

les Abattoirs



SERVICE **E** DUCATIF

HABITER

14 décembre 2009 - 25 juin 2010

**Collège du Girbet, Saverdun
Galerie d'établissement**

Œuvres prêtées par
Le FRAC Midi-Pyrénées / Les Abattoirs

Pascal Pique et Hélène Poquet
Direction pour l'Art Contemporain

DOSSIER PEDAGOGIQUE ENSEIGNANTS
SERIE *HORS LES MURS*



SOMMAIRE

PRÉSENTATION GÉNÉRALE DE L'EXPOSITION.....	3
LES ŒUVRES / LES DEMARCHES ARTISTIQUES.....	4
BERTRAND LAMARCHE, <i>Le terrain ombelliférique</i>	4
BERTRAND LAMARCHE, <i>The Weather House</i>	11
DIDIER MARCEL.....	15
PATRICK GALIBERT, <i>Dialogue photographique avec des étudiants new-yorkais</i>	20
EN LIEN AVEC D'AUTRES CHAMPS.....	27
LITTÉRATURE.....	27
MUSIQUE.....	30
BANDE DESSINÉE.....	31
CINÉMA.....	32
PHOTOGRAPHIE.....	33
CHOREGRAPHIE.....	35
PHILOSOPHIE.....	37
REPERES DIDACTIQUES.....	38
EXTRAITS D'UN TEXTE FONDATEUR DE MAGALI CHANTEUX...	38
EXTRAITS D'UNE INTERVENTION DE PHILIPPE MEIRIEU.....	39
MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE : Habiter, fil conducteur du programme de géographie de sixième.....	40
CONTENUS D'ENSEIGNEMENT.....	42
PISTES PÉDAGOGIQUES POTENTIELLES.....	42
BIBLIOGRAPHIE ET SITOGRAPHIE.....	44

PRÉSENTATION GÉNÉRALE DE L'EXPOSITION

Dans son acception usuelle, le verbe *habiter* signifie *occuper habituellement un lieu* - que ce dernier relève du bâti (appartement, logement, immeuble, pavillon, villa...) ou d'un cadre environnemental plus générique (désert, campagne, bord de mer, village, ville, province, banlieue...). On mesure déjà toutes les entrées qui découlent de cette première approche lexicale - relative à l'occupation d'un espace offrant les conditions nécessaires de vie et de développement...

Mais les définitions ne se limitent pas à ces conceptions en résonance avec l'idée de positionnement spatial et/ou social.

Au sens figuré, ce verbe, qui fait aussi, dans sa forme passive, référence à un état ("*être habité par...*"), nous entraîne vers un autre fil conducteur : celui de l'espace intime où chacun d'entre nous peut être hanté, obsédé, possédé, dominé par un trouble, un être, une passion... Espace mental, donc.

La teneur du propos s'avère donc composite.

" « *Habiter : le propre de l'homme* ». Pour le philosophe Martin Heidegger, l'homme **est** parce qu'il **habite**.

Mais la notion d'habiter demeure multiforme et complexe. A l'heure de la mondialisation et des problèmes environnementaux, il est important de savoir ce qu'habiter veut dire.

Quelles relations l'homme entretient-il avec ses lieux de vie, avec la nature, avec les autres, avec l'Autre ? Quelles sont les relations de l'homme à l'espace physique, géographique ?

L'habiter induit des dimensions individuelles, collectives, spatiales et, a contrario, l'inhabitable, le non lieu, le sans domicile fixe posent une question cruciale : quand les conditions de l'habiter ne sont pas là, qu'en est-il de l'humain? " Hélène Poquet¹

Le dessein de l'exposition est de permettre de s'interroger sur :

- La notion d'habiter ici ou ailleurs, l'architecture, les problèmes d'urbanisation, vivre en milieu rural ou urbain, s'approprier un lieu, un espace.
- La relation que le corps humain entretient avec l'espace, renvoyant aussi à toutes les questions concernant le rapport de l'échelle humaine à un environnement donné.
- La manière dont chacun investit son espace privé avec son propre imaginaire mais aussi à travers l'imaginaire collectif, avec sa culture ou sa position sociale.

" *La question de l'habiter est donc fondamentalement une question de pratiques, associées aux représentations, valeurs, symboles, imaginaires qui ont pour référents les lieux géographiques. Elle gagne en importance dans une société qui donne une valeur accrue à la mobilité géographique et qui, de ce fait, ouvre le champ des possibles concernant les lieux géographiques.* " Mathis Stock²

Par conséquent, le choix des œuvres vise à ne pas réduire le questionnement à un aspect thématique exclusivement centré sur le "cadre de vie" ou sur l'architecture. Les différentes démarches artistiques, sans avoir la prétention de se montrer exhaustives, mêlent divers éclairages – parfois inattendus – censés attiser la curiosité de nos élèves, quel que soit leur âge.

Si *Habiter* s'avère la thématique centrale autour de laquelle se déploient et se tissent les programmes de géographie pour la classe de sixième. L'*espace*, notion incontournable englobant celle d'*habiter*, est explicitement citée ou sous-jacente dans de nombreuses autres disciplines enseignées dans les premier et second degrés.

L'élaboration de dispositifs pédagogiques repose sur de multiples ancrages ; les synonymes de ce verbe constituent des pistes potentielles à explorer :

Loger, demeurer, résider, séjourner, vivre, s'établir, gîter, nicher, s'installer, se loger, travailler, se rencontrer, se fixer, rester, exister, camper, poursuivre, occuper, fréquenter, crécher, siéger, se terrer, se tenir, régner, percher, coucher, cabaner, être domicilié.

Hanter, obséder, posséder, préoccuper, harceler, animer.

¹ Adjointe de Direction pour l'art contemporain, les Abattoirs

² Extrait de l'article en ligne *L'habiter comme pratique des lieux géographiques*, <http://www.espacestems.net/document1138.html>

LES ŒUVRES / LES DEMARCHES ARTISTIQUES

BERTRAND LAMARCHE

Le travail de Bertrand Lamarche intègre paysage, urbanisme et architecture. Modélisé et remodelé au fil du temps, il se caractérise par une attention critique et sensible à l'évolution de certains lieux et sites où l'artiste déploie des fictions. En arrimant une trame fantasmagorique à une grille préexistante, il propose ainsi un script de décodage de divers espaces. L'artiste réalise des propositions qui sont autant d'expériences physiques nouvelles pour le spectateur.

Croisant art cinématique et subjectivité, architecture et science-fiction, cinéma élargi et inconscient, les maquettes, installations et vidéos de Bertrand Lamarche matérialisent des phénomènes de projection physique et mentale, qui s'ancrent dans la réalité pour mieux s'en distancier.

L'exposition montée à Noisy le Sec du 6 décembre 2008 au 7 février 2009, par exemple, déployait ses recherches autour de la vision, la modélisation et l'échelle, tout en prolongeant ses recherches formelles précédentes sur la métamorphose, à travers l'utilisation de figures récurrentes telles que les ellipses, spirales, cônes et tores. Tissant des liens entre le langage cinématographique, le son, la météorologie et l'urbanisme, les diverses pièces présentées convoquaient de façon ludique des univers propres à la machine, au vertige et à la maquette, dans une approche visuelle directe mais néanmoins inquiétante.

Ses machines à fantasmagories contrastaient, par la simplicité de leur mise en oeuvre, avec la puissance d'évocation qu'elles généraient. Enregistreuses de réalité, elles en livraient, en image, une version métamorphosée, dégradée par la décomposition lente de leur mouvement perpétuel, amplifiée par une mise en abîme plurielle, à la fois contextuelle et projetée.

Les visiteurs assistaient à la représentation en acte d'un décalage, voire d'un dédoublement du réel en un « autre » fictionnel, fantasmé.

Repères biographiques sur l'artiste

Bertrand Lamarche est né à Paris en 1966 où il vit et travaille.

Diplômé de l'École nationale supérieure d'art de la Villa Arson à Nice, son travail a été montré dans diverses expositions personnelles en France :

The Double Twin au Centre Régional d'Art Contemporain à Sète (2006),

The Plot au Musée des Beaux-Arts de Nancy (2005) puis à Glassbox à Paris (2006),

Autobrouillard à Transpalette à Bourges (2003)

Vortex à la Galerie Le Sous-Sol à Paris (1998) ;

ainsi qu'à l'étranger (notamment l'exposition *Autobrouillard* au Centre National de la Photographie à Genève en 2004).

Il a également participé à de nombreuses expositions de groupe en France et à l'étranger, dont *Là où je vais, je suis déjà*, Le Printemps de Septembre, Toulouse (2008) ; *Absolumental 1 et 2*, Les Abattoirs, Toulouse (en 2006 et 2007) ; *La répétition, la tête dans les nuages*, Villa Arson, Nice (2000) et *ExtraETordinaire*, Printemps de Cahors (1999).

Bibliographie :

Première monographie de Bertrand Lamarche, *The Funnel* invite à une plongée dans le travail de l'artiste qui fait bien souvent appel à représentation d'une mise en abîme du réel ("the funnel" = la réplique), Ed. Hyx, 2008



Bertrand Lamarche

1966, Levallois-Perret (Hauts-de-Seine)

Le terrain ombelliférique

2005

Oeuvre en 3 dimensions

Images de synthèse

Vidéo projection

23 minutes

Formes génétiques virtuelles, comportements biologiques, détournements de processus scientifiques constituent autant de sources d'inspiration issues du vivant. L'artiste nous propose ici de questionner notre rapport à la nature après l'inscription de nouveaux *media* dans l'art. Il nous offre la possibilité de perturber virtuellement des environnements végétaux par le biais de dispositifs technologiques.

Le Terrain Ombelliférique est une animation réalisée en image de synthèse, accompagnée par la musique d'Erik Minkkinen - membre de *Sister Iodine*³.

³ Groupe de rock bruitiste et expérimental français, originaire de Paris, formé en 1992 ; Érik Minkkinen en est le chanteur et guitariste.

Photogrammes du film :



Il s'agit d'une promenade virtuelle parmi les berces du Caucase - appartenant à la variété des ombellifères, variété regroupant toutes les plantes dont la terminaison florale blanche ressemble à un parasol ou une ombrelle. Ce qui distingue cette variété est sa très grande taille, avoisinant parfois quatre mètres : les plantes ont l'aspect remarquable et monstrueux d'une espèce dont on aurait modifié l'échelle. Elle est surmontée par une inflorescence d'environ cinquante centimètres de diamètre. Introduite en Europe centrale au XIX^e siècle dans les jardins botaniques en raison de ses qualités ornementales, elle s'est naturalisée dans toute l'Europe, notamment le long des cours d'eau. D'autre part, durant la floraison, le contact ou le frottement des feuilles ou des tiges avec la peau est susceptible d'entraîner des brûlures cutanées. C'est donc une variété urticante, vis-à-vis de laquelle mieux vaut garder ses distances en ne l'admirant que de loin.

Des motifs stylisant cette plante (découverte en 1895) ont été très utilisés comme éléments décoratifs dans le mobilier, les ferronneries et les papiers peints du mouvement Art Nouveau.

Le Terrain Ombelliférique consiste, vingt-trois minutes durant, en la déambulation d'une caméra subjective à travers un terrain virtuel planté de berces du Caucase. Le mode choisi pour les représenter s'apparente au dessin : traçage blanc sur fond sombre. Il décrit principalement la structure de ces plantes, de leur feuillage et de leurs terminaisons florales.

Ce traitement les rend luminescentes et comme projetées en négatif. Tout porte à croire que leurs constituants végétaux ont été radiographiés... La référence à l'imagerie médicale s'impose.

Un logiciel permet de programmer les déplacements variables de la caméra, aboutissant à des angles de vue différents sur les berces et le territoire qu'elles ont conquis.

Ainsi le spectateur fait-il une expérience sensitive, lorsque, debout et suffisamment proche de l'écran, il se sent physiquement trans-porté par ces déambulations aériennes, la caméra lui procurant l'effet de planer lui-même d'un lieu à l'autre, passant au dessus de l'eau, au sein de cette forêt quasi préhistorique et fantomatique. Tout le conduit à ressentir les manifestations de vertige, ou, pour le moins, les sensations que provoquent les nacelles de manèges forains ou les balançoires.

Ce long plan séquence brouille nos repères. Tout d'abord, le feuillage, par sa densité, semble se substituer au sol ; ce n'est que lorsque des "canaux" apparaissent que nous comprenons notre méprise. Tout est immobile, pas le moindre souffle de vent n'agite ces plantes dont la rigidité nous fait croire, *a priori*, qu'il s'agit de cimes d'arbres. Aucun indice relatif à l'échelle ne nous est fourni.

Des luminescences semblent surgir de ce dédale de voies aquatiques, comme si une lumière provenait des profondeurs de l'eau. La caméra paraît suivre l'itinéraire de ces traces lumineuses.

Dans l'immédiateté de cette immersion dans une présence sensible, le regard, donc, happé par ce travelling incessant, plane au sein d'un vaste terrain-territoire, passe d'une plante à l'autre - toujours à mi hauteur entre feuillage et ombelles. Il se déplace incessamment, tel un insecte qui naviguerait dans cette pseudo "forêt".

Le temps est à l'œuvre, le cheminement s'opère avec une lenteur ne correspondant à aucun moyen de locomotion usuel. La fluidité des passages d'un plan à l'autre, d'une direction à l'autre, d'un point de vue à l'autre, conforte l'impression d'irréalité de la vidéo.

Bien que la vitesse de déplacement reste constante, nous avons le sentiment de phases d'accélération ou de ralentissement ; la proximité ou l'éloignement des plantes dans notre champ visuel étant la cause de cet effet subjectif.

Même si l'espace est plus ou moins saturé par les ombellifères, le paysage donné à voir occasionne un sentiment incongru : les végétaux semblent sans consistance, "sans corps", évanescents, translucides. Une impression de fragilité en émane, comme si le verre était leur matériau constitutif. Les ombres portées qu'ils génèrent sont totalement improbables. Une atmosphère sombre et spectrale en découle. On ne sait plus si c'est la perception oculaire d'un animal ou celle que procureraient des lunettes de vision nocturne qui est adoptée.

Dans ce paysage insolite, tout semble à la fois vrai et factice. La prise de vue tend au réalisme, mais les constituants de l'image semblent inversés, niés. L'ensemble induit une espèce de lieu hors de tous les lieux connus, dans lequel poussent des végétaux dont nous reconnaissons la forme familière sans toutefois être en mesure de les identifier avec certitude. Cette vision ne ressortit absolument pas à l'objectivité. Il ne s'agit en aucun cas d'un documentaire naturaliste.

Quel phénomène a bien pu se dérouler dans cet espace naturel pour que ces organismes en soient arrivés à ce stade ? De quoi peut bien provenir leur état de dégénérescence ? Ces plantes géantes constituent-elles une menace ?

La platitude du relief et les voies d'eau font penser à un marigot. A-t-on affaire à un archétype de paysage plus ou moins refoulé ? À un milieu susceptible d'hanter nos cauchemars ? Aux phobies engendrées par la nuit, le manque d'horizon, la forêt, le sentiment d'être perdu, de tourner en rond et de revenir incessamment au point de départ ?

Ou est-ce un décor de conte de fée ?

Voyage-t-on dans le lointain ? Nous trouvons-nous sur une autre planète ? Dans un espace inhabitable ? Déserté par l'homme ? Errance ?

L'ambiance sonore qui soutient les images est, elle-même, oppressante : les nappes électroniques de base, auxquelles se superposent vibratos, sonorités aiguës et métalliques, nous propulsent dans une lancinance hypnotique proche d'un *bad trip*.

Nous sommes juste, devant ces images, totalement à la dérive... tel un radeau non arrimé étudiant une canopée oscillant entre incarnation et désincarnation.

Traité sur un mode fantasmagorique, ce projet induit aussi un regard sur les concepts de jardin public et/ou de parc de loisir.

Références annexes :

Musique ambient / électro,
Univers cinématographique de *Blair Witch* ou de *Paranormal Activity*,
Jardin des " fleurs vivantes " dans *Alice au pays des Merveilles*

OEUVRES EN LIEN :

Eduardo Kac // Essay Concerning Human Understanding



Essay Concerning Human Understanding est une installation sonore télématique, interactive, vivante, créée entre Lexington (Kentucky) et New York. Dans cette oeuvre, un oiseau dialogue, en utilisant le réseau, avec une plante qui se trouve à distance. Le canari jaune se trouve dans une cage cylindrique blanche, au sommet de laquelle sont installés des cartes électroniques, un haut-parleur et un microphone. Un disque transparent de plexiglas sépare le canari de l'équipement relié au réseau.

Dans le deuxième lieu, une électrode est placée sur une feuille de la plante pour enregistrer ses réactions au chant de l'oiseau. La fluctuation du voltage de la plante est surveillée par un logiciel. Les informations recueillies sont introduites dans un ordinateur dont la programmation contrôle un clavier Midi. Les sons électroniques sont préenregistrés, mais l'ordre et la durée sont déterminés en temps réel par les réactions de la plante au chant de l'oiseau. Un animal captif s'adresse donc à une plante, via Internet. Espérant une compagne, il chante ; à la place, au bout du fil, est "connecté" un membre d'une autre espèce. *Essai concernant la compréhension humaine* est une oeuvre qui pose la question de l'art comme exploration de la communication inter-espèces. S'agit-il vraiment de communication ? D'une évocation de la solitude humaine ?

Miguel Chevalier // Sur-natures

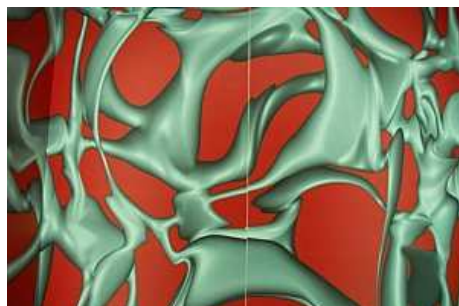


Sur-natures se présente sous la forme de plantes et de fleurs virtuelles qui poussent chaque jour en temps réel. Ces images sont générées dans le temps. Ces fleurs virtuelles développent leur propre trajectoire évolutive sur une année et se transforment à contre courant du cycle des saisons.

C'est une nouvelle étape dans les recherches artistiques de Miguel Chevalier qui s'empare des bio-technologies et de la génétique. Cet art «transformationnel» permet de donner vie à des oeuvres fixes ou en perpétuelle métamorphose. Ces créations ne sont pas sans rappeler l'univers créé et développé aux frontières de la nature de l'artifice dans une série d'oeuvres antérieures de Miguel

Chevalier : *Baroque et Classique, In vitro*, les serres botaniques ou les installations vidéo et interactives comme *Paysage Artificiel*.

Peter Kogler // Les fourmis, les réseaux



Utilisant des systèmes d'impressions monumentales, de projections vidéo ou d'images fixes, qui peuvent recouvrir des sites entiers, il surimpose à l'ordre fini et ordonné de l'architecture, l'ordre infini et foisonnant d'une imagerie hybride issue de la technologie et de la biologie (tubes, entrelacs, cerveaux, fourmis).

Par là, son propos est de réinvestir, de dévoiler la réalité apparente en faisant appel à l'énergie proliférante de l'imagination. C'est pourquoi il substitue aux rigidités des structures physiques et psychiques de l'image, le mouvement ouvert et dynamique des flux d'information(s).

Bernardo Secchi et Paola Vigano // Projet du grand Paris



L'exposition *Grand Paris* met en avant les projets de dix architectes et leurs équipes pour le Paris du futur.

Les architectes-urbanistes Bernardo Secchi et Paola Vigano remettent en cause le modèle radio-concentrique qui a isolé Paris de sa banlieue. Selon eux, toutes les métropoles auront à résoudre trois problématiques fondamentales au cours des prochaines décennies : la réduction des inégalités sociales, les bouleversements climatiques et, de façon plus globale, les problèmes environnementaux (eau et énergie), enfin, la mobilité. Le constat immédiat est que cette région n'est pas « poreuse » : un concept qu'ils empruntent à la géologie et qu'ils définissent par le rapport entre le plein et le vide.

Par cette image de *porosité* Bernardo Secchi affirme que dans chacune des zones de l'agglomération parisienne les liens sont minimes, on ne passe pas de l'une à l'autre. Pour y remédier, il faudra donc connecter ces différentes zones et rendre "perméables" les différents tissus urbains afin de permettre l'accessibilité de tous dans les différentes strates du Grand Paris. Il est également nécessaire de briser les enclaves qui ont des conséquences sur la géographie sociale caractérisée par de nombreuses inégalités.

PISTES PEDAGOGIQUES EN LIEN :

Travail de l'image numérique

Travail du son

Inventer les êtres qui peuplent cet univers




Ecrire une histoire qui pourrait avoir ce décor pour arrière-plan

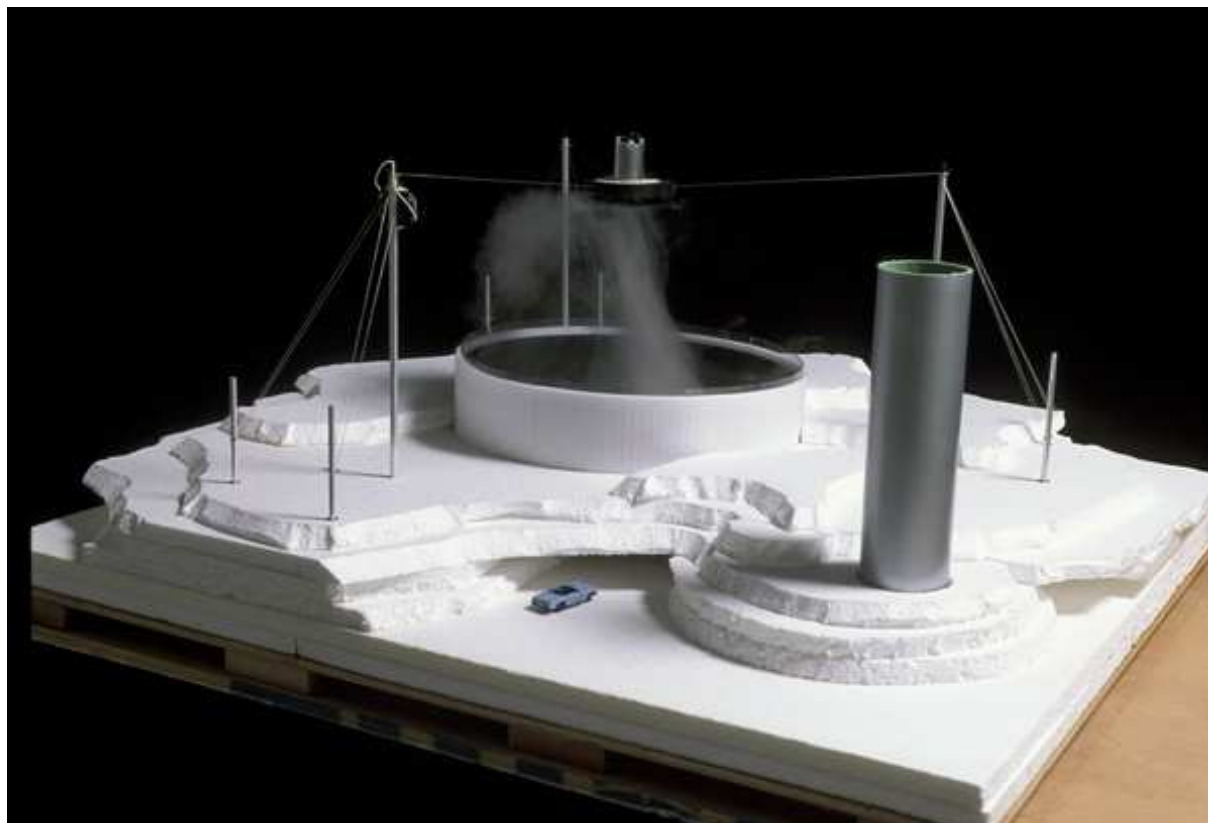
Faire des recherches en SVT sur l'implantation artificielle d'espèces dans de nouveaux espaces et les conséquences sur le biotope endémique.

Utilisation du logiciel *SketchUp*...

Cette installation vidéo permet de revoir le vocabulaire lié aux techniques de prise de vue :

- Reconnaissance, dénomination des différents points de vue et valeurs symboliques dont ils sont porteurs (Cf. Utilisation qui en est faite au cinéma) :
 - o plongée
 - o hauteur des yeux
 - o contre-plongée

Dénomination	Rappels concernant les points de vue	
Plongée	L'objet est plus bas, on en voit donc le dessus, effet subjectif de supériorité du regardeur	
Niveau des yeux	Objet situé à hauteur du regard, on ne voit ni dessous, ni dessus	
Contre-plongée	L'objet est plus haut, on en voit donc le dessous, effet subjectif d'infériorité du regardeur	



The Weather House
2003

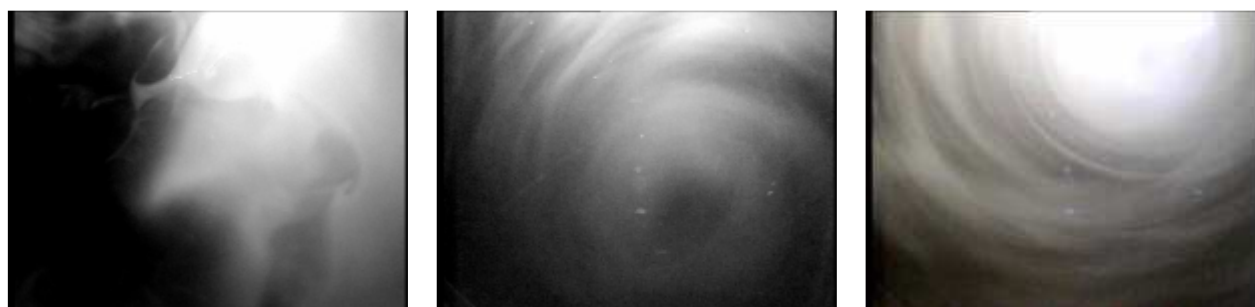
Installation

Polystyrène, capsules de plexiglas, moteur, hélice, éclairage, machine à fumée (brumisateuse), caméra, système de rétroprojection, DVD, voiture miniature

50 x 109,5 x 99,5 cm

Vortex (ancien titre)
Vidéo-projection

Photogrammes :



L'intérêt de Bertrand Lamarche pour les phénomènes tourbillonnaires (cyclone, vortex, trous noirs) naît de sa fascination pour les mouvements et phénomènes giratoires perpétuels, générés par le vide, où la circulation de l'énergie crée des formes mouvantes et ondulantes. Il semble subjugué par ces "bouillons cosmiques".

Les images des pseudo-turbulences météorologiques sont captées par une micro-caméra installée dans la maquette et projetées dans la salle d'exposition, initialement transformée de façon à restituer l'ambiance d'un salon. Le lieu est plongé dans l'obscurité, sur l'un des pans de mur figure un écran sur lequel est projetée l'image, renversée, du "cyclone". La tornade se fait, se défait. Le phénomène météorologique est restitué dans cette salle, en direct - l'hypnotique déroulement de ces tourbillons captivant le visiteur.

Mais notre spectateur est-il vraiment captif ? L'installation de Bertrand Lamarche fonctionne comme la boîte à double fond d'un prestidigitateur ; sauf qu'ici tout est montré, ce qui, paradoxalement, renforce le piège de l'illusion bien que prenant la forme d'une miniaturisation. Cela étant, le spectateur reste "extérieur" à ce qui lui est présenté. Ce jeu d'échelle trouve son écho dans l'étrange maquette qui génère les images du film.

L'aspect artisanal de l'ensemble se rapproche de l'univers enfantin telle une maquette bricolée dans laquelle contrastent les matériaux (principalement métal et polystyrène), les teintes, les axes (horizontalité / verticalité), les découpes nettes et les bordures accidentées... L'objet n'est pas sans évoquer les prototypes didactiques présentés sur le plateau de l'émission *C'est pas sorcier*.

La bâtisse principale, circulaire, est "enterrée" dans un terrain comportant l'équivalent de six courbes de niveaux. La partie supérieure qui émerge (bassin de décantation, large puits ou parcelle de bâtiment industriel ?) produit de la brume.

L'entrée de cette singulière construction semble se situer au niveau inférieur 6, une voiture - stationnant devant l'accès - nous sert d'indice. C'est d'ailleurs la présence de ce jouet miniaturisé qui précise l'échelle de l'ensemble.

Tout d'abord, nous sommes conduits à penser que cette architecture est de type industriel ou scientifique. Le corps principal est entouré d'autres éléments qui renforcent l'aspect technologique du lieu : un cylindre haut et étroit le joute, sans que l'on sache très bien s'il s'agit d'un château d'eau ou d'une cheminée géante. Des mâts s'érigent de part et d'autre, maintenus par des filins, ils soutiennent un disque muni de pales, actionné par un moteur.

La destination de cet ensemble architectural nous reste en partie obscure. Nos hypothèses ne cessent d'osciller entre un complexe militaire digne de James Bond, une station d'épuration High-Tech, une centrale nucléaire ou une station météorologique.

L'architecture blanche prend place dans un paysage désolé, blanc lui aussi. Banquise pas très exquise...

Les occupants du lieu sont-ils des gardiens ? Ce lieu est-il habitable ou ne s'agit-il que d'une usine à brouillard - cette brume épaisse censée se répandre à la surface de la colline, s'étalant sur un périmètre dont la forme et la densité varieraient en fonction de la nature des vents, de la pression barométrique et du taux d'humidité de l'air – dont on conçoit mal le but ultime ?

L'artiste précise :

*"Pièce conçue pour la collection des Abattoirs et réalisée avec la participation du centre d'art contemporain de Castres. Il s'agit de la maquette d'une **maison** de forme cylindrique creusée dans une colline. Une dalle de verre transparent scinde l'édifice en deux sections horizontales distinctes : une partie inférieure, le salon et une partie supérieure, la soufflerie - comprenant une turbine et une machine à brouillard. Ce système est conçu pour créer des ambiances météorologiques diverses laissées au choix des occupants afin qu'ils puissent par eux-mêmes décider de l'influence du temps sur leur humeur et leur comportement : temps clair, temps brumeux, cyclones visibles au travers de la dalle de verre, plafond du salon."* Bertrand Lamarche

Une résidence ? Une habitation ? !

Mais qui sont donc les occupants de cette construction, capables de vivre terrés, enterrés ?

Quel être humain peut se satisfaire de passer son temps reclus chez lui, sans une seule ouverture donnant sur le paysage environnant, hormis ce "plafond" dont l'horizon se limite au ciel ? Qu'est-ce qui le pousse à occuper cet habitat de type semi-troglodytique ?

Qui sont ces individus soucieux de "faire la pluie et le beau temps" afin de n'en avoir qu'une unique sensation visuelle virtuelle ?

Sommes-nous, une fois de plus, confrontés à l'histoire d'un territoire menacé ou qui aurait déjà subi les affres d'une dévastation quelconque ?

Est-ce une utopie ?

Un scénario fictionnel ?

La juxtaposition de la maquette et de la projection, réunies en un même espace-temps est troublante, d'autant que l'image projetée ne correspond pas aux turbulences émises par le dispositif.

Cette vision relève de la fiction, de l'inachevé, de la mutation constante.

Des questions essentielles surgissent :

" Que faire de nos perceptions, de notre corps, de notre esprit, quand les nouvelles technologies nous débarrassent de certaines contingences mais créent de nouveaux conditionnements ? Ne perdons-nous pas certains savoirs lorsque nous en apprenons d'autres ? ".

OEUVRES EN LIEN :

Absalon // Les cellules



" Je désire un univers parfait. À mon avis, on pourrait se laisser inspirer par ce travail de réellement construire une ville, de construire tout, presque une civilisation. "

Les cellules sont des configurations qui entretiennent de forts liens avec l'architecture moderniste et avec le minimalisme. Elles ont été créées par Absalon (1964, né à Ashdod / Israël, 1993, décédé à Paris) entre 1987 et 1993.

Entre sculpture, design, architecture et urbanisme, ces "compartiments" – uniformément recouverts d'une couche de peinture blanche – jouent sur une combinaison d'unités modulaires pour imposer l'idée

de clôture spatiale et de suspension temporelle. Ces constructions, qui sont localisables entre spatialité réelle et imaginaire, fonctionnent en tant que métaphores pour des lieux minimaux qui s'assument par leur existence physique, mais qui, en même temps, interrogent cette propre existence à travers leur conception et leur réalisation. Pourtant, les principes formels de construction renvoient plutôt à la dissolution ou la négation de ces cellules. Cela se manifeste à travers leur surface lisse, uniforme et blanche, identique à l'intérieur comme à l'extérieur et non hiérarchique.

Les cellules reflètent des systèmes collectifs et sociaux d'ordre et de fonctionnement, articulant en même temps des fantasmes individuels de repli ainsi que des besoins de démarcation. Bien que les « cellules » n'aient pas forcément été construites en tant qu'espaces fonctionnels, l'idée d'une utilisation potentielle leur est immanente - le terme de cellule impliquant une multiplicité optionnelle basée sur l'universalité uniforme et la réduction.

James Turrell // Roden Crater, 1979



Cet artiste américain revendique une démarche issue de la culture scientifique et technique. En 1979, il fait l'achat personnel d'un cratère volcanique dans le désert de l'Arizona (Roden Crater), qu'il transforme peu à peu en un gigantesque "observatoire astronomique". Turrell y réalise un réseau de galeries souterraines permettant d'accéder à des chambres creusées en des points déterminés. Ces chambres, les *Sky Spaces*, donnent à voir certains fragments du ciel, le jour et la nuit. Cette démarche s'inscrit dans la continuité des "Kiva Hopi", cavités amérindiennes destinées aux connexions cosmiques. Ce projet fut d'ailleurs conçu en collaboration avec le chef d'une tribu Hopi voisine.

Depuis la fin des années 60, ses installations, aussi dénommées « environnements perceptuels », sont réalisées à partir d'un seul matériau : la lumière (naturelle ou artificielle). Ses interventions, « en chambre » ou à ciel ouvert, procèdent toutes d'une quête artistique qui déstabilise nos relations au réel.

En manipulant la lumière, James Turrell sollicite les sens, il se joue de la perception du spectateur, il la bouscule, la trompe...

Entre ses mains la lumière prend une extraordinaire matérialité, crée des espaces fictifs troublants.

Habitat troglodytique // du latin *troglydyta*, lui-même du grec ancien *τρογλοδύτης*, de *τρώγλη* (caverne), et *δύειν* (pénétrer dans, plonger).

L'habitat troglodytique est creusé dans des roches tendres de type calcaire, mollasse, grès... On en rencontre aux quatre coins du monde...

Elizabeth Creseveur // Ensemble de maquettes (24 space propositions), 1997-2002



Sorte de carnets de notes, ces maquettes témoignent de l'expérience directe ou spéculative du corps dans l'architecture. Plus compactes qu'abstraites, ces propositions d'espaces esquissent une recherche spatiale de positions, de mouvements et de perceptions.

A la lisière de la chorégraphie et de l'architecture, les sculptures-installations et les vidéos d'Elizabeth Creseveur invitent le spectateur à ressentir la dimension physique de l'espace, dans un rapport intime au monde.

Elizabeth Creseveur parvient ici à dépasser la froideur systématique de la maquette pour créer un environnement, " un système de mouvements possibles " en déjouant les perversions et les contraintes du Modulor

ou des Cités radieuses de Le Corbusier, dans un rêve moderniste en perpétuelle transformation.

" *Mon travail entretient un rapport étroit avec l'espace, l'architecture, sur laquelle il s'appuie, par la complémentarité, la modification, la prolongation, l'extension ou la réduction. Aussi, mes installations donnent-elles naissance à des espaces tangents créant un lien singulier avec le corps.* "

" *Penser l'espace que prend notre corps [...] Sentir ce passage, comment le corps se tient à l'intérieur, et quel espace il doit prendre à l'extérieur.* " Vito Acconci

Pierrick Sorin // Nantes, projets d'artistes.



Extraits d'un court-métrage, vidéo 26 minutes, 2000.

Cette œuvre de l'artiste français Pierrick Sorin, prend la forme d'un reportage télévisé représentant un ensemble de projets fictifs d'interventions artistiques dans l'espace public. Pierrick Sorin y joue lui-même le rôle d'artistes présentant leur projet. Adeptes de l'auto filmage et aussi des personnages imaginaires incarnés par sa propre personne, il propose, sur un mode humoristique, cette fiction dans le but d'amener le spectateur à s'interroger sur la signification et la portée d'une création dans l'espace public.

Cinquième pseudo intervenante : Crips Roniker (14'51 > 17'58') ; artiste allemande multimédia, elle dit travailler principalement sur la nature.

Son projet, *À l'échelle du paysage*, « consiste à provoquer l'apparition d'un arc-en-ciel au-dessus de la ville ». Sa matérialisation progressive est générée par la bonne humeur de la population, laquelle est estimée à partir de l'analyse numérique des conversations téléphoniques.

DIDIER MARCEL

Depuis plusieurs années, cet artiste interroge les rapports entre sculpture et architecture, les notions de masse, d'échelle et de matière étant convoquées, sans oublier celle de construction fantasmée.

En effet, ses sculptures, issues du vocabulaire formel de l'architecture et du design, conduisent, grâce à l'utilisation récurrente de modules ou de maquettes, à s'interroger sur l'espace urbain, l'art et l'objet décoratif.

De ce travail se dégage un questionnement des modes et stratégies de présentation - aussi bien empruntés à notre environnement domestique qu'aux espaces dédiés aux expositions, voire même aux lieux de consommation (supermarché, foire...).

A travers l'objet et ses modalités de présentation, Didier Marcel interpelle autant les processus de création que ceux d'adaptation à l'environnement en éprouvant leur incidence sur nos comportements.

C'est au moyen de la photographie que cet artiste regarde les architectures qui deviendront peut-être, un jour, des maquettes. Des différents points de vue qu'il photographie, il retient ceux qui feront l'objet d'une reconstitution en volume. Il réalise donc ses œuvres à partir de ce qui fait déjà "image" dans le réel.

Il réalise, entre autres, des maquettes d'architectures en cours de démolition. Le fragment renvoie à la discontinuité de l'espace, de la temporalité et du sens. De la sorte l'artiste établit-il un paradoxe : dans les maquettes, l'unité est censée l'emporter sur les parties, alors que le fragment est un instant donné qui porte en lui l'unité rompue.

Dans des propositions énigmatiques, il convoque des formes connues qui, ramenées à de petites dimensions, font appel au réel et à l'imaginaire.

C'est vers une scénographie de présentation que tend son travail actuel, ses constructions étant prétexte à combiner des plans, à ériger des formes.

Cette topographie d'une familière étrangeté introduit un acte de lucidité, de défiance, envers toute dérive poétique. Cette distance contraint le regardeur à une attention et à une disponibilité certaines, le prêtant à ébaucher de nouvelles résonances.

Repères biographiques :

Didier Marcel, né en 1961, vit et travaille à Dijon.

Après l'Ecole des Beaux-arts de Besançon, il participe aux sessions de l'Institut des Hautes Etudes en Arts plastiques à Paris. Il présente ses premières sculptures (petits objets en plâtre) aux ateliers de l'ARC en 1988.

Il a réalisé de nombreuses expositions personnelles :

- Chapelle du Carmel, Chalon-sur Saône,
- Le Spot 1 et 2, Le Havre, 2005,
- Michel Rein, Paris, 2003,
- Musée de Dôle, 2000,
- Villa Arson, Centre d'Art Contemporain, Nice, 1999

Bibliographie :

Didier Marcel, textes de P. Javault, E. Troncy, V. Pécoil, T. Morton, les Presses du Réel, 2006



Didier Marcel
(Né en 1961 à Besançon)

Sans titre
1992-1997

Etagère en verre collé (collage par U.V.), maquette bois laqué et plâtre, matériaux divers
130 x 70 x 45 cm

Pour Didier Marcel, l'exposition implique une manière d'habiter un espace, d'où cette propension à agencer, mettre en lumière, exhiber, intensifier, envelopper et domestiquer... D'où, aussi, l'attention portée à la relation au sol.

Ici, son travail *intègre*, plus qu'il ne *compose avec* l'espace architectural, c'est plutôt d' "irruption" qu'il faudrait parler, tant son œuvre semble décalée dans la salle d'exposition et remet en cause sa fonction.

Cette œuvre prend la forme générale d'une étagère en verre constituée de cinq compartiments (tour de verre, empilement de vivariums ?...). Structure réflexive et partiellement réfléchissante qui ne se soumet à aucun décorum, elle est totalement vide, exception faite du dernier niveau. Dans cette partie du rayonnement sont disposés deux blocs distincts : une maquette majoritairement blanche est flanquée d'un tas de multiples débris. Ces déchets proviennent de l'atelier de l'artiste et semblent agencés sans organisation rationnelle.

Tout, ici, est en opposition : le vide / le plein, l'opacité / la transparence, le contenant / le contenu, le visible / l'invisible, le neuf / le vieux, l'intégral / le morcelé, la solidité / la fragilité, le précaire / le structuré, la limite / le parcours, l'obstacle / l'ouverture, l'espace domestique / l'espace public, la présentation / la représentation, la taille réelle / le modèle réduit...

La mise en abyme qui s'opère, dans la succession de ces diverses "boîtes" (à l'instar de poupées gigognes : la salle d'exposition, l'étagère, la maquette) a quelque chose de surprenant. S'il reste vrai que l'architecture est avant tout une histoire de contenants, les indices dont nous sommes témoins semblent *a priori* conduire à une impasse.

Ce saisissement n'est pas sans rapport avec la qualité des matériaux mis en œuvre et avec l'image mentale générée par la nature de chaque élément.

L'artiste a attribué un lieu à ses objets. Le verre dont est composé cette étagère minimale renvoie aussi bien à la notion de fragilité qu'à celle de mobilier domestique, c'est un espace ambivalent, oscillant entre fonctionnalité et décoration. Cet "écrin" transparent dans lequel les éléments sont placés permet de les voir sous tous les angles (dessus, dessous, côtés). On note que l'espace dédié aux déchets est plus important que celui réservé à la maquette.

L'introduction de ces espaces modélisés miniatures interroge moins l'architecture que la notion de cadrage : comment un objet ou un espace en encadre-t-il un autre et quelles en sont les conséquences ?

Par ailleurs, les niveaux inférieurs inoccupés de cette "étagère design" interrogent. Pourquoi donc avoir décidé de placer deux structures antinomiques l'une à côté de l'autre, au lieu de les faire figurer à des niveaux différents ?

Que font ces déchets dans cette "vitrine-socle" ? En quoi sont-ils exposables ? Quel est l'intérêt de cette présence prégnante et dérisoire à la fois ?

" *Je cherche des objets dont la non qualité serait leur qualité* " déclare-t-il.

En y regardant de plus près, la maquette en plâtre est constituée d'un volume parallélépipédique dont une des principales caractéristiques réside dans son aspect propre, aseptisé. Ce volume de base, intact, est encastré dans des pans de murs soi-disant éventrés (mais immaculés !). Cependant, ce qui est donné à voir ne coïncide pas avec cette idée de ruine. On est plus confronté à quelque chose qui serait de l'ordre d'une sculpture lisse, sans ouverture ni cassure.

Grâce au discours de l'artiste, on comprend mieux la proximité des débris hétéroclites qui sont juxtaposés à cette première pièce. S'il s'agit de la reconstitution, d'après photographie, du chantier de démolition d'un garage, nous assistons à l'arrêt sur image de débris mis à l'abri...

Construction miniature isolée de son contexte d'origine, de son territoire d'inscription, architecture délocalisée, extraction d'un "morceau de monde", cette réduction permet ainsi une lecture immédiate que ne révélerait pas la taille réelle de l'édifice.

Parallèlement, c'est toute une dialectique entre dedans et dehors qui s'établit, une relation pervertie entre intérieur et extérieur. Le contenant, plus grand que la maquette, est cependant susceptible d'avoir fait partie de l'aménagement interne du bâtiment originel. L'artiste trouble ainsi nos repères habituels. Cette distance, cet écart, fait événement et renvoie systématiquement à l'espace-temps.

Ce dispositif de monstration instaure, certes, des limites physiques mais, néanmoins, il réduit les distances, mobilise le regard et incite à la déambulation du public. Cette espèce de "mise sous vide" fonctionne comme un emballage rigoureux et léger, un "piège à attention".

C'est, en outre, à une réflexion sur la friche industrielle que nous sommes conviés, dans la mesure où le mot "contenu" se double de la signification métaphorique de "sens".

Ce vestige d'activité obsolète, dont l'âpreté du bâtiment abandonné et délabré s'inscrit comme partie prenante de la mise en scène, interroge l'incongruité de nos activités sociales.

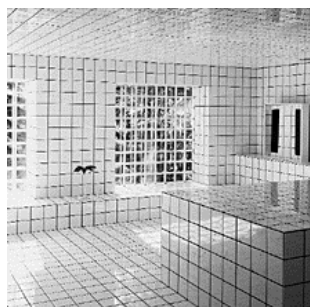
Les maquettes d'architecture servent habituellement à matérialiser un futur sous forme d'un projet, d'un dessein social. Inversant cette fonction ordinaire, la pièce de Didier Marcel ne peut évidemment pas être comprise comme un projet ; elle est en fait un monument, renouant en ce sens avec la fonction traditionnelle de la sculpture. Figurant une ruine, sa temporalité n'est pas celle de la projection dans l'avenir, mais au contraire celle du rappel, de la commémoration. Le bâtiment fonctionnaliste qu'elle figure s'est révélé en partie impuissant, une fois confronté à sa réalisation effective, à s'instaurer de manière pérenne dans son lieu d'implantation initial.

La disposition adoptée suppose une dimension chronologique : les niveaux inférieurs étant censés être les plus "anciens", tout s'impose comme si table rase avait été faite du passé, sans qu'aucune leçon n'ait été tirée d'erreurs antérieurement commises.

OEUVRES EN LIEN :

Avec la démolition

Jean-Pierre Raynaud // Confessions d'atelier



A La Celle Saint-Cloud, en 1969, Jean-Pierre Raynaud a construit sa propre maison - entièrement recouverte de carreaux blancs. Au fil des années, il l'a transformée en " œuvre d'art ". Elle devint même, à partir des années 90, la pièce maîtresse de son œuvre.

En mars 1993, il prend la décision de la détruire.

Le film, réalisé au moment de la destruction, est l'unique témoignage de cette métamorphose : l'œuvre d'art transmuée en une nouvelle œuvre d'art.

Jean-Pierre Raynaud a déplacé mille containers de débris de cette maison et les a exposés au CAPC de Bordeaux. Ces réceptacles entreposés représentent encore sa demeure, ou plus exactement, la mémoire de cette demeure.

Avec le prélèvement de fragments issus du réel

Jacques de La Villeglé // Affiches lacérées



Après avoir travaillé quelque temps chez un architecte, où il se familiarise avec les questions d'urbanisme, il commence, dès 1947, à récolter à Saint-Malo des débris du mur de l'Atlantique et des fers tordus, qu'il regarde comme des sculptures.

À partir de décembre 1949, il limite son comportement appropriatif aux seules affiches lacérées. Pour lui, le véritable artiste est le lacérateur anonyme, la collecte pouvant être effectuée par n'importe qui : il revendique ainsi la disparition de la figure de l'artiste, cédant la place au « collecteur » ou collectionneur.

« *Le prélèvement*, dit-il, est le *parallèle du cadrage du photographe* », et lui-même se veut, comme Hains, simple collecteur de fragments qu'il ne fait que choisir, signer et déplacer.

Bustamante // Tableaux



Depuis les années 1980 son travail s'est développé à travers un échange constant entre la sculpture, la peinture et la photographie.

Jean-Marc Bustamante entreprend tout d'abord des études d'économie, avant de s'initier à la photographie, notamment auprès de William Klein dont il devient l'assistant au milieu des années 1970.

A partir de 1978, il réalise des photographies couleur, de grand format, qu'il intitule *Tableaux*. Ce sont principalement des paysages à la lisière des villes ou dans la banlieue de Barcelone qui vont asseoir sa réputation.

En 1983 il rencontre le sculpteur Bernard Bazile avec lequel il collabore pendant trois ans, sous le nom de BazileBustamante. Sous des formes hétérogènes, ils posent à deux la question de l'objet, au-delà des disciplines. Cette expérience le

conduit à développer un travail libre, où la forme structure un monde étrange, lié à la notion de lieu et d'espace. De la photographie à l'objet, il multiplie les propositions visuelles innovantes sous toutes ses formes. Il met en place à partir du "photographique", qui reste l'essence de son travail, des dispositifs visuels d'une très grande maîtrise formelle.

Avec l'empilement et le réemploi de matériaux :

Vittorio Messina // *Shetiya* (Sculpture, Pépérin, travertin, fer et verre, 130 x 55 x 36 cm, 1980)



L'espace structuré des œuvres de Vittorio Messina ne convoque pas plus une quelconque fonctionnalité que des préceptes relatifs aux matériaux utilisés. Pourtant, cet empilement fait indéniablement référence au bâti, au lieu, au temps qui passe...

Bien qu'une réminiscence d'archéologie urbaine s'offre ici, telle une ode aux strates chronologiques, l'artiste reste dans l'évocation.

L'hétérogénéité de l'ensemble évoque le réemploi de fragments antiques – à l'instar de ce qui demeure visible dans les bâtisses romaines actuelles ou, plus proche de nous, dans l'appareillage de Saint-Just de Valcabrière

L'œuvre s'érige donc telle une portion d'architecture antique, elle prend la forme d'un pilier tronqué dont la configuration pose les questions de la dissonance et de l'équilibre. Chaque strate utilise un matériau spécifique, symbolise une époque. Cette superposition est surplombée d'un galet sur lequel repose, en équilibre précaire, une plaque de verre. L'agencement bien ordonné et régulier de l'assise s'oppose à l'aspect plus brut, rudimentaire et instable de la partie supérieure. Cependant, l'enjeu n'est pas ironique ou simplement paradoxal : on ressent un travail s'attachant aux caractéristiques des éléments mis en oeuvre.

L'artiste aboutit à une sorte d'hybridité rêveuse.

Tout reste en suspens, à la fois massif et fragile, à la fois fini et ébauché, à la fois contemporain et potentiellement en ruine.

Mais n'oublions pas, par ailleurs, que le titre fait référence à l'*Eben Shetiya*, la pierre supposée être à l'origine de la fondation du Temple de Salomon à Jérusalem...

PATRICK GALIBERT

Le travail de cet artiste, qui joue avec la sérialité, relève à la fois du reportage et du portrait : " *J'aime bien les rapports avec les gens, j'aime bien m'attacher à eux... J'essaie de ne pas faire de voyeurisme...* "

Il avoue être influencé par Penn pour le portrait et Depardon en ce qui concerne le reportage.

Il démontre, preuves à l'appui, que, face à l'objectif, nous ne cessons de nous imiter, de jouer à être nous-mêmes, ce qui n'est pas sans rappeler quelques propos de Roland Barthes dans *La Chambre claire, note sur la photographie*.

Il recherche les signes et les indices du quotidien qui vont lui permettre, non seulement de mettre en forme ses images, mais aussi de les mettre en scène avec la complicité de ses modèles.

Il invente, avec leur accord, des fictions qui ne renvoient qu'à des reflets de leur théâtre intime.

" *Le portrait de quelqu'un ne se fait pas en dix minutes. Il y a d'abord un travail d'analyse. Je fais poser les modèles, parfois cela constitue une journée entière de prises de vue. Une complicité s'instaure entre eux et moi. Je ne fais pas de mise en scène réelle en déplaçant les objets et en recomposant un environnement original. Je préfère situer l'individu dans son milieu social, son cadre de vie étant en étroite relation avec sa personnalité. Je suis sensible aux transformations sociales, physiques et morales de chacun ; au temps qui passe, au caractère périssable des choses, comme tous les photographes. J'aimerais les revoir dans vingt ans...* "

Après un travail réalisé en 1986, portant sur l'osmose entre les habitants de son village natal et leurs chiens, la série effectuée aux Etats-Unis s'inscrit dans de nouvelles perspectives.

Repères biographiques :

Né à Montbazens sur le Causse Rouergat, en Aveyron, dans une famille de commerçants issue du milieu paysan, rien ne semblait le destiner à une carrière artistique.

Cependant, au moment du baccalauréat, il n'avait qu'une idée en tête : intégrer une école de photographie. C'est donc de façon logique qu'il entra à l'ETA (Ecole de Technique et de Pratique Audiovisuelle) de Toulouse dont il sortit major de promotion et où il enseigna jusqu'en 1991.

Patrick Galibert obtint en 1988 la " Bourse hors murs de la Villa Médicis " qui lui permit de passer six mois aux Etats-Unis et d'y réaliser deux séries d'images (*Dialogue photographique - Etudiants new-yorkais* et *Autoportraits new-yorkais*)

A l'heure actuelle, il s'est spécialisé dans la photographie publicitaire et industrielle. Dans son studio toulousain, il "shoote" aussi bien en format argentique que numérique pour satisfaire des industriels ou des agences publicitaires.

Principales expositions

Paris : Palais de Tokyo

Toulouse : Château d'eau, Espace Saint Cyprien

Cahors : Printemps de la photo.

Colomiers - Pau

Rennes : Le Lieu

Bibliographie :

Patrick Galibert : Dialogue photographique avec des étudiants new-yorkais, Toulouse : Galerie Municipale du Château d'eau, 1991

Patrick Galibert

Série de 22 diptyques comprenant chacun une photographie noir et blanc et une photographie couleur

Dialogue photographique avec des étudiants new-yorkais

1987-1988

Photographies noir et blanc

45 x 45 cm

Photographies couleur

30 x 30 cm

Galibert, sélectionné parmi quarante candidats par la Villa Medici, a le projet d'étudier, d'octobre 1987 à avril 1988, les principales écoles de photographie de la ville de New York et leurs élèves.

Non content de s'intéresser au fonctionnement des institutions, il s'attarde sur les travaux de leurs pensionnaires.

Il nous livre ainsi une série de portraits d'étudiants américains qu'il a sélectionnés sur dossier.

Il y dévoile les fragments de leurs recherches photographiques en les épinglant, en vis-à-vis, dans leur cadre de vie. Ces portraits ont été réalisés en tenant compte de leur environnement, situation et personnalité. L'artiste souligne l'aspect narratif de ces prises de vue.

La fille dans la baignoire, par exemple, n'avait pas d'appartement, elle louait juste une chambre chez des amis : où réaliser la photographie ?

En observant son propre travail, elle a proposé de se mettre dans la baignoire. Son chat est venu ; la situation s'est opérée tout simplement.

Les mises en scène, les éléments du décor, l'artifice des poses se conjuguent pour illustrer l'univers, les références et les obsessions de ces jeunes artistes américains.

Comment leurs désirs s'articulent-ils avec leurs travaux ?

Quelles distinctions opérer entre leur lieu de vie, leur pose et leur production ?

Y a-t-il correspondance entre contexte social et création ?

Contenus pédagogiques en lien :

Du point de vue des contenus d'apprentissage, un rappel de la dénomination des différents cadrages peut être envisagée.

Du plan général au très gros plan, le cadrage des sujets est déterminé par rapport à une échelle des plans. Cette échelle, purement descriptive, permet de se doter d'un référent commun pour parler d'une même image. Elle a été établie en prenant pour référence l'échelle humaine.

Les divers plans correspondent donc à la distance supposée du spectateur vis-à-vis de la scène (effet d'avancée / recul), ils coïncident avec son champ visuel.

Plan général (PG) : paysage

Plan d'ensemble (PE) : l'élément entier dans son environnement

Plan moyen (PM) : l'élément entier entouré d'une petite fraction de son environnement

Plan rapproché (PR) : une partie de l'élément

Gros plan (GP) : un détail de l'élément

Très gros plan (TGP) : une vue très rapprochée d'un détail

Le plan général et le plan d'ensemble ont une valeur descriptive. Ils précisent le lieu global où se situe la scène.

Des plans moyen et rapproché, découle une valeur narrative. Ces cadrages rapprochés mettent le spectateur dans une relation d'implication plus ou moins forte avec la scène.

Les gros et très gros plans présentent une valeur " psychologique " : il y a transformation radicale de la distance, le spectateur « touche de l'œil » des éléments que la proxémie lui interdit d'habitude. Avec l'utilisation du très gros plan, l'objet est pointé avec une grande force indicative. Le détail est grossi, le hors-champ ignoré. Il isole. Il fragmente l'espace. Il peut parfois aboutir à une image quasi abstraite.



Josh Cheuse
1987-1988



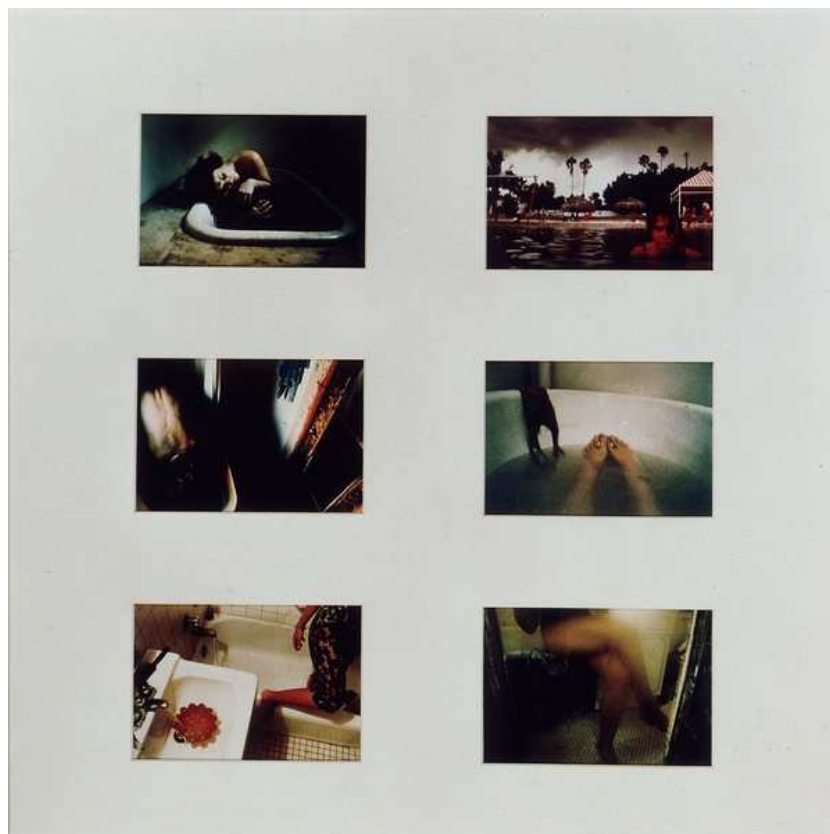


Charles Frickerburg
1987-1988





Debbie Lacoppola
1987-1988





Stephen Sdanowitch
1987-1988





Chabiland Zabo
1987-1988



EN LIEN AVEC D'AUTRES CHAMPS

LITTERATURE :

Extraits de : *Espèces d'espaces*, **Georges Perec**, Éditions Galilée, 1974

" Travaux pratiques "

Observer la rue, de temps en temps, peut-être avec un souci un peu systématique.

S'appliquer. Prendre son temps.

Noter le lieu : la terrasse d'un café près du carrefour Bac-Saint-Germain

l'heure : sept heures du soir

la date : 15 mai 1973

le temps : beau fixe

Noter ce que l'on voit. Ce qui se passe de notable. Sait-on voir ce qui est notable ? Y a-t-il quelque chose qui nous frappe ?

Rien ne nous frappe. Nous ne savons pas voir.

Il faut y aller plus doucement, presque bêtement. Se forcer à écrire ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne.

La rue : essayer de décrire la rue, de quoi c'est fait, à quoi ça sert. Les gens dans les rues. Les voitures. Quel genre de voitures ? Les immeubles : noter qu'ils sont plutôt confortables, plutôt cossus ; distinguer les immeubles d'habitation et les bâtiments officiels. [...]

Déceler un rythme : le passage des voitures : les voitures arrivent par paquets parce que, plus haut ou plus bas dans la rue, elles ont été arrêtées par des feux rouges. Compter les voitures.

Regarder les plaques des voitures. Distinguer les voitures immatriculées à Paris et les autres. [...]

Lire ce qui est écrit dans la rue : colonnes Morris, kiosque à journaux, affiches, panneaux de circulation, graffiti, prospectus jetés à terre, enseignes des magasins. [...]

Déchiffrer un morceau de ville, en déduire des évidences : la hantise de la propriété, par exemple. [...]

Déchiffrer un morceau de ville. Ses circuits : pourquoi les autobus vont-ils de tel endroit à tel autre ? Qui choisit les itinéraires, et en fonction de quoi ? Se souvenir que le trajet d'un autobus parisien intra-muros est défini par un nombre de deux chiffres dont le premier décrit le terminus central et le second le terminus périphérique. Trouver des exemples, trouver des exceptions : tous les autobus dont le numéro commence par le chiffre 2 partent de la gare Saint-Lazare, par le chiffre 3 de la gare de l'Est ; tous les autobus dont le numéro se termine par un 2 aboutissent grosso modo dans le 16^e arrondissement ou à Boulogne.

[...] Les gens dans les rues : d'où qu'ils viennent ? Où qu'ils vont ? Qui qu'ils sont ?

Gens pressés. Gens lents. Paquets. Gens prudents qui ont pris leur imperméable. Chiens : ce sont les seuls animaux visibles. On ne voit pas d'oiseaux — on sait pourtant qu'il y a des oiseaux — on ne les entend pas non plus. On pourrait apercevoir un chat en train de se glisser sous une voiture mais cela ne se produit pas.

Essayer de classer les gens : ceux qui sont du quartier et ceux qui ne sont pas du quartier. Il ne semble pas y avoir de touristes. L'époque ne s'y prête pas, et d'ailleurs le quartier n'est pas spécialement touristique. Quelles sont les curiosités du quartier ? [...]

Continuer

Jusqu'à ce que le lieu devienne improbable

Jusqu'à ressentir, pendant un très bref instant, l'impression d'être dans une ville étrangère, ou, mieux encore, jusqu'à ne plus comprendre ce qui se passe ou ce qui ne se passe pas, que le lieu tout entier devienne étranger, que l'on ne sache même plus que ça s'appelle une ville, une rue, des immeubles, des trottoirs... [...]

Ou bien encore : s'efforcer de se représenter, avec le plus de précision possible, sous le réseau des rues, l'enchevêtrement des égouts, le passage des lignes de métro, la prolifération invisible et souterraine des conduits (électricité, gaz, lignes téléphoniques, conduites d'eau, réseau des pneumatiques) sans laquelle nulle vie ne serait possible à la surface.

En dessous, juste en dessous, ressusciter l'éocène : le calcaire à meulières, les marnes et les caillasses, le gypse, le calcaire lacustre de Saint-Ouen, les sables de Beauchamp, le calcaire grossier, les sables et les lignites du Soissonnais, l'argile plastique, la craie.

Les villes invisibles, **Italo Calvino**, Traduit de l'italien par Jean Thibaudeau, Seuil, 1974

" Les villes continues. 5 "

Je devrais, pour te parler de Penthésilée, commencer par te décrire l'entrée de la ville. Sans doute, en imagination, vois-tu se dresser sur la plaine poudreuse une enceinte de murailles, t'approches-tu pas à pas de la porte, surveillée par les employés de l'octroi qui déjà regardent méchamment tes paquets. Tant que tu n'es pas arrivé jusque-là, tu restes au-dehors ; tu passes sous une archivolte, et tu te retrouves dans la ville ; elle t'entoure de toute son épaisseur compacte ; taillé dans la pierre, il y a un dessin qui se révélera à toi si tu en suis le tracé anguleux.

Si c'est ce que tu crois, tu te trompes : à Penthésilée, il en va autrement. Il y a des heures que tu avances et tu ne sais pas bien si tu es déjà au milieu de la ville ou si tu es encore au-dehors. Comme un lac aux rives basses qui se perd dans des marais, Penthésilée se répand sur des milles aux alentours, en un bouillon urbain délayé dans la plaine : immeubles insipides qui se tournent le dos dans des prés mal peignés, entre des palissades de planches et des toits de tôle ondulée. De temps en temps, sur le bord de la route, des constructions aux pauvres façades se pressent les unes contre les autres, très hautes ou très basses, comme un peigne édenté, qui semblent indiquer que bientôt les mailles du tissu vont se resserrer. Mais tu continues et retrouves encore des terrains vagues, puis un faubourg plein de rouille avec ses ateliers et ses dépôts d'ordures, un cimetière, une foire avec ses manèges, un abattoir, tu pénètres dans une misérable rue commerçante qui se perd entre des morceaux de campagne pelée.

Les gens qu'on rencontre, si tu leur demandes

- Pour Penthésilée ?

font un geste circulaire dont tu ne sais pas s'il veut dire : "Ici", ou bien : "Plus loin ", ou : "Tout autour", ou encore : " De l'autre côté. "

- La ville, demandes-tu en insistant.

- Nous venons ici tous les matins pour travailler, répondent les uns. Et les autres :

- Nous revenons ici pour dormir.

- Mais la ville où on vit ? demandes-tu.

- Elle doit être, disent-ils, par là. Et les uns tendent le bras d'un côté vers une concrétion de polyèdres opaques, à l'horizon, tandis que les autres indiquent dans ton dos des flèches fantomatiques.

- Alors, je l'ai dépassée sans m'en apercevoir?

- Mais non, essaie de continuer un peu.

Tu continues, tu passes d'une périphérie à une autre, et l'heure vient de quitter Penthésilée. Tu demandes ta route pour sortir de la ville ; tu retraverses la suite des faubourgs en désordre, semblables à un pigment laiteux ; la nuit arrive, des fenêtres tantôt moins, tantôt plus nombreuses s'éclairent. Si, cachée dans quelque pli ou poche de ce cercle ébréché, existe une Penthésilée reconnaissable et dont celui qui y a été peut se souvenir, ou bien si Penthésilée n'est que la périphérie d'elle-même et possède partout son centre, c'est ce que tu as renoncé à comprendre. La question qui maintenant commence à te ronger l'esprit est plus angoissante : hors de Penthésilée, existe-t-il un dehors ? Ou bien, pour autant que tu t'éloignes de la ville, ne fais-tu que passer d'un limbe à l'autre sans arriver à en sortir ?

Extrait de *L'empire des signes*, **Roland Barthes**, Flammarion, 1984

Les villes quadrangulaires, réticulaires (Los Angeles, par exemple) produisent, dit-on, un malaise profond ; elles blessent en nous un sentiment cénesthésique de la ville, qui exige que tout espace urbain ait un centre où aller, d'où revenir, un lieu complet dont rêver et par rapport à quoi se diriger ou se retirer, en un mot s'inventer. Pour de multiples raisons (historiques, économiques, religieuses, militaires), l'Occident n'a que trop bien compris cette loi : toutes ses villes sont concentriques ; mais aussi, conformément au mouvement même de la métaphysique occidentale, pour laquelle tout centre est le lieu de la vérité, le centre de nos villes est toujours plein : lieu marqué, c'est en lui que se rassemblent et se condensent les valeurs de la civilisation : la spiritualité (avec les églises), le pouvoir (avec les bureaux), l'argent (avec les banques), la marchandise (avec les grands magasins), la parole (avec les agoras : cafés et promenades) : aller dans le centre, c'est rencontrer la " vérité " sociale, c'est participer à la plénitude superbe de la " réalité ".

La ville dont je parle (Tokyo) présente ce paradoxe précieux : elle possède bien un centre, mais ce centre est vide. Toute la ville tourne autour d'un lieu à la fois interdit et indifférent, demeure masquée sous la verdure, défendue par des fossés d'eau, habitée par un empereur qu'on ne voit jamais, c'est-à-dire, à la lettre, par on ne sait qui. Journallement, de leur conduite preste, énergique, expéditive comme la ligne d'un tir, les taxis évitent ce cercle, dont la crête basse, forme visible de l'invisibilité, cache le " rien " sacré. L'une des deux villes les plus puissantes de la modernité est donc construite autour d'un anneau opaque de murailles, d'eaux, de toits et d'arbres, dont le centre lui-même n'est plus qu'une idée évaporée, subsistant là non pour irradier quelque pouvoir, mais pour donner à tout le mouvement urbain l'appui de son vide central, obligeant la circulation à un perpétuel dévoiement. De cette manière, nous dit-on, l'imaginaire se déploie circulairement, par détours et retours le long d'un sujet vide.

MUSIQUE

Luigi Russolo :

Né le 30 avril 1885 à Portogruaro (Province de Venise), mort le 4 février 1947 à Cerro di Laveno, ce peintre (adhérant du futurisme) et compositeur italien, est considéré comme le père de la musique bruitiste. Il écrit le 11 mars 1913 un manifeste intitulé *L'Art des bruits*, où il théorise notamment l'emploi du son-bruit dans le domaine musical et prévoit l'avènement d'une musique nouvelle qui trouvera son inspiration dans les nouveaux bruits produits par les machines inventées par l'homme. Ce manifeste et l'ensemble des théories développées par Russolo constituent, aux yeux de certains, les bases du renouveau musical du XX^e siècle. Il entend le terme *musique* dans un sens élargi, intégrant tous les sons et bruits imaginables.

Musique concrète :

La différence fondamentale entre *bruitisme* (manifestant, certes, une écoute du monde des bruits comme musique mais se réalisant par la fabrication de bruiteurs...) et *musique concrète* réside dans l'enregistrement (la fixation des sons). Il se poursuit dans le travail du son qu'autorisent les supports, d'abord sur disque souple, puis sur bande magnétique, cassette, enfin CD, mini disc, disque dur, DAT... Il se caractérise par une écoute soumise à l'existence des haut-parleurs, ces derniers étant considérés, dans ce genre musical, comme des écrans acoustiques où vont se mettre en scène les images sonores.

Initialement, le compositeur préparait des disques sur lesquels il enregistrait ses sons et ses séquences, puis les plaçait sur plusieurs platines (**Pierre Henry** parle de huit *plateaux*), jouant avec des systèmes de clefs. Ainsi pouvait-il démarrer et stopper à volonté chaque platine, commencer le son ou la séquence à l'endroit de son choix, faire des variations d'intensité, de vitesse ou encore inverser le sens de rotation du plateau pour lire le son « à l'envers » etc. Chaque plateau était équipé de manivelles permettant glissandos et transpositions. Tous ces plateaux tournaient, contrôlés par celui qui était tout à la fois le compositeur et l'instrumentiste (interprète de sa propre musique en train de se faire), pendant qu'une autre platine gravait le résultat, qu'on appelait mixage.

Le magnétophone va faciliter la création concrète en apportant une plus grande précision dans le travail de montage (puisqu'on peut couper la bande et recoller les morceaux), et du mixage (car on peut préparer sur plusieurs magnétophones des voies de mixage synchronisées entre elles en mesurant les longueurs de bande magnétique). Toutes les opérations possibles sur platine disque se retrouveront sur magnétophone : variation de vitesse, rotation des plateaux à la main, lecture des sons à l'envers (en retournant le morceau de bande magnétique et non plus en inversant le sens de rotation du moteur) etc.

C'est donc grâce à l'arrivée des techniques d'enregistrement que les tenants de la musique concrète pourront commencer l'exploration du phénomène sonore. Situé à Paris, le *Club d'essai* de **Pierre Schaeffer**, rejoint en 1949 par Pierre Henry, deviendra le *Groupe de Recherche de Musique Concrète* (G.R.M.C.) en 1951. Pierre Schaeffer se servira de l'étude et du classement des sons pour bâtir ce qu'il nommera les objets musicaux. Plusieurs compositeurs, parmi lesquels Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Henri Sauguet, Darius Milhaud, Karlheinz Stockhausen ou Jean Barraqué... passeront au G.R.M.C. effectuer quelques études concrètes.

Steve Reich, *City Life* :

City Life (*Vie citadine*) repose sur l'idée, présente dans les compositions de Reich depuis 1965, d'utiliser les bruits de la ville comme supports rythmiques de composition. Il est allé enregistrer dans les rues de New York les bruits de klaxons de voiture, d'alarme, de freins, de sirènes de véhicules d'urgence etc. permettant l'identification immédiate d'un univers sonore urbain. À cela se superpose l'enregistrement de voix. Cependant, contrairement au dispositif adopté dans des œuvres plus anciennes, comme *Different Trains* ou *The Cave*, les sons ne sont pas issus d'une bande magnétique mais sont préenregistrés, échantillonnés sur un clavier puis joués en direct.

BANDE DESSINEE

Schuiten-Peeters, série Les Cités Obscures, *Brüsel*, Editions Casterman, Rééd. 2008



Brüsel ne s'écrit pas comme en français ou en néerlandais ; logique : Brüsel est une ville imaginaire. Mais comme l'annoncent les auteurs dans l'introduction : «*Des liens troublants unissent Brüsel, l'audacieuse métropole des Cités obscures, et la ville de Bruxelles, livrée depuis un siècle et demi à l'appétit des politiciens et des promoteurs.*»

Brüsel est bien une ville imaginaire nous plongeant dans le monde du fantastique. On ne sait pas si on est dans le passé ou dans le futur. L'histoire est celle d'un fleuriste qui découvre, par hasard, la maquette de la nouvelle ville. Un projet énorme et fou - imaginé par le bourgmestre, quelques échevins, des architectes et un promoteur immobilier – qui prévoit de recouvrir la rivière, de raser les quartiers populaires et de construire des grands boulevards.

Au fil des pages, on découvre la résistance des habitants face aux démolitions. On saisit le progrès en marche, avec ses avantages et ses folies. On y lit aussi une histoire d'amour pour une ville. Dans l'introduction à Brüsel, l'auteur Benoît Peeters écrit : «*Défiguré, massacré, parsemé de tours anonymes et de bureaux à louer, Bruxelles aurait tout pour déplaire. Et pourtant de ce chaos (...) naît un charme bien réel. (...) C'est le Bruxelles qui change de style sans crier gare (...). Ce Bruxelles que nous ne pouvons nous empêcher d'aimer.*»



CINEMA

Wall-E, Andrew Stanton, Pixar, 2008

" Des déchets, encore et toujours des déchets, à l'infini. Sous son immense croûte de pollution, la Terre est une planète morte, abandonnée par l'espèce humaine, laquelle s'est exilée dans l'espace. Littéralement seul au monde (à l'exception d'un cafard affectueux), un vaillant petit robot, Wall-E, continue encore et toujours le travail pour lequel il a été programmé : « compacter » des ordures. L'occasion, dans ce film d'animation, dernier-né des studios Pixar, de s'ouvrir sur des panoramas ébouriffants : gratte-ciel parmi les gratte-ciel, d'immenses agglomérats de détritiques se dressent partout, à perte de vue. Ce décor fabuleusement cauchemardesque, apocalypse de crasse et de poussière générée par la frénésie consumériste, correspond à nos hantises d'aujourd'hui : la pollution - plutôt que la bombe atomique qui inspirait les réalisateurs d'hier. " Cécile Mury, in *Télérama*, 2 août 2008

Metropolis, Fritz Lang, 1927

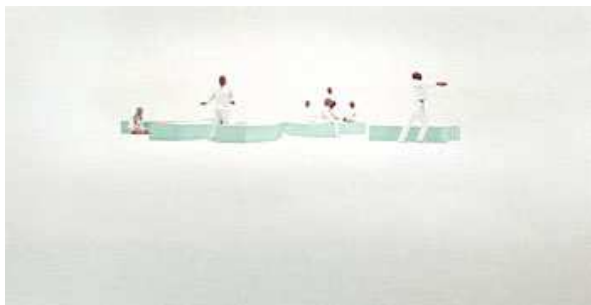
Le réalisateur met en scène un monde rempli d'oppositions : celui des classes sociales (les dirigeants et les dirigés), le plaisir et le travail, le pouvoir et l'obéissance etc. Fritz Lang illustre l'échelle sociale par une métaphore ; cette mégapole est scindée en deux : la ville haute, où vivent les familles dirigeantes, dans l'oisiveté, le luxe et le divertissement, et la ville basse, où les travailleurs font fonctionner la ville. Il fait par ailleurs référence à une célèbre tour ; le spectateur est amené à se poser des questions telles que :

« *Metropolis tombera-t-elle comme la tour de Babel ? Subira-t-elle le même sort ?* » Le réalisateur use des points de vue, du clair / obscur et du cadrage pour

accentuer les effets dramatiques ...

Il est possible d'établir des liens avec :

- Un des photomontages de Paul Citroën intitulé *Metropolis* (1923).
- Le film soviétique *Aelita* de Yakov Protazanov, sorti en 1924, adaptation d'un roman d'Alexei Tolstoï.

THX 1138, George Lucas, 1971

Dans une société souterraine du futur, les hommes vivent sous sédatifs. Ils sont socialement brimés par un pouvoir totalitaire et invisible au sein d'un univers blanc monochrome. D'un point de vue subliminal, cette vie souterraine ne peut manquer d'être une métaphore des enfers. L'idée qu'une guerre nucléaire a ravagé la surface, censée être « radio-active » et donc impraticable, permet à Lucas de brillamment varier sur un vieux thème de science-fiction : une communauté

fermée reste coincée dans sa hantise du « dehors » par l'effet de ses croyances. Le mensonge d'État, à la fin, n'est que brièvement matérialisé par un oiseau passant devant un magnifique soleil couchant, trait poétique invalidant la propagande selon laquelle la planète serait morte et impraticable. Cela faisait donc des lustres que l'humanité restait enterrée dans un vaste hôpital psychiatrique souterrain uniquement parce qu'elle ignorait que la radioactivité justifiant cet enterrement avait cessé.

PHOTOGRAPHIE

Atget, les petits métiers de Paris, fin XIX^e, début XX^e

" Au tournant du XX^e siècle, les petits métiers de Paris disparaissent progressivement sous l'effet de l'industrialisation et de la diffusion des grands magasins. Atget, qui s'intéresse aux aspects du vieux Paris, s'attache alors à photographier les marchands ambulants de la capitale. Il poursuit ainsi une longue tradition iconographique née au XVI^e siècle et qui se développa au cours du XIX^e siècle en réponse au déclin de cette profession.

C'est tout particulièrement la place occupée par ce travail dans la vie populaire du Paris pré-haussmannien qui le retient : s'exerçant à l'extérieur, les métiers de rue contribuent à l'animation, à la vie sociale du quartier ; ils sont intimement liés à la morphologie de la capitale avant les travaux urbanistiques du second Empire.

A travers ces images, Atget dresse en quelque sorte le portrait de chacun de ces métiers de rue : photographiés en pied, les marchands ambulants ne sont pas tant individualisés par leurs traits que par leurs marchandises.

Ces photographies portent un regard bien plus documentaire que nostalgique sur ces professions. Chaque cliché est pris de façon à rendre visible - par le cadrage, la mise au point, la pose - les traits distinctifs de chaque activité, en particulier son rapport interactif et mobile avec la ville et son lien presque corporel à sa marchandise.

Lorsqu'il reprend ce thème vers 1912, il enregistre le recul définitif des marchands ambulants au profit des kiosques, des petites boutiques et autres étalages de rue. Les ordonnances sur l'occupation des espaces et des voies publiques ont imposé la fixité aux petits commerces et réglementé ce secteur d'activité, accélérant un déclin déjà ancien. " Claire Le Thomas⁴



Marchand de paniers



Chiffonnier



Fleuriste



Rémouleur



Poissonnière



Repasseurs

Source photographique : <http://classes.bnf.fr/atget/feuille/03.htm>

⁴ Extraits du texte consultable sur le site de la RMN : http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?analyse_id=840

Arrêts de bus arméniens, Ursula Schulz-Dornburg

Si les paysages industriels de Bernd et Hilla Becher sont relativement bien connus du public, les clichés d'Ursula Schulz-Dornburg, présentés l'an passé au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris⁵, demeurent moins célèbres.

La série concernant les arrêts de bus arméniens qu'elle a réalisée entre 1997 et 2004 dévoile certains aspects grotesques de l'architecture soviétique. Ces photographies inscrivent le bâti dans un non-lieu, elles constituent ainsi un témoignage en totale opposition avec la notion *habiter*.

Abris de l'attente, lieux de transit, ces architectures fonctionnelles, situées au milieu de nulle part, semblent avoir perdu toute leur utilité : leur implantation remet en question leur usage. Ces stations émergent au sein d'un territoire désolé que jamais aucun bus ne paraît susceptible de sillonner, elles constituent le premier plan d'un infini désertique. Ce ne sont pas les quelques individus qu'on y croise qui atténuent cette sensation, bien au contraire !

Ce butinage archéologique contemporain insiste, par ailleurs, sur la mise en œuvre de recherches formelles qu'aucune cohérence ne lie : de la lourdeur du bâti à son aspect fragile ou désuet, c'est une collection de variations esthétiques sur un même thème qui nous est donnée à voir. Ces constructions présentent une diversité dont l'adéquation entre usage et site ne paraît guère avoir été la priorité. Ce manque d'ajustement provoque un sentiment de drôlerie chez le spectateur et questionne sur ce qui fonde les décisions politico-économiques... en lien avec l'urbanisme.



Erevan – Goris



Erevan-Gymri



Hoktemberjan-Bagramjan



Erevan-Yeghward



Erevan-Ararat



Erevan-Mezamor



Armavir-Hoktemberjan



Armavir-Yervandashat



Erevan-Armavir

Source : <http://schulz-dornburg.org/Werke/Armenien-Bushaltestellen/Erewan-Mezamor.html>

⁵

Au sein de l'exposition *Objectivités. La Photographie à Düsseldorf*, octobre 2008 - janvier 2009

CHOREGRAPHIE

De manière générale, on peut définir la danse comme étant l'art de mettre en mouvement le corps humain selon un certain accord entre l'espace et le temps, accord rendu perceptible grâce au rythme et à la composition chorégraphique.

Cette façon d'occuper l'espace, de l'habiter, de se mouvoir, émeut.

Certains chorégraphes contemporains, non contents d'exploiter les limites physiques du plateau scénique, s'attachent à en réduire encore plus les dimensions, de façon à ce que le corps du danseur explore un espace plus "contraint", c'est une des constantes du travail de Pierre Rigal :

Press, création 2009



Dans une boîte de 3,20 m de large sur 2,20 m de hauteur, Pierre Rigal, en dandy inquiétant, met sous presse la menaçante banalité de l'homme contemporain. Avec cette pièce en noir et blanc, l'ancien athlète présente sa troisième création. Prisonnier d'un cube éclairé au néon, avec pour seule compagnie une sorte de robot-caméra articulée et une chaise, Pierre Rigal revisite ce volume basique. Sa cellule-prison rétrécissant peu à peu, il lutte contre la fatalité d'un inexorable écrasement en usant de stratagèmes acrobatiques pour mettre en lumière la relative

liberté de son corps captif.

Alternant des moments d'agitation frénétique intenses et de longs passages introspectifs, le spectacle interroge sur l'état du personnage, sur les limites physiques et morales de sa situation, ainsi que sur la projection de celle-ci à travers le prisme des normes sociétales et carcans de toutes sortes.

Le fond sonore, entre stridence électronique et musique de western, oppose continuellement asphyxie et espace. L'engloutissement, par les murs ou la machine, est une donnée consciente et constante. Pourtant, la lenteur des passages de réflexion et l'énergie décuplée de ce corps dans un cadre aussi réduit évoquent à chaque instant une possible dérobade.

L'optimisme et l'espoir illuminent en effet cette vision peu reluisante de la condition humaine moderne, grâce au sens de l'humour et à la poésie décalée de l'artiste. Un banal croisement de jambes où on ne l'attend pas, sa façon répétée de réajuster son costume, un tableau entier où il escamote sa propre tête, replacent l'humanité où elle tendait à disparaître.

Erection, création 2003⁶, en collaboration avec Aurélien Bory



Un homme, étendu au sol, va raconter la longue histoire de son passage de la position couchée à la position debout.

A travers ce mouvement progressif qui mène de la posture horizontale à la position verticale, c'est le thème de l'évolution des espèces qui semble être soulevé. Rampant, quadrupède, puis bipède, l'homme se dresse enfin. Non sans hésitation ni difficulté. Le danseur analyse au fur et à mesure les voies qu'il doit emprunter pour s'ériger. Il découvre les limites ou les progrès de ses capacités musculaires et osseuses, il contourne les problèmes d'équilibre et de coordination. Et

c'est en sujet vivant qu'il parviendra peut-être à se dresser.

Parallèlement, le chemin qu'il emprunte vers la position verticale s'apparente à une expérience condensée de la vie d'un individu (et en l'occurrence d'un individu masculin). Marche à quatre pattes

⁶ Dossier de presse *La Bâtie* - Festival de Genève 2005

du bébé, premiers pas d'un petit garçon, course d'un adolescent, marche d'un adulte ; autant d'états et de mouvements qui traversent ce parcours d'élévation. Même si le fantasme d'une courbe de croissance uniforme et constante n'est qu'illusion, les grandes étapes de la vie se dessinent tout de même. A chaque palier franchi avec lenteur, avec force, avec facilité ou avec faiblesse, les questions se posent avec de plus en plus de précision : qu'est-ce que devenir un homme ? Qu'est-ce que la virilité ?

S'il doit s'élever, l'individu le fait sous la surveillance des regards. Devoir d'ascension sociale, devoir de respectabilité, devoir de force, devoir de performance sexuelle. Devenir un homme impose des obligations. Et ces obligations provoquent peut-être des contradictions, des souffrances ou des folies. Et puis s'élever, s'ériger, se dresser, c'est aussi, par extension de langage, s'opposer, se révolter, combattre. Avec ou sans succès. Le geste de l'élévation appartient au danseur mais aussi au groupe dont ce dernier est le membre.

Chaque palier franchi sera systématiquement une nouvelle étape de remise en question. L'objectif, à chaque instant, est de s'élever jusqu'au palier suivant, sans forcément connaître l'objectif de la position finale. Le danseur n'échappera donc pas aux fausses pistes, aux déséquilibres, aux fatigues musculaires, aux impasses physiologiques... Le spectateur assiste, à travers les mouvements du corps du danseur, à la résolution empirique, et parfois absurde, d'un problème.

Les dispositifs scéniques :

Qu'il soit un homme-individu ou un homme-animal, le danseur suit les logiques et les enchaînements internes qui s'offrent à lui. Mais, en plus de ces forces introspectives, il est guidé par des influences externes. Son environnement détermine son développement. Il s'adapte à l'évolution de son espace, il conquiert des territoires.

Il s'agit sur un espace vierge, sur un sol totalement blanc, de créer un espace de lumière grâce à une projection vidéo "zénithale". L'espace, que devra s'approprier le danseur, se modifie ; tant en termes de couleurs, de graphismes, de textures, de formes, que de proportions et de mouvements.

À chaque instant, ce sol mouvant implique une réaction, un ajustement et, par là même, agit sur le geste du danseur.

La vidéo est détournée de son exploitation première et cumule alors, dans ce cadre précis, deux nouvelles fonctions. D'une part, elle est utilisée comme instrument de lumière - lumière extrêmement riche puisque de couleurs et de formes variables à l'infini, d'autre part, elle est aussi exploitée comme scénographie et architecture puisqu'elle délimite l'espace de jeu et permet son évolution.

L'individu devient un homme. Que peut-il se produire une fois arrivé à ce stade ? Vers quoi se dirige l'être humain ? Comment cet adulte va-t-il mûrir ? L'espèce humaine sera-t-elle modifiée génétiquement ? Sera-t-elle cybernétique et électronique ? Va-t-elle disparaître ? Va-t-elle pouvoir voler ? Après ce long chemin, cet adulte avait-il imaginé être l'homme qu'il est devenu ? Comment va-t-il se diriger vers la mort ?

À cet instant, la position debout ouvre un champ infini de questionnements. Le dispositif scénographique et lumineux doit alors évoluer. Un deuxième type de projection vidéo apparaît. Il s'agit alors d'envoyer sur le danseur (et uniquement sur le danseur) sa propre image, créant ainsi un effet "hologramme". La confrontation spatiale du sujet avec sa représentation vidéo autorise des distorsions chorégraphiques troublantes. Cet animal fluorescent et électrique devient-il un super-Homme ? Devient-il un cyborg ? En voyant sa propre image sortir de son propre corps, l'individu regarde-t-il son âme s'animer et donc sa propre mort apparaître ?

Dans le contexte du premier dispositif, le corps s'inscrit dans la vidéo. C'est donc l'extérieur qui dicte l'espace à occuper et qui détermine les gestes. A l'inverse, dans le contexte du deuxième dispositif, la vidéo s'inscrit dans la forme du corps. Ce dernier devient source de lumière et espace de jeu. L'intérieur anime le danseur.

PHILOSOPHIE

Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Chapitre " Bâtir, Habiter, Penser ", trad. André Préau, préface de Jean Beaufret, Gallimard, 1958

En 1951, dans le cadre d'un colloque sur " L'Homme et l'Espace ", cette conférence⁷ du philosophe interroge la relation entre *bâtir*, *habiter* et *penser*. Il revient aux significations antérieures des mots bâtir (*bauen* en allemand) et habiter (*wohnen*), pour mieux expliquer ces différents concepts.

Extraits :

« Les bâtiments donnent une demeure à l'homme. Il les habite et pourtant il n'y habite pas, si habiter veut dire seulement que nous occupons un logis. À vrai dire, dans la crise présente du logement, il est déjà rassurant et réjouissant d'en occuper un ; des bâtiments à usage d'habitation fournissent sans doute des logements, aujourd'hui les demeures peuvent même être bien comprises, faciliter la vie pratique, être d'un prix accessible, ouvertes à l'air, à la lumière et au soleil : mais ont-elles en elles-mêmes de quoi nous garantir qu'une habitation a lieu ? »

« D'ordinaire, quand il est question d'habiter, nous nous représentons un comportement que l'homme adopte à côté de beaucoup d'autres. Nous travaillons ici et nous habitons là. Nous n'habitons pas seulement, ce serait presque de l'oisiveté, nous sommes engagés dans une profession, nous faisons des affaires, nous voyageons et, une fois en route, nous habitons tantôt ici, tantôt là. »

« La façon dont tu es et dont je suis, la manière dont nous autres hommes sommes sur terre est l'habitation. Être homme veut dire : être sur terre comme mortel, c'est-à-dire : habiter. [...] L'homme est pour autant qu'il habite. »

« Habiter, être mis en sûreté, veut dire : rester enclos dans ce qui nous est parent, c'est-à-dire dans ce qui est libre et qui ménage toute chose dans son être »

« De cette manière, que les mortels protègent et soignent les choses qui croissent et qu'ils édifient spécialement celles qui ne croissent pas. Soigner et construire, tel est le "bâtir" (*bauen*) au sens étroit. L'habitation, pour autant qu'elle préserve le Quadriparti⁸ en le faisant entrer dans les choses, est un *bauen* au sens d'une telle préservation »

« Bâtir est déjà, de lui-même, habiter. [...] Nous n'habitons pas parce que nous avons "bâti", mais nous bâtissons et avons bâti pour autant que nous habitons »

« Les mortels sont, cela veut dire : habitant, ils se tiennent d'un bout à l'autre des espaces, du fait qu'ils séjournent parmi les choses et les lieux. [...] La relation de l'homme et de l'espace n'est rien d'autre que l'habitation pensée dans son être »

« Bâtir est édifier des lieux, c'est également fonder et assembler des espaces ». Dès lors, « le bâtir, puisqu'il produit des choses comme lieux, est plus proche de l'être des espaces et de l'origine de "l' " espace que toute la géométrie et toutes les mathématiques »

« Bâtir est, dans son être, faire habiter »

« C'est la poésie qui, en tout premier lieu, amène l'habitation de l'homme à son être. La poésie est le "faire habiter" originel. [...] Le vrai habiter a lieu là où sont des poètes »

⁷ Un enregistrement de l'intégralité de cette contribution est accessible à l'adresse suivante : http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=769#section2

⁸ Quadriparti : libération de la terre, accueil du ciel, attente des divins, conduite des mortels.

REPERES DIDACTIQUES

EXTRAITS D'UN TEXTE FONDATEUR :

Arts plastiques et éducation à l'espace au collège par Magali Chanteux

Intervention lors du Séminaire : *Éléments pour construire une pédagogie de l'espace auprès des jeunes*, organisé par la Fédération Nationale des CAUE, le Groupe d'étude sociologique du centre Paul Lapie et l'Institut National de Recherche Pédagogique les 6 et 7 mai 1999.⁹

Parler de l'éducation à l'espace, préciser les relations entre arts plastiques et éducation à l'espace du point de vue de l'enseignement au collège : il ne s'agit pas exactement d'éducation à l'espace. En fait, malgré ce qui se dit couramment, il est difficile de parler d'une éducation spécifique à l'espace, quelle que soit la discipline d'enseignement. L'éducation à l'espace se fait tout autant en dehors de l'école qu'à l'école. C'est donc avec beaucoup de modestie qu'il faudrait parler en arts plastiques d'une éducation spécifique à l'espace. Malgré cela, il convient de dire qu'à la lecture des textes réglementaires en vigueur, dans les programmes d'arts plastiques le terme espace revient de multiples fois.

Au collège, l'espace fait partie des quelques notions centrales, constamment travaillées, au cœur même de ce qui est enseigné en arts plastiques.

L'enseignement des arts plastiques ...

Dès lors qu'il agit en arts plastiques, l'élève est confronté d'emblée et globalement à différentes questions et différentes notions. L'enseignant crée de toutes pièces la situation qui amène les élèves à "rencontrer" une question relative aux arts plastiques. Les élèves mettent la main à la pâte et, en réponse à cette situation, inventent une production à travers laquelle ils montrent leurs approches de la question en jeu. La production plastique de l'élève met de toute façon toujours en œuvre l'espace, couleur, matière, lumière, geste ou corps.

... et l'espace

L'éducation à l'espace s'inscrit au sein même de l'enseignement des arts plastiques et ne fait pas l'objet d'un travail isolé de la part des professeurs d'arts plastiques. Il n'y a aucune formation initiale ni continue spécifique d'une éducation à l'espace. Pourtant, l'espace et l'éducation à l'espace sont pour eux une préoccupation constante. On pourrait même dire qu'ils ne font que cela. Les élèves pendant les séances d'arts plastiques travaillent en permanence avec des supports, des matériaux. Dès lors qu'il y a pratique, il y a mise en question de l'espace par la gestuelle de l'élève, par sa position dans l'espace, par sa relation avec ce qu'il est en train de mettre en forme, par le regard porté sur sa production et sur celles de ses camarades.

En essayant d'être un peu rigoureux, on peut dire que l'éducation à l'espace est "travaillée" mais non "didactisée". L'espace comme contenu d'enseignement est abordé, questionné par le biais d'autres notions comme par exemple, la limite, la bordure, le cadre, le plan, l'étendue, l'épaisseur, etc., autant de questions que l'enseignant peut travailler avec les jeunes élèves au fur et à mesure qu'il les juge abordables et fertiles pour eux.

Les programmes du collège et l'éducation à l'espace

Tout au long de la scolarité du collège les programmes d'arts plastiques incitent à aborder différentes questions relatives à l'espace introduites et reprises par des contenus variés.

Les grands axes de travail au collège en ce qui concerne l'espace sont : l'espace en deux dimensions (graphique et pictural) et l'espace en trois dimensions (l'espace du volume, sculptural, architectural...) ; la représentation de l'espace et les modes de représentation ; l'organisation ou la composition ; l'espace littéral / l'espace suggéré : l'illusion de la profondeur, la matérialité de l'œuvre ; les relations entre corps, œuvre et l'espace.

⁹ Bien que le contenu des programmes régissant l'enseignement des Arts plastiques ait été modifié à la rentrée 2009, le propos reste toujours d'actualité.

EXTRAITS D'UNE INTERVENTION DE PHILIPPE MEIRIEU

Apprendre de la ville : à l'intersection de l'espace et du temps

Rencontre nationale des classes de ville - Paris - 30 mai 2001

Que peut faire l'école avec la ville ? Apprendre « de » la ville, ce n'est pas tout à fait la même chose qu'« apprendre la ville » ou « apprendre dans la ville ».

Le petit d'homme découvre le monde dans lequel il arrive en franchissant progressivement une série de cercles concentriques : cercles dans l'espace et cercles dans le temps qu'il apprend à arpenter petit à petit, se réfugiant au centre dès que l'inconnu lui fait trop peur et s'aventurant au-delà, vers de nouveaux horizons.

Arpenter l'espace

Ainsi, le refuge est-il le lieu où l'enfant, tout petit, prend ses marques. Chaque objet est intégré dans l'espace physique selon des repères mentaux stables. Lieu du repli face au danger, le refuge est aussi le point d'où chacun peut partir à l'aventure.

Le territoire est l'espace que l'enfant explore à partir du refuge. Organisé, découpé en zones assignées à des fonctions précises, le territoire est le lieu de la découverte de l'organisation sociale. Il comporte aussi bien des possibles que des interdits, des ouvertures que des limites. L'enfant découvre progressivement le territoire domestique, puis scolaire, puis urbain. À la maison, il apprend où il peut aller et ce qu'il peut y trouver, il comprend aussi que chaque zone comporte ses propres règles en fonction des activités qui s'y déploient. Plus tard, il découvrira, dans l'école et dans la ville, d'autres espaces, dévolus à d'autres activités ; ces espaces imposent, chacun, de se conformer aux attentes des autres, de ceux que l'on y côtoie et qui n'ont pas toujours les mêmes goûts, les mêmes affinités électives. Le territoire n'est plus le lieu de l'intime, il est le lieu du social, de la construction possible de règles assujetties non point à la subjectivité de chacun mais à l'activité collective. Mais on ne peut explorer le territoire et en respecter l'ordonnement que si le refuge reste à portée de main, encore accessible, avec, quand on s'y réfugie, le droit, imprescriptible à tout âge, à la régression.

L'enfant doit donc apprendre à arpenter l'espace du monde. Cet arpentage est difficile car chaque espace est régi par des lois différentes et qu'il faut apprendre à en entendre le sens pour les respecter et, progressivement, habiter l'espace. Et c'est parce que cet arpentage est difficile qu'il faut le faire dans les deux sens, dans des allers-retours sans fin.

À l'intersection de l'espace et du temps

Ce n'est pas l'improbable abolition du temps qui inquiète le pédagogue mais, plutôt, la disjonction de l'espace et du temps : car l'enfant s'appuie sur l'espace pour appréhender le temps et s'appuie sur le temps pour conquérir l'espace. L'étayage réciproque de l'espace et du temps permet l'émergence d'un sujet capable d'articuler l'un et l'autre : sans un espace structuré, pas de points d'appui pour descendre et remonter le cours du temps. Et sans allers et retours dans le temps, pas de possibilité d'investir le moindre espace.

Posons donc que l'objectif de « l'éducation à la ville », c'est de réarticuler l'espace et le temps pour qu'un sujet debout puisse, tout à la fois, se déplacer sur un espace et se situer dans le temps.

Alice dans les villes

Il y a une autre ville à faire exister. Autre chose que la machine traceuse décrite par Kafka dans *La colonie pénitentiaire*. Une ville qui ne trie pas, qui ne classe pas, qui n'organise pas, qui n'assigne pas à résidence, qui ne passe pas son temps à demander ses papiers aux gens. Une ville étrange. Une « espèce de ville » dans la ville qu'il nous faut faire découvrir à nos élèves. « Une espèce de ville », comme dit Lewis Carroll dans *Alice au pays des merveilles*, où il y a des « espèces de gens », des gens bizarres, qui ne font jamais vraiment ce qu'on attend d'eux. Une ville avec des « espèces d'espaces », où l'on peut s'égarer sans trop s'inquiéter, une ville avec des « espèces de rues », un peu mal faites, pas vraiment droites, où l'on peut se cacher, s'amuser à disparaître dans un renfoncement et réapparaître un peu plus loin dans un rai de lumière. Une ville avec des « espèces de maisons », qui ne sont pas toutes pareilles et que l'on apprend progressivement à identifier, à associer avec les « espèces de personnes » qui vivent dedans et qui ont écrit leurs vies avec elles.

MINISTERE DE L'EDUCATION NATIONALE (DGESCO – IGEN)

Bureau des programmes d'enseignement / Ressources pour le collège – classe de 6e Habiter, fil conducteur du programme de géographie de sixième

Novembre 2009, http://media.education.gouv.fr/file/college/56/1/College_Ressources_HGEC_6_Geo_Habiter_127561.pdf

« La Terre, planète habitée ». Ce thème générique oriente toute la réflexion présidant à la mise en oeuvre du programme de sixième et place en position centrale la notion d'« habiter », qu'il s'agisse pour l'élève « d'habiter son espace proche », d'appréhender l'ensemble de l'écoumène « là où sont les hommes » ou de découvrir ce que signifie habiter la ville, les espaces ruraux, les littoraux, les espaces à forte contrainte, partout dans le monde.

Habiter et habitat sont des notions d'usage courant auxquelles les recherches géographiques récentes donnent une dimension nouvelle, résolument dynamique. Au-delà du traditionnel « avoir son domicile en un lieu » (R.Brunet), « habiter c'est pratiquer les lieux géographiques » (Mathis Stock.) et le fait d'habiter « se caractérise par une forte interactivité entre les acteurs et l'espace dans lequel ils évoluent » (Jacques Levy-Michel Lussault.). En outre, « les êtres humains n'habitent pas seulement lorsqu'ils résident, n'importe quelle pratique des lieux contribue à l'habiter.» (Mathis Stock), « les modes d'habiter intègrent les comportements, les manières de faire et les représentations des individus et des groupes sociaux » (LADYSS).

L'étude des « modes d'habiter » doit faire entrer très simplement les élèves dans le raisonnement géographique par la découverte, l'analyse et la compréhension des relations dynamiques que les « habitants », individus et sociétés, entretiennent à différentes échelles avec les lieux dont ils ont la pratique.

Ces quelques citations liminaires suggèrent quatre pistes d'analyse.

I. HABITER RENVOIE D'ABORD À L'HABITAT

Les formes spatiales prises par l'habitat varient en fonction du contexte, urbain ou rural, de l'aire culturelle, du niveau de développement, du milieu géographique etc. Chacune des études de cas sera l'occasion de donner aux élèves les mots pour caractériser le type d'habitat rencontré.

L'entrée par le paysage est particulièrement propice à la découverte de cette première dimension de l'habiter.

II. HABITER UN LIEU, UNE VILLE, UN VILLAGE, C'EST LE « PRATIQUER »

Qu'entend-on par « pratiquer » ? C'est avoir l'usage d'un lieu et y accomplir les actes du quotidien que sont le travail, les achats, les loisirs. Il faut pour cela pouvoir le parcourir, en connaître les fonctions et les réseaux.

En passant de l'école primaire au collège, l'élève « n'habite » plus de la même manière le lieu où il vit et il voit s'élargir ses pratiques territoriales au fur et à mesure qu'évoluent ses activités, en particulier de loisir. La prise en compte de ces pratiques spatiales est l'un des enjeux du premier thème du programme mais elle ne doit pas être absente des autres études de cas, qu'il s'agisse de « pratiquer » un espace rural, urbain, touristique, une île etc.

En outre, dans nos « sociétés à individus mobiles » aucun lieu n'est étranger au monde, il faut donc aussi pouvoir sortir du territoire de proximité, pour le travail encore, mais aussi pour les échanges ou le tourisme. Habiter suppose donc l'étude des mobilités internes et externes, à différentes échelles, celle des modes de transports et l'utilisation de repères spatiaux et temporels, l'espace se mesurant largement désormais en temps de parcours.

L'étude des pratiques territoriales et des mobilités (types, modes et moyens de déplacement) est donc au coeur de la notion d'habiter.

Cartes, plans et SIG (système d'information géographique) mettant en évidence les réseaux aux différentes échelles constituent des outils de travail privilégiés.

III. HABITER C'EST HABITER EN SOCIÉTÉ, COHABITER

Les réseaux déjà évoqués mais aussi les aménagements de tous types (ou leur absence) sont la manifestation de l'appropriation et de la transformation du lieu habité par un groupe social différencié. « Habiter un espace modifie celui-ci en profondeur » (J. Levy - M. Lussault). L'espace habité est donc un produit social, le fruit de choix politiques et économiques, la résultante du jeu des acteurs locaux ou étrangers entre lesquels peuvent se nouer des coopérations ou se développer des conflits. Sa gestion implique la participation des citoyens et ouvre aux questions d'éthique et d'aménagement durable.

Documents institutionnels et statistiques, travaux de géographes sont à convoquer pour aborder cet aspect de la notion d'habiter.

IV. LES INDIVIDUS ET LES GROUPES SOCIAUX N'HABITENT PAS LE MÊME LIEU DE LA MÊME MANIÈRE

Que l'on soit jeune ou âgé, touriste ou résident permanent, riche ou pauvre, chacun a du lieu dans lequel il vit non seulement une pratique mais une représentation qui peut aussi varier avec l'âge, la profession, les choix de vie, les centres d'intérêt. Le regard du peintre ou du photographe n'est pas celui de l'urbaniste, celui de l'agriculteur pas celui du cadre périurbain. Le même lieu n'est en outre pas habité aujourd'hui de la même manière qu'il le fut hier. Le lieu habité nous habite aussi, de manière différenciée : dimension sensible, esthétique, voire affective de l'habiter.

Les arts, la littérature, les films documentaires ou de fiction offrent de multiples possibilités pour aborder la question des modes d'habiter et de leurs représentations.

LES PROGRAMMES D'HISTOIRE - GÉOGRAPHIE ET L'HISTOIRE DES ARTS

Dans les anciens programmes qui s'appliquent encore pour les classes de cinquième, quatrième et troisième, les « documents patrimoniaux » ont naturellement vocation à nourrir l'enseignement de l'histoire des arts.

La sensibilisation aux oeuvres d'art et à la culture n'est pas absente des préoccupations des programmes de géographie. Il peut-être fait appel, par exemple, au regard du peintre ou du photographe dans l'étude des paysages. Quant à l'étude de la ville, elle prend en compte la dimension architecturale et urbanistique et la marque des politiques culturelles dans l'espace urbain. Le cinéma, la publicité, la bande dessinée, la littérature peuvent aussi être convoqués pour « dire quelque chose » de l'espace étudié qu'il soit urbain, rural, touristique, industriel.

L'enseignement de l'histoire des arts suppose « un contact direct avec les oeuvres » et donc des sorties : promenade urbaine (architecture), visite de musées ou de monuments, rencontres avec des acteurs du monde de la culture etc., toutes pratiques familières aux professeurs d'histoire et de géographie. Les services éducatifs des musées ou des archives doivent être plus que jamais des interlocuteurs privilégiés pour préparer et accompagner ces sorties culturelles.

Il n'est pas indispensable d'envisager un voyage lointain et onéreux pour découvrir des exemples d'architecture, un musée ou un monument, il faut d'abord penser à l'offre culturelle de proximité et aux ressources locales ou proches. Dans nos « vieux pays », il n'est guère de villes où les traces des productions artistiques du passé soient absentes : églises, châteaux, musées etc. Il est bien rare aussi que les politiques culturelles ne fassent pas droit à la création contemporaine : architecture, sculpture publique, décors peints d'un centre culturel...

CONTENUS D'ENSEIGNEMENT

PISTES PEDAGOGIQUES POTENTIELLES

LES PRATIQUES D'ARPENTAGE OU DE FLÂNERIE

Quelle que soit la visite proposée aux élèves, le site choisi peut faire l'objet d'une mise en commun de leurs ressentis.

Une première prise de contact doit mettre leurs sens en éveil : vue, toucher, odorat, ouïe. Une collection de mots, de croquis, d'empreintes peut leur être demandée.

La perception ne peut pas être abordée sans qu'il soit fait référence à la sensation. Parce que la perception est le fait du cerveau tandis que la sensation est le fait du système nerveux (la sensation est une information reçue par le système nerveux quand nos organes sensoriels sont stimulés par l'extérieur). La sensation est donc une information brute, non encore soumise à la réflexion. Notre cerveau reçoit ces informations, les trie, les sélectionne et les organise de manière à les rendre intelligibles : cette mise en réseau est le fait de la perception. En d'autres termes, la sensation est première, la perception est seconde dans notre relation au monde sensible. Arrive en troisième place l'interprétation.

La première sensation concerne les conditions climatiques, puis la découverte d'un lieu connu ou non, dans lequel l'arrivée à une heure inaccoutumée et calme pourra être l'occasion de mieux en profiter. Multitude de signes qui assaillent...

Le site, parcouru avec une vigilance plus appuyée que d'ordinaire, conduit à un deuxième stade de la prise de contact. Couleurs et matériaux conduisent à un sentiment d'harmonie ou de totale opposition : la diversité, le télescopage, les contrastes sont vécus de façon plus insistante.

En ce qui concerne le domaine architectural, Vitruve, dans *De Architectura*, parle de « solidité-utilité-beauté » pour évoquer les questions spécifiques à l'architecture et à ses fonctions de protection :

- Couvrir
- Préserver
- Clore

qui impliquent

- des techniques de construction : matériaux, statisme, dynamisme...
- des questions d'espace protégé : intérieur/extérieur, ombre/lumière, ouvert/fermé, sculptural, symbolique, lié au sensible...
- la tectonie : organisation, volumétrie, proportions, cloisonnements...,
- l'inscription dans un lieu : site et topographie,
- la relation au temps : patrimoine

Enjoins de mieux regarder ce que - par habitude - nos élèves ne scrutent guère, cette déambulation a vocation à engendrer chez eux une espèce de *syndrome du touriste*.

La consigne « *j'en montre le plus possible* » est une entrée potentielle qui nécessite la production d'images (visuelles : par le frottage, la photo ou le croquis ; poétiques ou descriptives : par l'écriture ; sonores : par l'enregistrement ou totalement mentales : par la pensée).

Or, fabriquer, faire une image, c'est se déterminer concrètement sur la façon dont les choses vont être données à voir, à entendre ou à lire aux autres. C'est proposer une vue, mais aussi une « vision » singulière.

Dans les témoignages abordés de retour en classe, que met-on en avant ? Qu'a-t-on reconnu que l'on souhaite voir reconnu par les autres ?

Espaces intérieur / extérieur, dedans / dehors, délimitation de zones, espaces ouverts / fermés / séparés, espaces couverts ?

Qualité des matières visibles ? Transparentes / opaques / translucides ?

Leurs réactions à la lumière ? Reflet / Brillance / Matité ?

Existence d'espaces de circulation.

En relation avec le regard : voir / être vu, traversée / circulation (façades, cours intérieures), montrer / cacher...

En relation avec le statut : lieu public, privé, étendue naturelle.

Que dire des divers angles de vue adoptés? Plongée, contre-plongée, hauteur des yeux ? Plan éloigné, rapproché, gros plan, très gros plan ? Symétrie ? Dissymétrie ? Ornementation ? Sobriété ? Effet de surprise ? Attendu / Inattendu ?

Quels sens prennent leurs témoignages ?

Quelle relation au temps ? Course marathon pour en voir le plus possible ou flânerie ? Etude plus particulière d'une partie du lieu ? Laquelle ? Pourquoi ?

En quoi ce qui a été repéré, reconnu, nommé... est-il en relation avec les diverses disciplines enseignées ?

- lettres : le lieu comme déclencheur d'écriture, comme support d'un genre littéraire
- musique : notion de rythme, de volume
- histoire : développement des zones urbaines, modes de vie, notion de style
- géographie : inscription de la ville comme paysage, développement économique, carte, plan
- sciences : le problème de l'environnement, de la résistance des matériaux
- langues : étude des traditions culturelles, des styles propres aux civilisations
- arts plastiques : espace, matériaux, pérennité / éphémérité, rapport au corps et à la fonction du lieu
- maths : proportions, échelle, nombre d'or...
- technologie : habitat et ouvrages ; construire : comment ?
- philosophie : le texte de Heidegger permet de parcourir trois pistes de réflexion
 - Une sur les définitions : qu'est-ce qu'un bâtiment, une construction, une habitation, un logement etc. ?
 - Une sur l'ordre des choses, par exemple : commence-t-on par bâtir pour finalement habiter, ou commence-t-on par habiter pour finalement bâtir ?
 - Une sur le sens de l'œuvre bâtie (sur ce que le traducteur de Heidegger nomme "le rassemblement du quadriparti").

L'essentiel est d'ouvrir le débat, son esprit et sa tolérance pour accepter des lectures plurielles.

« *Enseigner, c'est enseigner des questions* »... Avec celle de l'habitat, il y a de quoi faire !

L'essentiel, sur ce thème, consiste à éviter de véhiculer des contenus d'enseignement totalement cloisonnés pour viser la transdisciplinarité.

Ceci suppose d'inventer des dispositifs où les découvertes faites dans une discipline peuvent venir alimenter le contenu des autres, provoquant ainsi un effet boule de neige donnant du sens à la scolarité...

TERMINOLOGIE INDICATIVE

Limite / Frontière / Seuil / Passage

Appuis / Stabilité

Ouvert / Fermé

Transparence / Opacité / Translucidité

Rectiligne / Brisé / Courbe

Superposé / Juxtaposé

Répétition / Unicité / Rythme / Séquence (Individuel / Unisson)

Amplitude / Mesure

Rigide / Souple

Symétrie / Composition

Points de vue

Parcours / Arrêt

Posture corporelle du spectateur

Vitesse de déplacement (Obstacle, Fluidité / Dégagement)

Hauteur / Niveaux

Rupture / Continuité

Proximité / Eloignement → Contact

Volumétrie (Large / Etriqué) → Amplitude

Lumineux / Tamisé / Sombre

Chaud / Froid

Textures / Couleurs

BIBLIOGRAPHIE

LAMARCHE Bertrand, *The Funnel*, Éd. Hyx, 2008

P. JAVault, E. TRONCY, V. PECOIL, T. MORTON, *Didier Marcel*, Éd. les Presses du Réel, 2006

Patrick Galibert : Dialogue photographique avec des étudiants new-yorkais, Éd. Toulouse : Galerie Municipale du Château d'eau, 1991

SCHUITEN-PEETERS, série Les Cités Obscures, *Brüssel*, Éd. Casterman, Rééd. 2008

PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Éd. Galilée, 1974

CALVINO Italo, *Les villes invisibles*, Traduit de l'Italien par Jean Thibaudeau, Éd. Seuil, 1974

BARTHES Roland, *L'empire des signes*, Éd. Flammarion, 1984

HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences*, Chapitre " Bâtir, Habiter, Penser ", Trad. André Préau, Préface de Jean Beaufret, Éd. Gallimard, 1958

VITRUVÉ, *Les 10 Livres d'architecture corrigés et traduits en 1684 par Claude Perrault*, Éd. Mardaga, Collection : Architecture et Urbanisme, 1995

POUR ALLER PLUS LOIN :

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Éd. Puf, 1957, Collection: Quadrige, Rééd. 2009

TANIZAKI Junichirô, *Éloge de l'ombre*, 1933, Trad. René Sieffert, 1993, Publications Orientalistes de France, 2001

PAQUOT Thierry, *Des corps urbains - Sensibilités entre béton et bitume*, Éd. Autrement, Collection Le Corps Plus Que Jamais, 2006

Revue *LIGEIA*, " Art et espace dans l'art ", XX^e année, N°73 – 74 – 75 – 76, janv. – juin 2007

SITOGRAPHIE :

Article de Philippe MEIRIEU, *Apprendre de la ville : à l'intersection de l'espace et du temps*,
http://www.pedagogie.ac-nantes.fr/1171633268531/0/fiche___ressourcepedagogique/&RH=1247151902553

Article de Magali CHANTEUX, *Arts Plastiques et éducation à l'espace*,
http://www.pedagogie.ac-nantes.fr/1171564798375/0/fiche___ressourcepedagogique/&RH=1247151902553

Article de Mathis STOCK, *L'habiter comme pratique des lieux géographiques*,
<http://www.espacestems.net/document1138.html>

Le site du CAUE (Conseil Architecture, Urbanisme, Environnement), Contact : Cathy Pons
<http://www.caue-mp.fr/content/view/127/390/>