable à un carré contenant une grille et rien autour ; les hétérotopies quant à elles existent **plurielles***, sur un plateau elles sont de biais, à cheval, parallèles, superposées.

** J'imagine une dynamique utopique singulière et des hétérotopies plurielles. Un rapport de construction et d'élaboration ciblé sur un modèle unitaire (on peut en développer plusieurs propositions), et une dynamique d'inventaire, d'espaces de projection, de traversée (du temps et de l'espace dans un temps et un espace qui diffèrent par le ressenti, l'état, l'imaginaire, le souvenir...). Cette pluralité me semble essentielle pour rendre les transpositions possibles.*

*Des déplacements
autres sur différents
chemins font fluctuer
les déplacements.*

Un autre espace, espace-univers, univers des listes, listé dans un tableau, celui du *Dictionnaire des échecs* de François Le Lionnais.

«Il faut bien commencer quelque part. L'oeil s'arrête sur un détail et entreprend ce voyage enchevêtré au terme duquel il aura découvert tous les éléments du tableau, parcouru tous les chemins offerts : ils peuvent **se recouper, s'entrecroiser, converger, diverger, se superposer** parfois, ils peuvent sembler **s'interrompre brusquement** ou aboutir à des **cul-de-sac**, ils n'empêchent qu'ils forment un parcours, un ensemble organisé de lignes de forces que le regard appréhende selon des clivages, des failles, des relations privilégiées et qui le mène de la perception isolée des éléments du tableau à une vision globale.

Le parcours peut être unique ou pluriel. Il peut constituer un circuit ou un chemin selon que l'oeil revient ou non à son point de départ ».

Il existe des limites à la rigueur et une poétique du vide, d'autres espaces sont indicibles. J'essaie de quantifier un espace en carrés additionnables et soustrayables à l'infini. Mais ça déborde, j'en oublie. Il faut tresser des lignes, tracer des blocs. Il y a des gestes répétitifs qui reposent l'esprit. (parfois il est difficile de sortir du lit, de la rivière, du rail, du train). La trame canalise mais il y a une beauté fébrile du trait dépassé.

*Cet ensemble de feuilles forme une partition (séparation des ensembles) où chaque feuillet relève de l'inventaire, d'une **note d'espace**. La liste peut se constituer d'un ensemble de matériaux hétéroclites. Composer l'ensemble vient à un renouvellement des parties dans une dynamique de constructions et de déconstructions. Des notes creuses qu'il faudrait remplir. Se pose alors le problème de la grille, qui cloisonne autant qu'elle peut permettre de bâtir. **La grille devient dystopique**, l'envers de l'utopie, elle bascule, épuisée. Mais le souffle vain des choses est un souffle quand même, tout porte à croire que le vent y est pour quelque chose. La météorologie amène toujours cette incertitude «ça dépend du temps». Ça dépend, on attend. Mais attendre quoi ? Un retour en boucle, ou peut-être une évasion, « **il faut sortir** ».*

Michel Foucault, « Des espaces autres » in *Dits et écrits : 1954-1988*, Gallimard, 1994

François Le Lionnais, *Le Dictionnaire des échecs* cité dans *Cahier des charges de la vie mode d'emploi*, Paris, CNRS éditions, 1993

Alice Aycock,
*Wooden Shacks on Stilts
 with Platform*, 1976.
 Bois, 700x550x900cm,
 Hartford Art School,
 University of Hart-
 ford, CT



Puy May, 2017.
 Aquarelle et eau forte,
 29,5 x 39,5cm.



Anne Houel,
Culture #2, 2014.
 Acier, verre, gravats,
 néons, 200x400x-
 240cm



Abribus,
 2016. Photographie n/b
 argentique, 18 x 25cm.

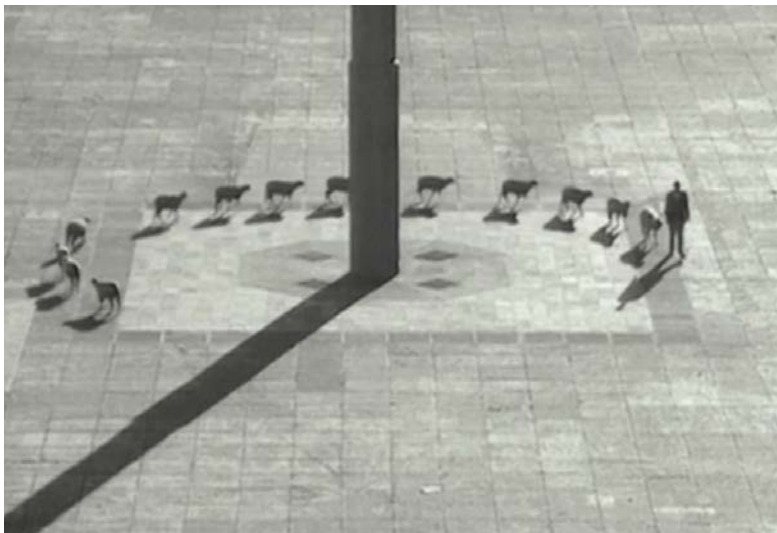




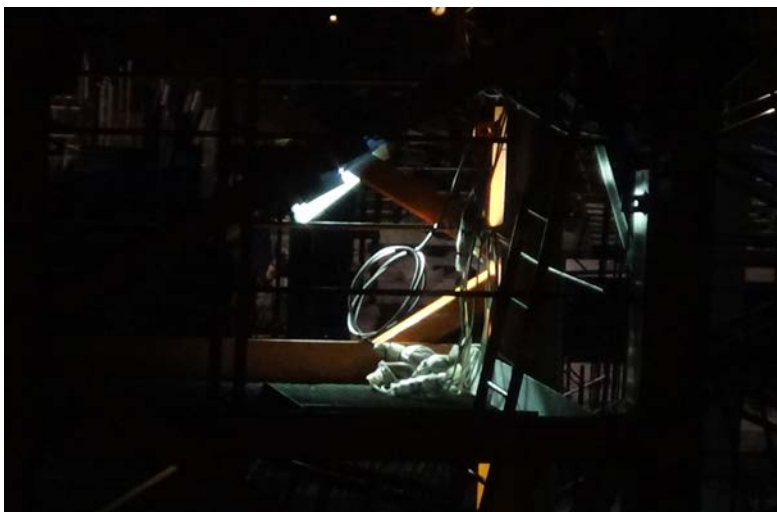
Le Cratère, 2018. Prise de vue, commune de Volvic.



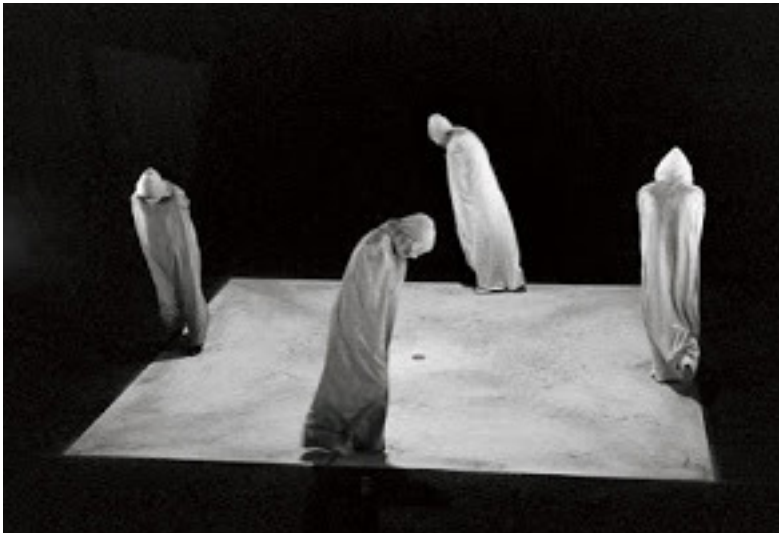
Jacques Prévert et Paul Grimault,
Le roi et l'Oiseau, 1980.
Film d'animation,
France. (image extraite
du film)



Francis Alÿs, *Cuentos Patrióticos*, 1997.
Vidéo, 25'36", Mexi-
co. En collaboration
avec Raphael Ortega.
(image extraite de la
vidéo)



La Tour d'éclairage,
2018. Prise de vue,
Belfast.



Tache aveugle, 2015.
Photographie n/b. 18 x
25cm.

Sans titre, 2016. Photo-
graphie n/b, 18 x 25cm

La barrière, 2016.
Photographie n/b. 18 x
25cm.

Jacques Rouxel,
Les Shadoks, 1968. Série
télévisée. (image extraite
de la saison 1)
Détail du jardin des
Gibis

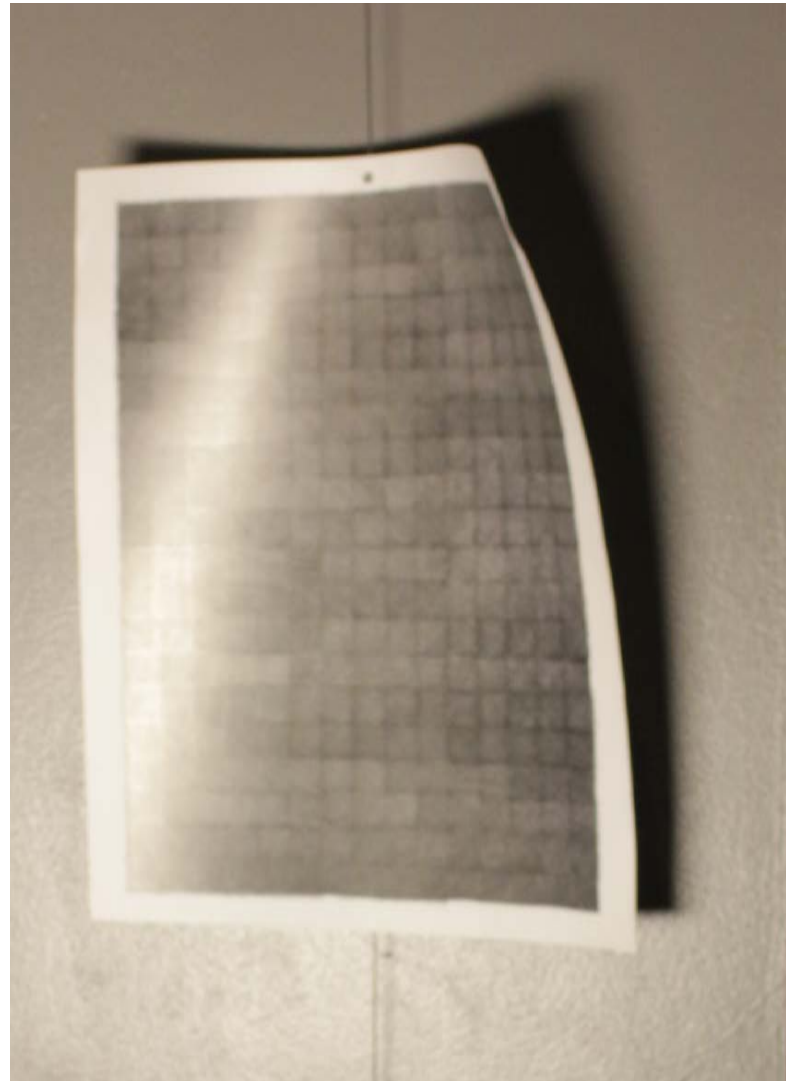
Hiroshi Sugimoto,
*Teatro dei Rozzi «Sum-
mer Time», Siena*, 2014.
Photographie n/b.

Samuel Beckett,
Quad I+II, 1981. vidéo
15', Collection Centre
Georges Pompidou,
Paris.

Alain Resnais,
*L'année dernière à
Marienbad*, 1961
Film 35mm, 93',
France-Italie



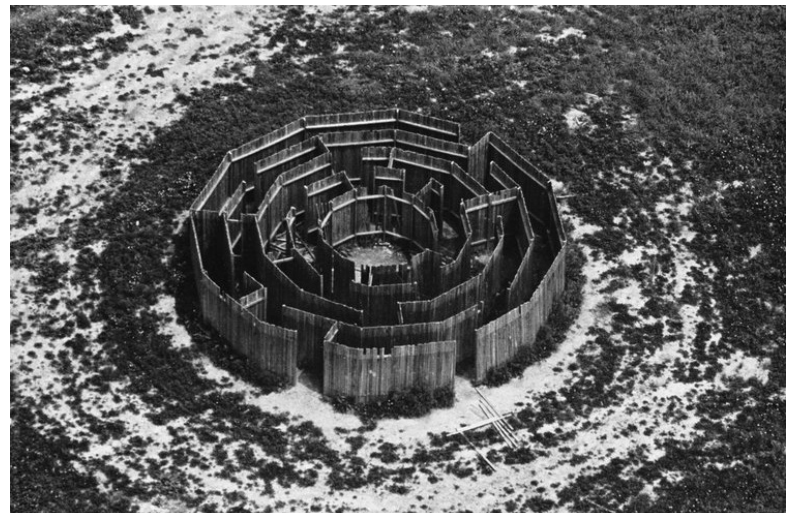
Marcel Duchamp,
*Étant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz
 d'éclairage*, 1946-1966. Techniques mixtes,
 153x111x300cm, Philadelphia Museum of
 Art.
 Détail du point de vue sur le gaz d'éclairage.



Tache aveugle, 2015.
 Crayon 6B Fabercastel sur
 papier, environ 30 x 45cm.
 Installation avec spot
 lumineux.



Andrew Tarkovski,
Stalker, 1979.
 Film couleur 163',
 Union soviétique, Al-
 lemagne de l'Ouest.



Alice Aycock,
Maze, 1972.
 Structure en bois de 12 panneaux sur 5 anneaux
 concentriques dodécagonaux, 19 points d'entrée
 et 17 barrières, 1000cm de diamètre, 180cm
 de haut, Gibney Farm près de New Kingston,
 Pennsylvania

Christopher Herwig,
Soviet Bus Stop, 2014.
Édition Fuel.



Serre, 2018. Photographie n/b.
(portion de l'image)



Shin Egashira et
Carolina Vallejo, *Bus
Shelter*, 1997. Photo-
graphie publiée dans
le magazine «The
Architectural Review»,
Mars 2018.

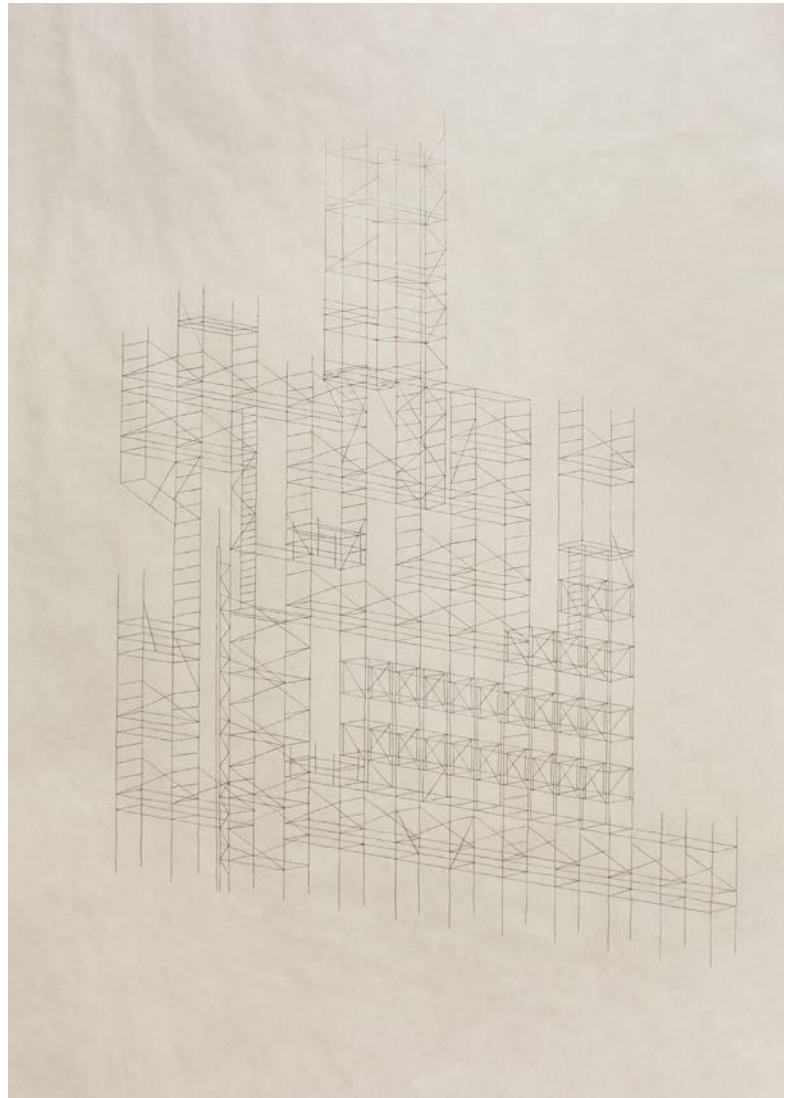
La structure en bois
peut être en partie
démantelée pour
s'adapter aux saisons
(dispenser la neige
l'hiver, s'ouvrir au
printemps).



Un cube, 2018. Prise de
vue.



The scaffolding, 2018.
Crayon sur papier,
120x75cm



Pieter Brueghel le
jeune,
Le Printemps, 1636.
Huile sur panneau,
Ulster Museum,
Belfast.



Raphael Zarka,
Cretto, 2005. Vidéo
tournée en Sicile.



Le plateau, 2018. Car-
ton, encre, 100x80cm.



Ambrogio Lorenzetti,
Annonciation, 1344,
tempera et or sur
panneau, 127x120cm,
Pinacothèque, Sienne
(portion du tableau)

