

Les Choses de la Ville

Une exploration archi-
tecturale par l'œil de
l'art contemporain du
quartier Chorier-
Berriat à Grenoble.

observation-
analyse-
intervention.

Julien
Berthier

*Travail Personnel
de Fin d'Etudes*

Jury de soutenance :

Yves Chalas

(Directeur d'étude)

Ruy Sauerbronn

Gilles Novarina

Pierre Mahey

Ecole d'Architecture de
Grenoble.

7 Juillet 1997

Sommaire

Le flâneur kleptomane

1. Revenir dans la ville	Page trois
2. Le flâneur kleptomane	Page treize
3. Une collection d'urbanités	Page dix-sept
4. Familles	Page vingt-trois
5. Processus	Page trente-sept
6. Réseaux	Page trente-neuf

L'œil de l'art

1. La société dans l'art	Page trois
2. Les décepts de l'art...	Page sept
3. Transfigurations	Page onze
4. Temporalités	Page vingt-trois
5. Dialectiques, réseaux...	Page trente et un
6. Vers une méthode...	Page trente-neuf

Praxis

1. Du fragment au programme	Page trois
2. Interventions	Page neuf
3. Bibliographie	Page vingt-quatre

*Première
Partie*

1

**Le
Flâneur
Kleptomane**

Sommaire

Le flâneur kleptomane

Présentation de la démarche

Page trois

1. Revenir dans la ville

Pas un retour à la ville, mais un retour dans la ville - Une expérience directe entre l'explorateur et l'explorée, entre l'homme et la ville - FLÂNERIES, DÉRIVES, ERRANCES, DÉAMBULATIONS : DES ANTÉCÉDENTS - UN SITE EXPÉRIMENTAL : LE QUARTIER BERRIAT - Cerner une réalité - Obtenir un matériau extrait du terrain d'étude - DE LA PHOTOGRAPHIE

2. Le flâneur kleptomane

C'est en scrutant que l'on devient scrutateur - L'informe sous l'uniforme

Page treize

3. Une collection d'urbanités

LA CLASSIFICATION CHEZ LES ARTISTES CONTEMPORAIN - Nominalisme contre formalisme - La ressemblance - La boîte à outils de l'art contemporain - Trouver les images qui s'aiment

Page dix-sept

4. Familles

Page vingt-trois

Le jeu des huit familles - MARQUEZ ! - SIGNALEZ ! - ENTASSEZ ! - ORDONNEZ ! - ASSEMBLEZ ! - ENVELOPPEZ ! - RECOUVREZ ! - CREUSEZ !

5. Processus

Page trente-sept

PERCHES - PEINTURE FRAÎCHE - PIERRE CAMÉLÉON

6. Réseaux

Page trente-neuf

DE LA TRACE AU LIEU - REGARDEURS - TACHISTE - PAPIVOLE- IMPASSE LOUIS VALLIER - DIALOGUE - "E"&"E" - DOUBLE JEU - NÉNUPHARS

Présentation de la démarche

L'art contemporain peut-il nous éclairer sur la ville contemporaine ?

“Quelle est la question que l’oeuvre d’Adami nous permet de poser au monde ?” écrit Jean-Olivier Majastre en introduction d’ *Art & Contemporanéité*, recueil de textes qui fait le point sur les investigations récentes de la sociologie de l’art.

Si une telle discipline paraît avoir officialisé la relation existant entre l’art et la société, qu’en est-il de celle entre l’art et la ville ?

Si la récente exposition *La ville, art et architecture en Europe* —présentée au centre Georges Pompidou en 1993— semble démontrer que les productions artistiques permettent d’apporter lumière et sens sur la production urbaine, quelle nouvelle place l’art peut-il alors prendre dans la démarche de projet architectural ?

Si l’on choisi de dépasser les notions traditionnelles d’*art dans la ville* qui ne disent plus rien sur l’état de la ville contemporaine, et si l’on décide d’utiliser l’art contemporain non plus comme décoration mais comme analyseur, *quelle question une oeuvre nous permet-elle alors de poser à la ville ?* Et surtout quelles réponses nouvelles pouvons-nous envisager ?

L'art contemporain peut-il nous éclairer sur la ville contemporaine ? Peut-il être le vecteur d’un changement de regard sur la ville contemporaine ? Peut-on justifier une forme d’intervention urbaine éclairée par l’art ? Ces questions seront le moteur de notre étude qui se présente sous la forme d’une *trilogie* analytique : trois étapes, trois niveaux d’analyse d’un même site, le quartier Chorier-Berriat à Grenoble.

1 . *Art & Contemporanéité*, sous la direction de J.O. Majastre et A. Pessin

Trois angles de vue différents ; chacun d'eux complétant et étant complété par les deux autres : les étapes se nourrissant entre elles.

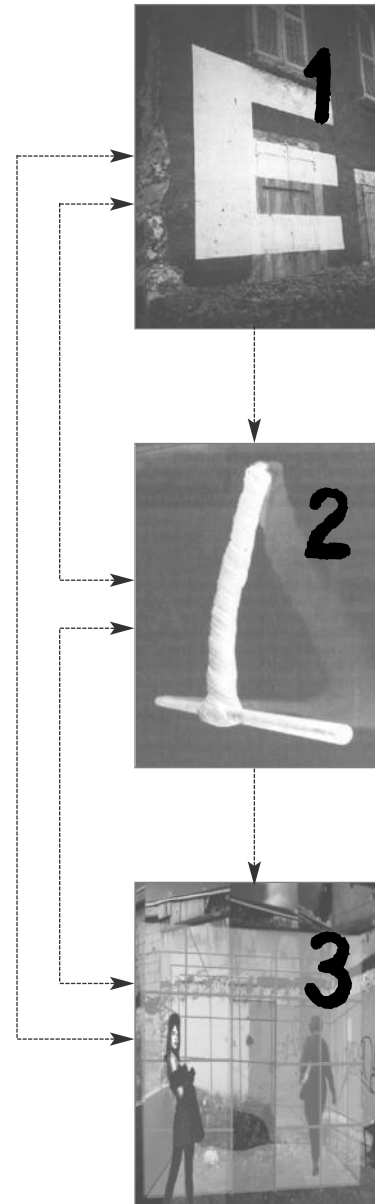
● Dans la première analyse, *Le flâneur kleptomane*, la flânerie, qui est utilisée comme méthode d'observation permet la découverte de fragments de ville signifiants, leur collecte par la photographie et leur classification en familles, en typologies. Observation, Collecte, Classification
Dégager des critères, les schèmes récurrents du site que nous explorons.

● La seconde analyse est éclairée par l'art contemporain. Dans *L'œil de l'art*, Il s'agit de confirmer, d'explicitier voire de rectifier la première analyse. On pose comme hypothèse que l'étude des concepts définis par les artistes contemporains va nous permettre par projection sur les fragments de ville collectés de décoder et comprendre les schèmes récurrents du fonctionnement de ce morceau de ville ; il s'agit de construire une boîte à outils utilisable pour intervenir sur le terrain d'étude.

● La troisième analyse est à vocation opérationnelle. *Praxis* est la possibilité de revenir sur le terrain et définir sur les sites —cernés lors de la première analyse— des programmes d'intervention qui pourraient utiliser et mettre à jour les particularités de ces sites. Cette dernière étape sera l'occasion de faire la synthèse des deux premières.

Du terrain on obtient des résultats d'observation. Ces résultats sont confrontés à notre Corpus : l'analyse des concepts de l'art contemporain. De ce croisement pourrait naître une méthode d'intervention sur le site.

Faire un détour par l'art pour finalement mieux voir l'architecture.



3 analyses, 3 cahiers : pour permettre la confrontation simultanée des 3 études et progresser non seulement linéairement dans la recherche, mais également transversalement, les étapes se nourrissant entre elles...

1. *Revenir dans la ville*

Où l'on met en place les bases de notre première analyse, la façon dont on va explorer la ville...

Pas un retour à la ville, mais un retour dans la ville

Il n'est pas question d'opérer un retour à la ville traditionnelle, puisque les modèles anciens ne correspondent plus à la société actuelle. Il s'agit d'opérer un retour *dans* la ville, dans une réalité de la ville autre que celle des discours.

Or, peut-on définir cette réalité de la ville quand le propre de celle-ci est d'être mouvante et en continuelle recomposition, sinon en se laissant porter dans une dérive induite par nos rencontres fortuites avec des fragments de ville, éprouver l'expérience physique de l'errance dans l'espace réel et comme Paul Auster dans *Cités de Verre* "s'introduire dans cette musique, se laisser prendre dans le cercle de ses répétitions"¹

Revenir dans la ville est donc la première phase de notre méthodologie d'exploration aux objectifs multiples et successifs :

- Induire une expérience directe entre l'explorateur et l'exploré, entre l'homme et la ville
- en cerner une réalité
- obtenir un matériau extrait du terrain d'étude

¹ . Paul Auster, *Trilogie New-Yorkaise*

► **une expérience directe entre l'explorateur et l'explorée, entre l'homme et la ville**

1. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, p173
2. Ibid. p223
3. Ibid. p178

"Dans notre monde uniformisé, c'est sur place et en profondeur qu'il faut aller ; le dépaysement et la surprise, l'exotisme le plus saisissant, sont tout près"

Daniel Halévy, *Pays parisiens* cité par W. Benjamin

Induire une expérience directe entre l'explorateur et l'exploré, entre l'homme et la ville. Et pour cela s'impose la nécessité d'avoir une pratique *ordinaire* de la ville.

On s'appuie sur le constat que Michel de Certeau fait dans *l'invention du quotidien* :

"C'est en bas au contraire, à partir des seuils où cesse la visibilité, que vivent les pratiquants ordinaires de la ville. Forme élémentaire de cette expérience, ils sont les marcheurs, *Wandersmänner*, dont le corps obéit aux pleins et aux déliés d'un texte urbain qu'ils écrivent sans pouvoir le lire"¹

Pour Michel de Certeau, il existe une dichotomie entre la ville pensée par l'aménageur, —et sa vision panoptique, totale— et la ville vécue par le passant dont la vision fragmentaire est forcément incomplète, mais plus proche d'un récit sur l'expérience de la ville.

"Le récit au contraire privilégie, par ses histoires d'interaction, une *logique de l'ambiguïté*. Il *tourne* la frontière en traversée, et le fleuve en pont. Il raconte en effet des inversions et déplacements : la porte qui ferme est précisément ce qu'on ouvre ; le fleuve, ce qui livre passage ; l'arbre, ce qui jalonne les pas d'une avancée ; la palissade, un ensemble d'interstices où se coulent des regards"²

Il s'agit donc bien de contourner les discours pour privilégier l'inscription du corps dans l'espace urbain.

"Plutôt que de se tenir dans le champ d'un discours qui maintient son privilège en inversant son contenu (qui parle de catastrophe, et non plus de progrès), on

peut tenter une autre voie : analyser les pratiques microbiennes, singulières ou plurielles, qu'un système urbanistique devait gérer ou supprimer et qui survivent à son dépérissement"³

Cette méthode semble d'ailleurs adaptée à l'étude de la ville contemporaine :

"Il faut traverser la ville, mais certainement pas pour s'entendre dire : "Circulez !", "Communiquez !" Traverser la ville, c'est pouvoir circuler et communiquer au gré des rythmes urbains et des rencontres imprévues, c'est prendre la ville d'assaut et à bras-le-corps"⁴ propose Olivier Mongin pour définir son appréhension de la ville contemporaine.

Quitter cette vision aérienne, panoptique, et regarder la ville de l'intérieur, avec la vue d'un passant curieux évoluant sur son trottoir, avec la regard d'un homme désireux d'entreprendre avec la ville une relation directe, sans problématique autre que celle de l'observation.

C'est l'attitude que choisissent Henry Torgue et Alain Pessin dans *villes imaginaires*,

"Le tracé de la parole que nous qualifions de subjective sera d'investir la ville, de la marquer d'un poids illégitime, sans prendre en compte la résonance sociale" [...] "Le premier acte d'une telle parole sera donc de nous soustraire à toute problématique de la ville. Il fera de la ville l'aventure et l'incertitude d'un manuscrit, rien d'autre. Et c'est ce manuscrit et lui seul qui rendra à sa manière la ville au débat théorique"⁵

"La qualification la mieux appropriée à une telle démarche serait celle de *dérive*"⁶ concluent-ils.

4. Olivier Mongin, *Vers la troisième ville*
5. Henri Torgue et Alain Pessin, *Villes imaginaires*, p 17
6. Ibid., p18

Flânerie, dérive, errance, déambulation : des antécédents

- 1 . Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIXème siècle*
- 2 . Christel Hollevoet, *Déambulations dans la ville*
- 3 . Ibid.

La flânerie au service de l'observation. Au service de l'observation car permettant de l'inscrire dans un temps et un espace.

Depuis le romantisme via le Dadaïsme, le surréalisme jusqu'à l'Internationale Situationniste, Fluxus et l'art conceptuel, de nombreux antécédents valident la flânerie comme méthode efficace d'appréhension et d'appropriation d'un site urbain.

Dans Paris, capitale du XIX^{ème} Siècle, Walter Benjamin consacre un chapitre au flâneur. "Cette ivresse anamnétique qui accompagne le flâneur errant dans la ville, non seulement trouve son aliment dans ce qui est perceptible à la vue, mais s'empare du simple savoir, des données inertes, qui deviennent ainsi quelque chose de vécu, une expérience"¹

Loin d'être gratuites ou oisives, ces flâneries, errances, marches ou dérives proposent une "investigation spatiale de la métropole, à la fois topographique et conceptuelle"² aboutissant à un compte rendu de l'expérience vécue.

Si Charles Baudelaire fut le premier à définir le flâneur de la ville moderne, c'est aux Dadaïstes que l'on doit les premières performances dans l'espace urbain. Celles-ci consistaient en visites de monuments choisis pour leur manque d'intérêt et voulaient démontrer la possibilité perpétuelle de découverte, même dans les endroits les plus banals et inattendus, de quelque mystère insolite engendré par la confrontation d'une personne et d'un lieu unique.

Les Dadaïstes incorporaient d'autre part des fragments de la vie urbaine —des objets trouvés— dans leurs collages et assemblages, comme pour garder une trace matérielle d'une expérience temporelle.

On retrouve chez les Surréalistes l'idée de déambulation aléatoire "pour éprouver l'expérience physique de l'errance dans l'espace réel."³ Méthode privilégiée pour capter la métaphysique des lieux chère à Aragon : Philippe Audoin constate dans *Les surréalistes* :

"...il suffit, pour en vérifier l'action architectonique,

de se maintenir dans un état de disponibilité, d'en trouver la troisième paupière que la raison impose à notre regard. Rien n'y dispose mieux que la flânerie sans but, seul ou avec quelques-uns. La ville se mue alors en une forêt aventureuse où se multiplient les prodiges, ou des lieux sacrés—une humble boutique, un passage, un carrefour, une statue—dévoilent leur vraie nature de pièges du désir. La déambulation est, en elle-même une activité surréaliste majeure"⁴

Guy Debord, chef de file du mouvement Situationniste, proposait la dérive comme mode d'appréhension du monde, dérive consistant pour les personnes qui en font l'expérience à renoncer "pour une période plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles connaissent généralement... /... pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent"⁵

Ceci permettant de dresser des cartes dites psychogéographiques contribuant à éclairer le nouveau caractère de ces déplacements où le parcours est induit par une relation affective directe entre l'homme et l'espace urbain.

Si la dérive situationniste était basée sur une critique politique de la société, elle n'en reste pas moins un moyen d'appréhension de la ville, car il s'agit là aussi de garder la trace mémorisée d'événements réels.

Dans ces 3 types d'action, "l'oeuvre se situe dans le temps et l'espace réels, elle se perpétue par la documentation, les traces d'un événement ou d'un concept qui est apparu en un endroit spécifique, à un moment donné de la vie de tous les jours."⁶

- 4 . Philippe Audoin, *Les surréalistes*, Le seuil, Paris, 1973, p35 cité in *villes imaginaires* p141
- 5 . Guy Debord, *théorie de la dérive*, cité par Christel Hollevoet in *Quand l'objet de l'art est la démarche*
- 6 . Christel Hollevoet, *Déambulations dans la ville*

THE NAKED CITY

ILLUSTRATION DE L'HYPOTHÈSE DES PLAQUES TOURNANTES EN PSYCHOGÉOGRAPHIQUE

Guy Debord, 4^{ème} expérience du MIBI, Plans psychogéographiques de G. Debord (Internationale Situationniste)



Un site expérimental : le quartier Berriat

Il nous faut déterminer un site d'étude propice à ce type d'appréhension.

Bien qu'il s'agisse de définir un périmètre d'étude plutôt qu'un quartier en particulier, un site expérimental en somme, c'est vers le quartier Chorier-Berriat de Grenoble que se tournera notre choix :

Véritable village isolé du reste de la ville par de grands axes routiers (Joseph Vallier au Sud, A48 à l'Ouest, Jean Jaures à l'Est) ainsi que par la voie de chemin de fer, Berriat offre des commodités au niveau de son échelle ; sa surface est aisément parcourable à pied et la circulation des voitures y est relativement réduite.

Berriat, maintenant largement reconverti en quartier résidentiel, possède un passé historique ouvrier et on le suppose toujours porteur de traces significatives. Certains endroits sont encore intacts malgré les requalifications actuellement en cours (secteurs Europole, Bouchayer, Lustucru).

Du fait de son aspect fractal et labyrinthique, tout dans le quartier n'est pas visible au premier coup d'oeil et nécessite un investissement en profondeur qui pourrait correspondre à notre type de démarche.

Éclectique mais pas synchrétique : une multitude qui paraît suffisamment se tenir pour être appréhendée.

On suppose donc Berriat comme l'un des quartiers de Grenoble le plus propice à la flânerie.



Plan d'ensemble du quartier Chorier-Berriat

➤ cerner une réalité

Si notre premier objectif est atteint, si on réussit à vivre l'expérience directe du quartier Berriat, il s'agira alors d'en cerner une réalité.

Cerner une réalité qui échappe habituellement aux problématiques habituelles de la ville.

Revenons pour cela sur la méthode employée par Henri Torgue et Alain Pessin dans *Villes imaginaires* :

Le point de départ de leur étude est un poème découlant d'une flânerie dans la ville —une expérience directe entre l'homme et la ville—, ensuite analysé et commenté. La typologie qui en ressort est enfin rapprochée à un Corpus à la fois littéraire et artistique, ce qui permet de la confirmer par d'autres modes d'expression imaginaires :

“La méthode employée, si elle fait impasse sur le sociologique, définit son objet d'observation comme “le départ de l'image dans une conscience individuelle” (Bachelard, la poétique de l'espace.), c'est à dire s'établit comme phénoménologie.”¹

Si la réalité que nous tentons de cerner est forcément subjective, l'objectivation se fera a posteriori, par le rapprochement du matériau récolté et de notre corpus : l'art contemporain.

Tout comme dans *Villes imaginaires* où Alain Pessin “écrit un texte à caractère poétique avec pour prétexte une réalité urbaine, la Villeneuve de Grenoble, texte repris dans un second temps par Henry-Skoff Torgue en vue d'introduire des références, de répertorier les images choisies, de proposer un lecture particulière. A la totale liberté dans la subjectivité du premier répond le désir subjectif d'objectiver du second”²

L'observation étant par essence la voie de l'appréhension du monde, il nous faut décider que la ville nous est donnée telle quelle, sans explications —effacées— sans origine —oubliée— :

“Sortir de chez soi comme si l'on arrivait de loin ; découvrir un monde qui est celui dans lequel on vit...; voilà qui révèle l'humanité présente, ignorée”³

Notre attitude se fait donc proche de ce que Torgue et Pessin nomment *arpenteur* et dont ils font de Georges Perec l'un des représentants et théoriciens :

Dans *Espèces d'espaces*, Perec propose :

“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 plus d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne. [...]

Ne pas dire, ne pas écrire “etc.”, se forcer à épuiser le sujet, même si ça a l'air grotesque, ou futile, ou stupide.

On a encore rien regardé, on a fait que repérer ce que l'on avait depuis longtemps repéré.

S'obliger à voir plus platement. [...]

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 cela s'appelle une ville, une rue, des immeubles, des trottoirs...”⁴

Il s'agit bien, par l'observation, d'enlever aux choses le nom que les discours leur ont donné.

“écarter les conceptions et les énoncés entre nous et la chose même”⁵

“Une innocence du regard, mais une innocence acérée” comme dirait l'architecte Jean Nouvel.

Enlever dans un premier temps leur nom aux choses quitte à ressentir l'étrange :

“Les choses sont délivrées de leur nom. Elles sont là, grotesques, têtues, géantes, et ça paraît imbécile de les appeler des banquettes ou de dire quoi que ce soit sur elles : je suis au milieu des Choses, les innommables. Seul, sans mots, sans défenses, elles m'environnent, sous moi, derrière moi, au-dessus de moi”⁶

Enlever dans un premier temps leur nom aux choses afin d'aiguiser la perception.

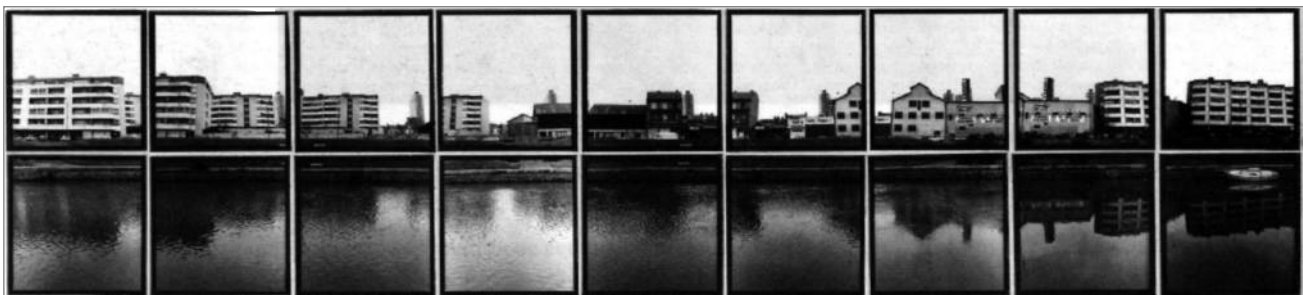
1. Henri Torgue et Alain Pessin, *Villes imaginaires*, p11
2. Ibid, p17
3. Pierre Hamp, *la littérature, image de la société*
4. Georges Perec : *Espèces d'espaces* : p70-72
5. Heidegger, *l'origine de l'oeuvre d'art*
6. J.P. Sartre, *La Nausée*



1 . Yves Chalas, *Le réenchantement du monde selon Jean Baudrillard ou la société dans l'art*.
2 . Ibid.

Ci-dessus :
Stéphane couturier, *Rue de Chateaudun*, 1995
Ci-dessous :
Atelier Photographie (Ecole Régionale des Beaux-Arts de Rennes), *Les bords de Vilaine*, 1993-94

Page de droite, de haut en bas :
Maryvonne Arnaud, *Tchernobyl*, 1993
William. Leawitt, *Corrugations*, 1995



► obtenir un matériau extrait du terrain d'étude

Forts d'une expérience directe avec le quartier Berriat et une acuité décuplée par l'observation, la *scrutation*, le "doute méthodique" transposé au visuel, notre objectif sera finalement d'obtenir un matériau extrait du terrain d'étude, de décrire ce que l'on a observé.

"Pour comprendre le monde, il ne suffit pas de l'observer. J'ai besoin de le dire. La description compte plus que l'observation"¹

C'est d'ailleurs la méthode qu'emploie Jean Baudrillard dans ses études, celui-ci "ne part pas du contexte social et de ses logiques pour expliquer les oeuvres, les artefacts, les produits de l'art ou de la technique, mais fait exactement l'inverse. Il part des oeuvres, des produits, des réalisations humaines pour expliquer, essayer de comprendre, percevoir à travers tous ces prolongements ou prothèses humaines, géniales ou dérisoires, drôles ou effrayantes, ce que sont les sociétés, nos sociétés, et leurs logiques sociales"²

Notre moyen de description sera la photographie.

De la photographie

De la photographie comme témoin descriptif de l'expérience

Ce que je photographie, c'est ce que je vois : le médium photographique est un témoin fidèle de l'observation de sa propre réalité en ce sens que la rapidité avec laquelle la pellicule est imprimée garantit une certaine forme de spontanéité.

Le seul paramètre subjectif sera le cadrage de la photo. Il s'agit là d'adopter une échelle appropriée à l'établissement d'un diagnostic.

La photographie permet également de garder une *trace* matérielle de cette déambulation qui s'inscrit dans l'espace et le temps réel.

Non seulement on récolte des fragments urbains, mais on fixe également le processus d'exploration de la ville.

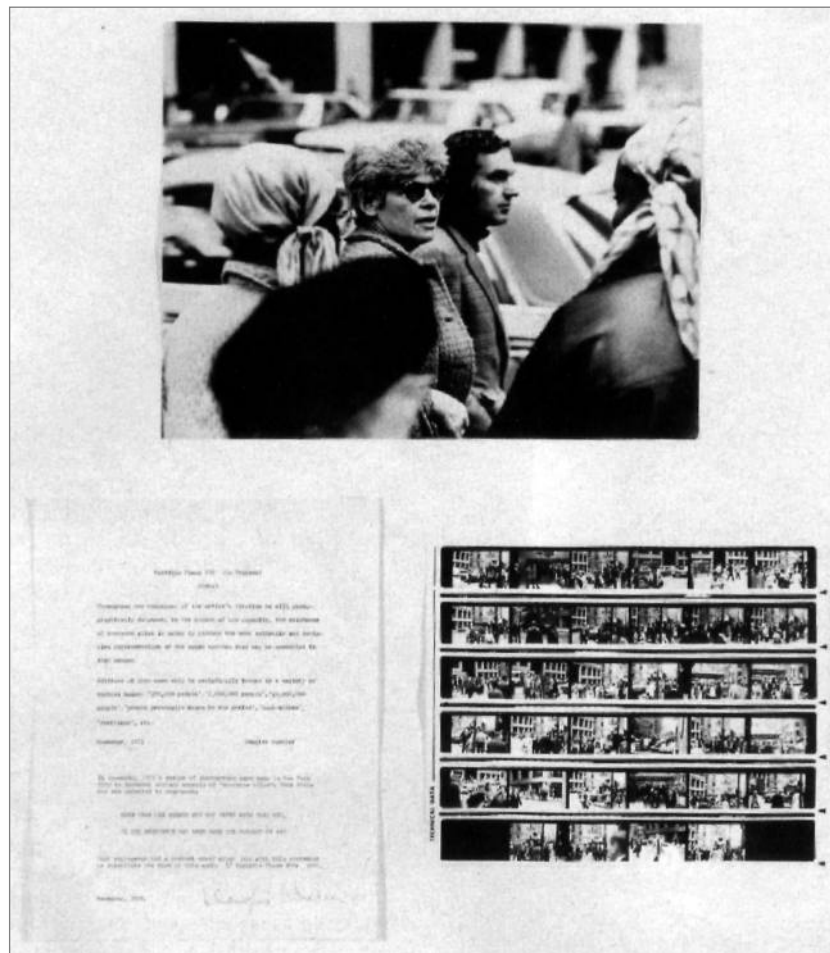
Une exploration en forme de reportage, de série photographique, notre ambition n'étant pas de faire du *beau*...

Faire du *beau* n'est pas non plus l'ambition des photographes contemporains spécialisés dans la série photographique.

Des artistes comme Lewis Baltz, Bern et Hilla Becher, Deidi von Schaewen, Walker Evans, voient en la photographie moins son côté esthétique que le moyen de rendre compte du monde.

"Le monde est rempli d'objets, plus ou moins intéressants ; je n'ai aucune envie d'en rajouter, même





Douglas Huebler, *Variable piece n 70*, 1971

un seul. Je préfère simplement constater l'existence des choses en terme de temps et/ou de lieu." déclare Douglas Huebler : prendre connaissance du monde et en représenter l'appréhension dans le temps.

Processus d'identification, lecture du monde (Walker Evans), emblèmes les plus communs mais aussi les plus signifiants de la culture américaine (Edward Ruscha), archéologie du vingtième siècle à travers des détails urbains (Deidi von Schaewen), témoignage sous forme de familles d'objets (Bern & Hilla Becher) : à chaque fois, le fond l'emporte sur la forme, au point que nous sommes en mesure de qualifier ce genre photographique de conceptuel.

Ces antécédents proposent des mises en série des fragments récoltés, et valident la photographie comme médium possible pour la constitution d'un matériau d'étude.

Qu'il s'agisse de flânerie ou dérive, de série photographique, d'étude des images de la ville, on retrouve le même schéma méthodologique : De l'*observation* découle une *collecte* puis une *classification* : c'est ce triptyque méthodologique que nous suivrons dans la première partie de cette étude.

2. *Le Flâneur Kleptomane*

Où l'on cherche une expérience directe avec la ville explorée, où l'on cherche à cerner une réalité de cette ville, où l'on cherche à en extraire un matériau d'étude...

C'est en scrutant que l'on devient scrutateur

Avec la ville comme support, comme terreau, et une nouvelle attitude comme règle du jeu de cette promenade à la rencontre du hasard, l'appréhension sera progressive : au début, on cherche, on ne trouve pas : la ville serait-elle muette, ou bien trop bureaucratique pour laisser de la place à des fragments signifiants ?

Avons-nous suffisamment de distance ?

"Alors, bien en dehors de toutes ces préoccupations littéraires et ne s'y rattachant en rien, tout d'un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisait arrêter par un plaisir particulier qu'ils me donnaient, et aussi parce qu'ils avaient l'air de cacher au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir"

Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*

Puis, au fur et à mesure de nos déambulations, la ville répond, invite, le lien se crée irrémédiablement, on voit soudain des choses qui restaient invisibles, on en



Jacques Tati, *Playtime*, 1971



Petit à petit, l'échelle d'observation, comme de description photographique s'affine...

voit de plus en plus et jusqu'à ne plus pouvoir éviter de les voir : ce qui paraissait introuvable était là, sous nos yeux.

Petit à petit, l'échelle d'observation, comme de description photographique s'affine : à hauteur d'homme, des plans qui cadrent des objets entiers. Il s'agit de trouver la bonne distance.

"Je ne vois que les objets qui me regardent"
Walter Benjamin.

La ville choisit d'elle même quoi nous montrer : et pas forcément son paysage urbain officiel et son déploiement de façades, mais plutôt son envers, le côté qui n'a pas été apprêté.

Flaubert disait "Ce n'est pas moi qui choisis mes histoires, c'est l'histoire qui me choisit" : avons nous nous-même choisi ces fragments urbains ? Ne se sont-ils pas imposés à notre regard dénué de préjugés ?

Laissons une soif de kleptomanie nous envahir et piochons, le long de notre déambulation les fragments urbains susceptibles de devenir les indices de ce qui ressemble à un jeu de piste à l'échelle du quartier entier.

On ne voyait pas cette réalité de la ville car on croyait la connaître déjà par le biais des discours.

Petit à petit, on réussit finalement à délivrer les choses de leur nom

Nous avons atteint notre but, nous voilà engagés dans un jeu passionnel avec la ville dont nous prélevons possessivement des échantillons.

L'informe sous l'uniforme

Nous découvrons, sous la surface d'une ville qui nous paraissait tout à fait conventionnelle, un réseau de choses.

Des choses pauvres, misérables, infirmes, éphémères offertes au regard anonyme : des mauvaises herbes, des plantes dont on n'a pas encore trouvé — ou bien oublié— la fonction.

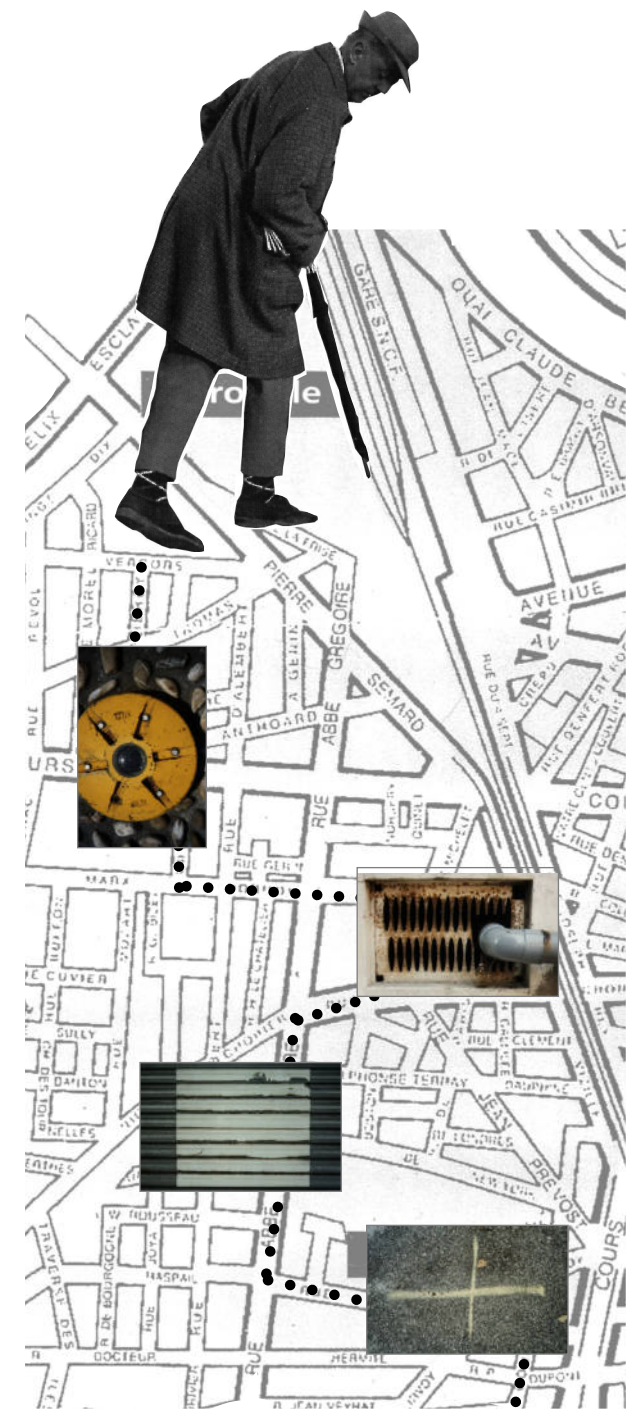
On avait donné rendez-vous au banal, nous voilà mêlés au bizarre, son antithèse.

De l'informe à première vue.
En tout cas une forme autre, la forme que l'on attendait pas.
Une inquiétante étrangeté.

"La sensation de l'étrange rend l'homme étranger à soi-même"
Louis Wax.

La ville, que nous croyions pouvoir définir par sa structure, par des rues, des places et des constructions s'avère plus complexe et plus floue.

Soudain, les mots nous manquent pour définir ces "choses de la ville".



Les indices de ce qui ressemble à un jeu de piste à l'échelle du quartier entier...

3. *Une collection d'urbanités*

Où il faut à présent organiser le matériau récolté sur le terrain

“Peut-on classer l’immense végétation des objets comme une flore ou une faune, avec ses espèces tropicales, glaciaires, ses mutations brusques, ses espèces en voie de disparition ?”

J. Baudrillard, *Le système des objets*

Ce qui est en jeu, dans l’errance urbaine comme dans l’objet trouvé, est la prise de conscience que le monde est réseau de signes, chiffres, et que la ville et ses objets fonctionnent comme des signaux, suscitant d’in vraisemblables complicités.

Réseau et signaux qui pourraient être mis en évidence par une classification de ses composantes.

D’après Baudrillard, la collection est “faite d’une succession de termes, mais le terme final en est la personne du collectionneur”¹ : nous voilà en possession d’une collection de choses de la ville. Nous voilà également possédés par cet amas de choses urbaines qu’il faut à présent décodifier, organiser, décrire.

“Un certain seuil quantitatif dans l’accumulation permet d’envisager une sélectivité possible... C’est chez l’enfant le mode le plus rudimentaire de maîtrise du monde extérieur : rangement, classement, manipulation”²

Pour espérer réussir cette classification, encore faut-il se donner une méthode. Nous allons donc pour cela passer en revue les façons dont les artistes conçoivent la série photographique, nous verrons ensuite sur quels exemples théoriques nous reposerons notre propre méthode.

1 . J. Baudrillard, *Le système des objets*

2 . Ibid.

La classification chez les artistes conceptuels

Les photographes **Bernd et Hilla Becher** ont pour but artistique de regrouper des familles d'objets, sorte d'alphabet, afin de témoigner d'un certain monde industriel en voie de disparition qu'il faut enregistrer, pour en garder la trace : "nous n'avons qu'à les voir, à les isoler et à les transporter dans un autre contexte.../...mettre un peu d'ordre".¹ L'acte photographique se réduit à un enregistrement, l'image est document et la série fonctionne comme anatomie comparée.

L'artiste **Sol Lewitt**, avec ses *photographic pieces*, propose un ensemble de plaques d'égout représentées en série "La mise à plat et la confrontation de ces plaques d'égout permettant de constater la variété formelle de ces objets purement fonctionnels"². Arriver à regrouper des fragments et en faire une synthèse.

Une esthétique du multiple, du sériel, qui a d'ailleurs partie liée avec le médium photographique, lui-même enclin à répéter, multiplier, répertorier. Il s'agit de hiérarchiser les différentes réalités qui constituent la ville.

Repérer des objets, les enregistrer puis les classer, comme Rousseau constituant minutieusement son herbier.

Chez **Walker Evans**, la collection est considérée comme un processus de l'identification américaine, comme moteur, comme lecture du monde.

Edward Ruscha propose, lui, des séries photographiques d'emblèmes les plus communs mais aussi les plus signifiants de la culture américaine : comme *six gasoline stations* (1963)

1. *Bernd & Hilla Becher, Jannis Kounellis, Susana Solano*, Catalogue Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux
2. Ibid

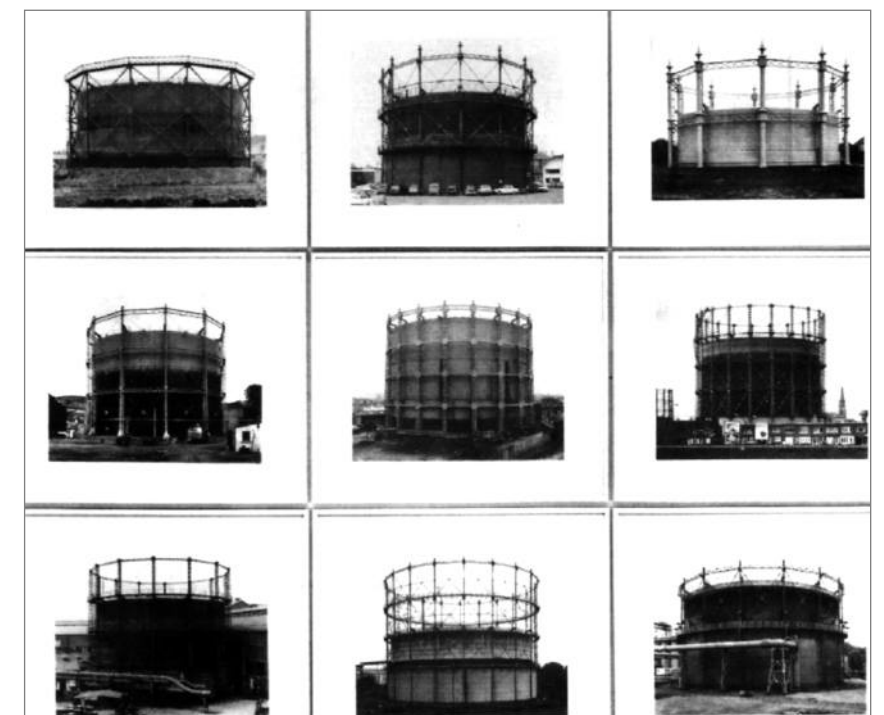
Deidi von Schaewen, *Sols*, 1994



Deidi von Schaewen, à travers sa production photographique nous donne l'exemple d'une démarche d'appréhension de la ville où sont traquées des traces éphémères qu'elle saisit de par le monde : chacun de ses ouvrages explore un thème : les murs, les échafaudages, les trottoirs...

"Mes points de repères à moi sont des murs : ce sont eux qui composent ma carte intérieure"³ disait-elle lorsqu'elle débutait son archéologie du capitalisme du vingtième siècle par un inventaire des murs pignons. Ces photographies archéologiques sont également présentées en série dans ses ouvrages

3. Deidi von Schaewen, *Murs*



Bernd & Hilla Becher, *Gas Tanks*, 1966-92

Nominalisme contre formalisme

Dans *Petit traité d'Art Contemporain*, Anne Cauquelin définit deux méthodes possibles pour classer (dans son cas) les productions de l'Art Contemporain :

- La méthode **formaliste** : qui consiste à définir des étiquettes et à classer les objets selon cette grille. Le singulier traqué à travers l'universel. L'étiquette est créée *a priori*. C'est faire coïncider des formes géométriques avec un contour pré-crée.

- La méthode **nominaliste** : qui consiste en la recherche des ressemblances, la mise en série des singuliers. Ici, le contour de la forme est tracé autour de ce qui est commun aux formes. La limite de cette méthode est bien sûr de savoir ce que l'on appelle *ressemblance*, air de famille; il faut isoler un faisceau de propriétés : concevoir un pré-objet. L'étiquette, elle, en découle, est conçue *a posteriori*.

La ressemblance

Foucault, dans *Les mots et les choses*, estime que la *ressemblance* a joué, jusqu'à la fin du XVI^e siècle "un rôle bâtisseur dans le savoir de la culture occidentale"². Il répertorie les quatre similitudes qui étaient alors utilisées pour définir les rapports entre les choses du monde, les quatre figures de ressemblance :

- **convenientia, la convenance** : "le voisinage des lieux plus que similitude. Une sorte de liaison réciproque qui est régie par le principe d'un lieu." Sont *convenantes* les choses qui, approchant

l'une de l'autre, viennent à se jouxter ; elles se touchent du nord, leurs franges se mêlent, l'extrémité de l'une désigne le début de l'autre. Ressemblance du lieu, du site où la nature a placé les deux choses, donc similitude des propriétés. La convenance "appartient moins aux choses elles-mêmes qu'au monde dans lequel elles se trouvent. Le monde c'est la *convenance* universelle des choses"

- **æmulatio., l'émulation** : "une sorte de convenance mais qui serait affranchie de la loi du lieu, et jouerait immobile, dans la distance. Il y a dans l'émulation quelque chose du reflet et du miroir : par elle les choses dispersées à travers le monde se donnent réponse. Les anneaux de l'émulation ne forment pas une chaîne comme les éléments de la convenance : mais plutôt des cercles concentriques, réfléchis et rivaux"

- **l'analogie** : "En cette analogie se superposent convenientia et æmulatio." Ressemblance non pas du visible mais "ressemblance plus subtile des rapports". Ce n'est pas une ressemblance de genre mais de règle : par exemple colère et tempête.

- **la sympathie** : "Là, nul chemin n'est déterminé à l'avance, nulle distance n'est supposée, nul enchaînement prescrit". C'est une force qui parcourt le monde et établi par son mouvement des relations entre des choses éloignées. C'est le contraire de l'antipathie "celle-ci maintient les choses dans leur isolement et empêche l'assimilation" Il y aurait un balancement entre sympathie et antipathie : "Tout le volume du monde, tous les voisinages de la convenance, tous les échos de l'émulation, tous les enchaînements de l'analogie sont supportés, maintenus et doublés par cet espace de la sympathie et de l'antipathie qui ne cesse de rapprocher les choses et de les tenir à distance"

Foucault évoque également l'existence de *signatures* présentes à la surface des choses qui

seraient la "marque visible des analogies invisibles" ; "Le monde du similaire ne peut-être qu'un monde marqué"³ conclut-il...

Si l'on s'inspire de ces figures de ressemblance pour classer nos fragments urbains, c'est dans un souci de méthode et non de croyance comme au XVI^e siècle. L'important dans cette méthode est que l'on superpose dans la forme de la similitude, l'*herméneutique*, qui fait parler les signes, et la *sémiologie*, qui distingue les signes. Ces deux sciences sont aujourd'hui distinctes mais dans notre cas, tout comme au XVI^e siècle "Chercher le sens, c'est mettre à jour ce qui se ressemble. Chercher la loi des signes, c'est découvrir les choses qui sont semblables"⁴

La boîte à outils de l'art contemporain

Revenons encore à la classification d'Anne Cauquelin : c'est le *nominalisme* qui aura sa préférence. Et le moyen de percevoir et donc de classer par caractéristiques les objets de l'art contemporain est de les regrouper par principe de réalisation. Elle définit un certain nombre de *mots d'ordre, d'injonctifs* auxquels ces principes de réalisation répondent ; ceux-ci sont dans son cas :

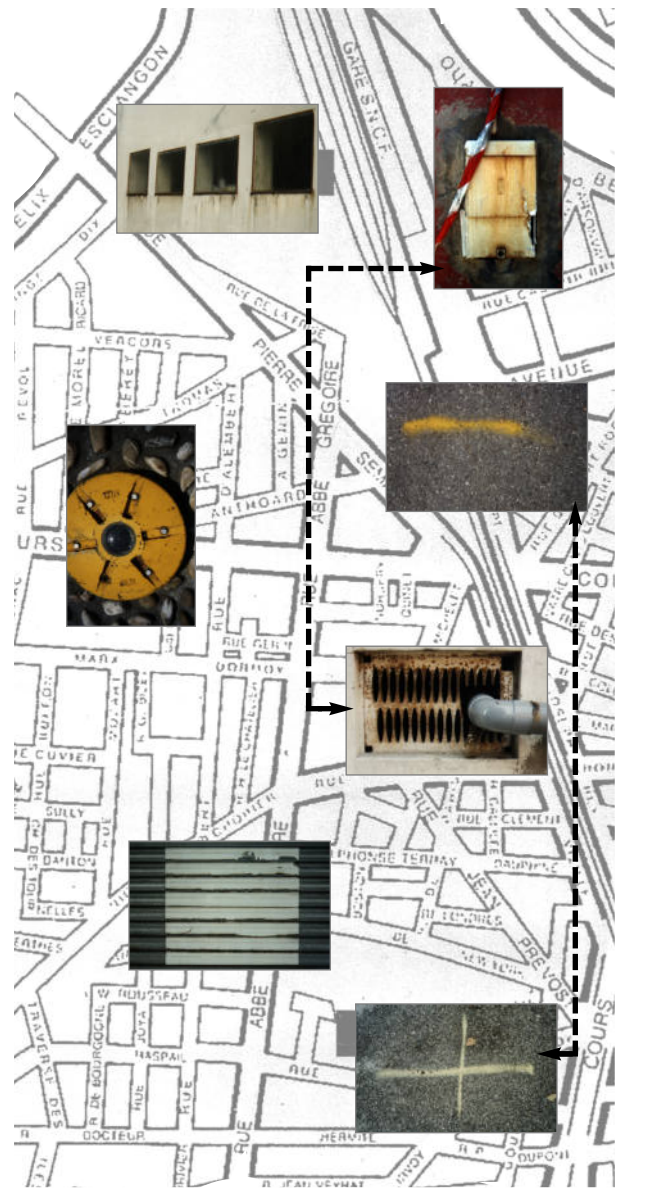
- Enveloppez !
- Dehors ! Sortez des boîtes, hors les murs !
- Installez !
- Simulez, dissimulez !
- Peignez !
- Cassez la surface !
- Montrez tout !
- Inscrivez !
- Visez le déjà vu !

L'intérêt d'un injonctif est la plus large interprétation qu'il est possible d'en faire, évitant ainsi toute réduction, toute rigidité, tout aspect définitif et incluant au contraire un élément tempo

rel, de l'ordre de l'action, de l'évènement dans le classement.

Trouver les images qui s'aiment.

En s'aidant des antécédents artistiques de la classification, en utilisant la méthode nominaliste dont les étiquettes seraient comme chez Anne Cauquelin des injonctifs et en s'inspirant, non de la croyance mais de la méthode des figures de ressemblance décrites par Foucault pour former ces étiquettes, notre bagage paraît suffisant pour appréhender et classer notre collection d'urbanités.



trouver les images qui s'aiment...

1 . Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*,
2 . Michel Foucault, *les quatre dimensions de la représentation* in *Les mots et les choses* p32-40
3 . Ibid. p45

3 . Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p 40
4 . Ibid. p45

4. *Familles*

Où l'on forme des familles de fragments urbains qui répondent à des injonctifs...

Nous avons donc classé nos fragments par familles typologiques. Ces familles répondent à des injonctifs évoquant des actions. La méthode nominaliste a permis de définir *a posteriori* ces injonctifs, ne figeant pas dès le début les possibilités de classement.

Si la découverte des fragments tenait du jeu de piste, la classification s'apparente au *jeu du memory*...

Nous avons, à partir de fragments, reconstitué une mosaïque qui n'est autre qu'une mise à plat de notre processus de découverte de la ville.

Si chaque photo évoquait les caractéristiques individuelles des objets urbains, la typologie a mis à jour un réseau de familles d'objets et de types de regroupements.

En reconnaissant les unités élémentaires de l'espace construit on peut distinguer leurs schèmes structuraux d'organisation et de disposition.

Le jeu des 8 familles.

MARQUEZ !
SIGNALÉZ !
ENTASSEZ !
ORDONNEZ !
ASSEMBLEZ !
ENVELOPPEZ !
RECouvrez !
CREUSEZ !

Voici donc les huit familles que nous avons distinguées. Pourtant, cette typologie n'est ni définitive, ni exhaustive ; de plus, certains fragments sont ambigus, hybrides et peuvent appartenir à plusieurs familles selon le regard qu'on y porte. Ces figures ambiguës semblent répondre à l'équivocité de la ville.

Les descriptions succinctes qui vont suivre permettront d'aborder chaque famille de fragments, mais c'est avant tout les typologies, sous forme de séries photographiques qui sont nos véritables outils descriptifs. Ces séries fonctionnent comme des anatomies comparées : on passe d'un système abstrait où les objets sont isolés dans leur fonction, à un système concret où les objets influent les uns sur les autres.

Tout comme un dictionnaire est auto-référentiel, les mots renvoyant à d'autres mots, les images de nos typologies se définissent les unes par rapport aux autres : la visibilité de l'une pousse à la vision de l'autre.

Ce classement a permis de créer une grille de lecture inédite, un lexique, un herbier de la flore urbaine. Finalement un alphabet des signes urbains découverts par hasard.

MARQUEZ ! page 26

La ville-trace

Des sortes de signes cabalistiques sur le trottoir, sur la chaussée, sur les murs. Certains ont des significations claires, d'autres sont des indices plus étranges. Ils sont peut-être les indications du marquage d'un territoire, du lien entre l'homme et son milieu urbain. Ces marques donnent une épaisseur aux surfaces sur lesquelles elles sont apposées, une couche supplémentaire à la ville.

SIGNALÉZ ! page 28

La ville-bornage

Des objets qui sont là pour forcer le regard à les voir eux et leur contexte immédiat : ils proposent des zooms sur la ville, des points de vue, un bornage de l'espace. Si ce sont des signaux, peut-être sont-ils moins importants que ce qu'ils veulent signaler, l'espace qu'ils délimitent.

ENTASSEZ ! et ORDONNEZ ! pages 30 et 31

ENTASSEZ ! *La ville-grenier*

Entassement, monticules, tas, accumulation, de l'ordre du hasard, du chaos : semblent posés négligemment, dans le but de tester le point d'équilibre ou de non équilibre, posés en attendant, en réserve : expriment la possibilité d'une action à venir : peut-être l'action d'ordonner ces amas de matières ou objets. Mais peut-être y aurait-il, sous cet apparent chaos, une manière d'ordre invisible.

ORDONNEZ ! *La ville mise en place, la ville ordonnée.*

Il existe un rapport entre *entassez !* et *ordonnez !* Autant entasser paraît être éphémère et découler du hasard, autant ordonner paraît immuable et découle de règles précises.

C'est une mise en place des objets de la ville.

Les objets sont groupés par deux, dans lequel cas ils peuvent déterminer une symétrie, par trois, par quatre ou plus...

Y aurait-il un cycle entre entassement, où la matière est présentée brute, sans ordre, et ordonnancement, où la matière semble organisée.

ASSEMBLEZ ! page 32

La ville-collage, la ville-dialogue.

Si toutes les choses de la ville étudiées précédemment sont des assemblages plus ou moins complexes, ceux que l'on regroupe sous l'injonctif "assemblez !" semblent avoir une certaine autonomie. Objets tautologiques, ils se suffisent à eux-mêmes, s'auto-définissent et ne définissent qu'eux-mêmes et pas le contexte. Quand il n'y a que deux pièces assemblées, on a affaire à une sorte de dialogue entre deux éléments hétérogènes (contrairement aux ordonnancements et entassements). De cette dialectique de proximité naît une poésie des matériaux. Certains assemblages ressemblent à des formes connues, d'autres sont une dialectique entre deux matériaux ou bien une dialectique entre un objet et une surface, d'autres enfin sont des assemblages qui semblent exprimer une action, un processus de construction : enchaîner, accrocher, poser, remplir...

ENVELOPPEZ ! page 34

La ville-suggérée, la ville-délimitée

Envelopper est paradoxalement une action de révélation : un objet enveloppé est parfois plus visible qu'un objet qui ne l'est pas, car il active la curiosité. Il s'agit de délimiter un lieu ou de suggérer celui-ci.

Tantôt espace fantôme, interdit, trou noir, protégé, tantôt espace délimité, suggéré : tout semble se rapporter à un flou quasi-érotique qui place

entre nous et le fragment comme un voile de résille.

RECouvrez ! CREUSEZ ! pages 36 et 37

Deux actions antagonistes et contraires : la présence des deux crée un point d'équilibre entre surface et profondeur.

RECouvrez ! *La ville-cachée, la ville-surfaces*

Recouvrir détermine une surface, un plan géométrique qui pourrait être le lieu d'une action. Quadriller, tramer l'espace par des motifs répétés. L'aspect de la surface va agir sur notre perception de cette surface : c'est avant tout de matière dont il s'agit.

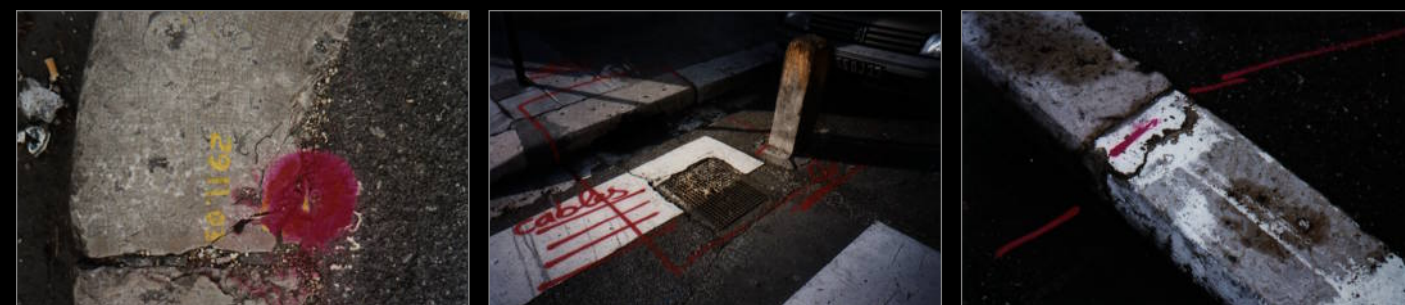
CREUSEZ ! *la ville sous la surface*

Contrairement à l'action de recouvrir qui laissait entendre une ville en deux dimensions, où les indices d'une éventuelle épaisseur sous les surfaces recouvertes étaient difficilement repérables, creuser, c'est faire apparaître la sous-surface de la ville. Creuser la surface traduit l'épaisseur de celle-ci, en montrant l'intérieur, l'envers du décor. Proche de l'archéologie quand des objets sont découverts sous la surface.



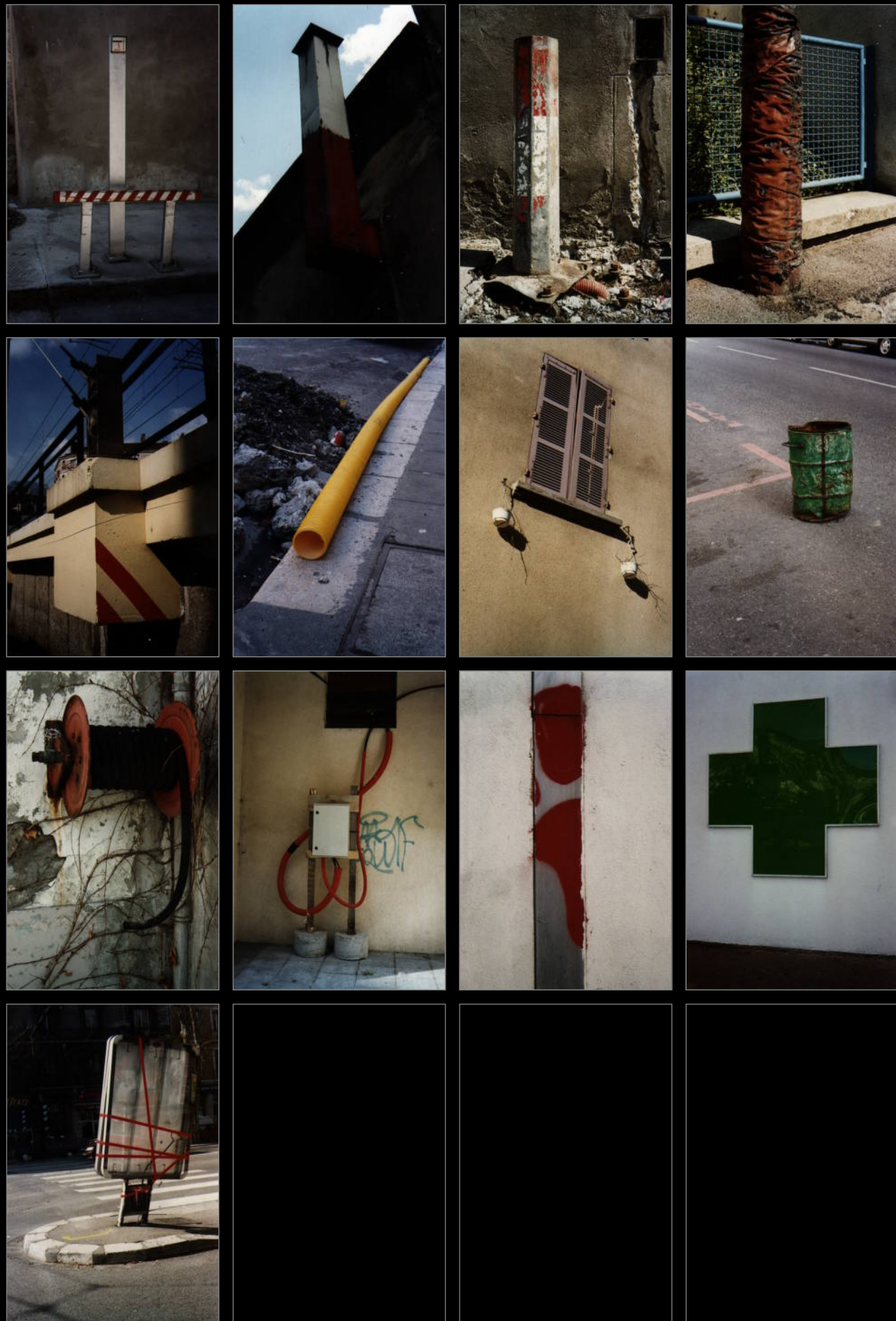
marquez !

vingt-six

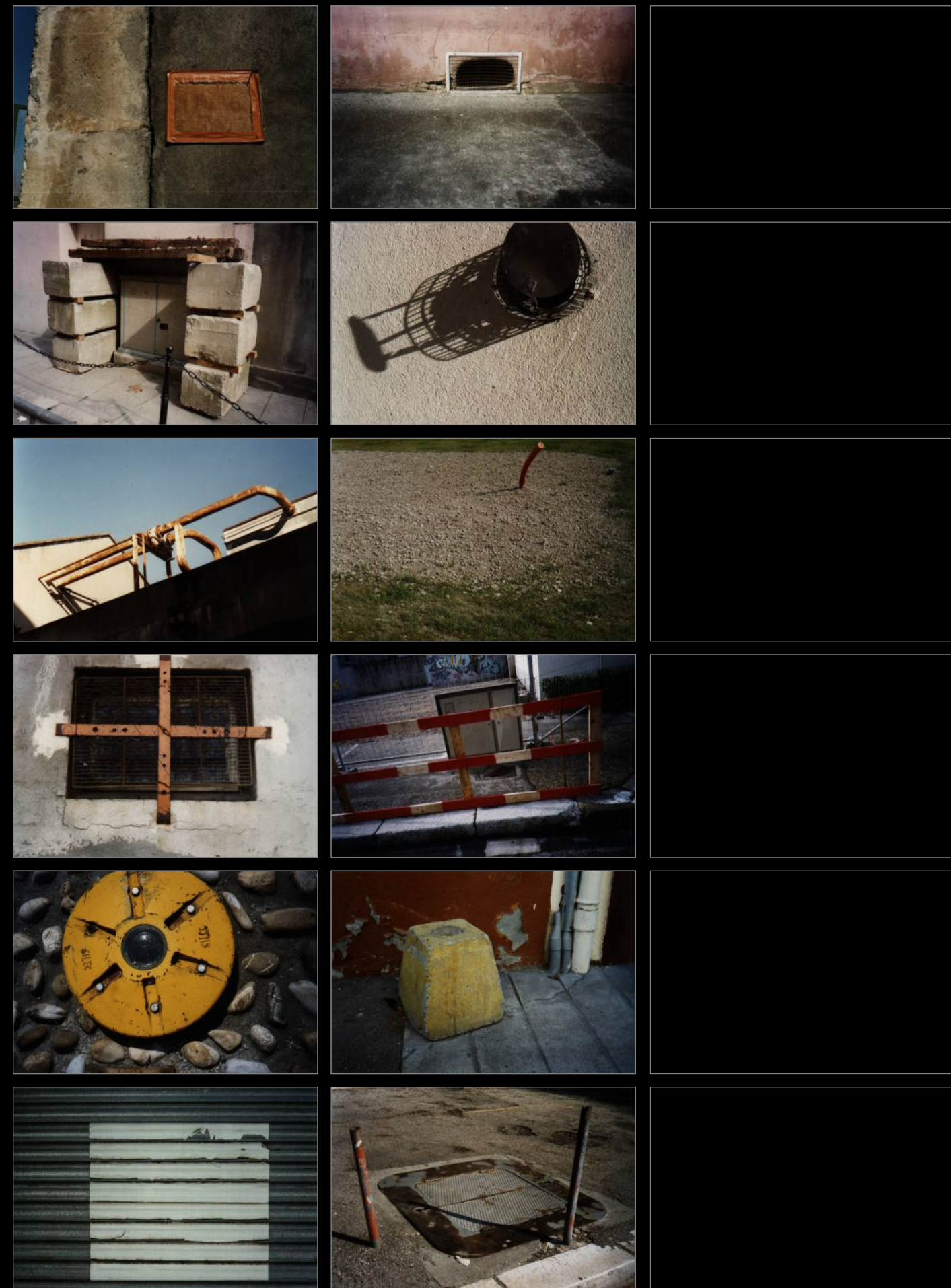


marquez !

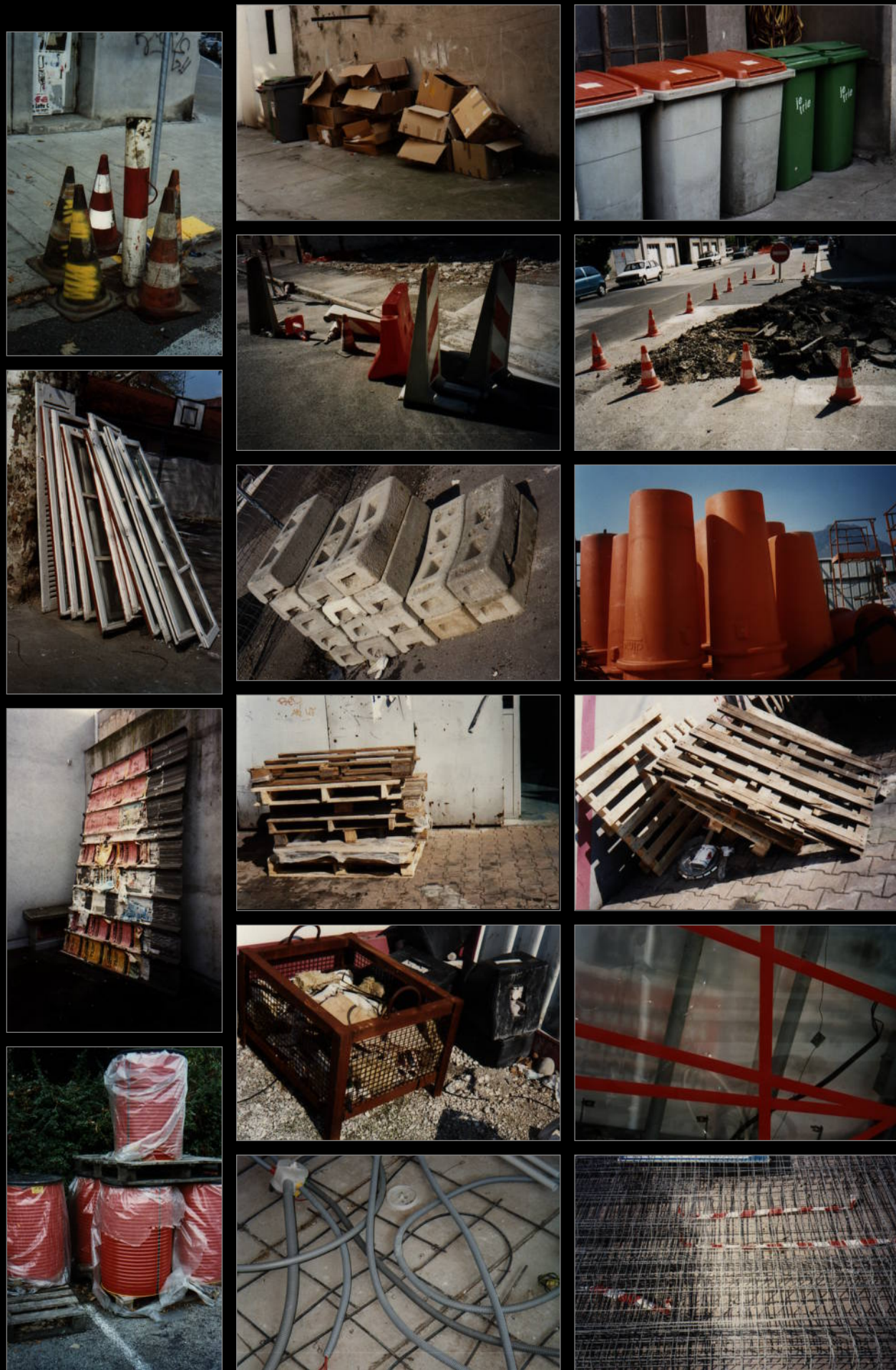
vingt-sept



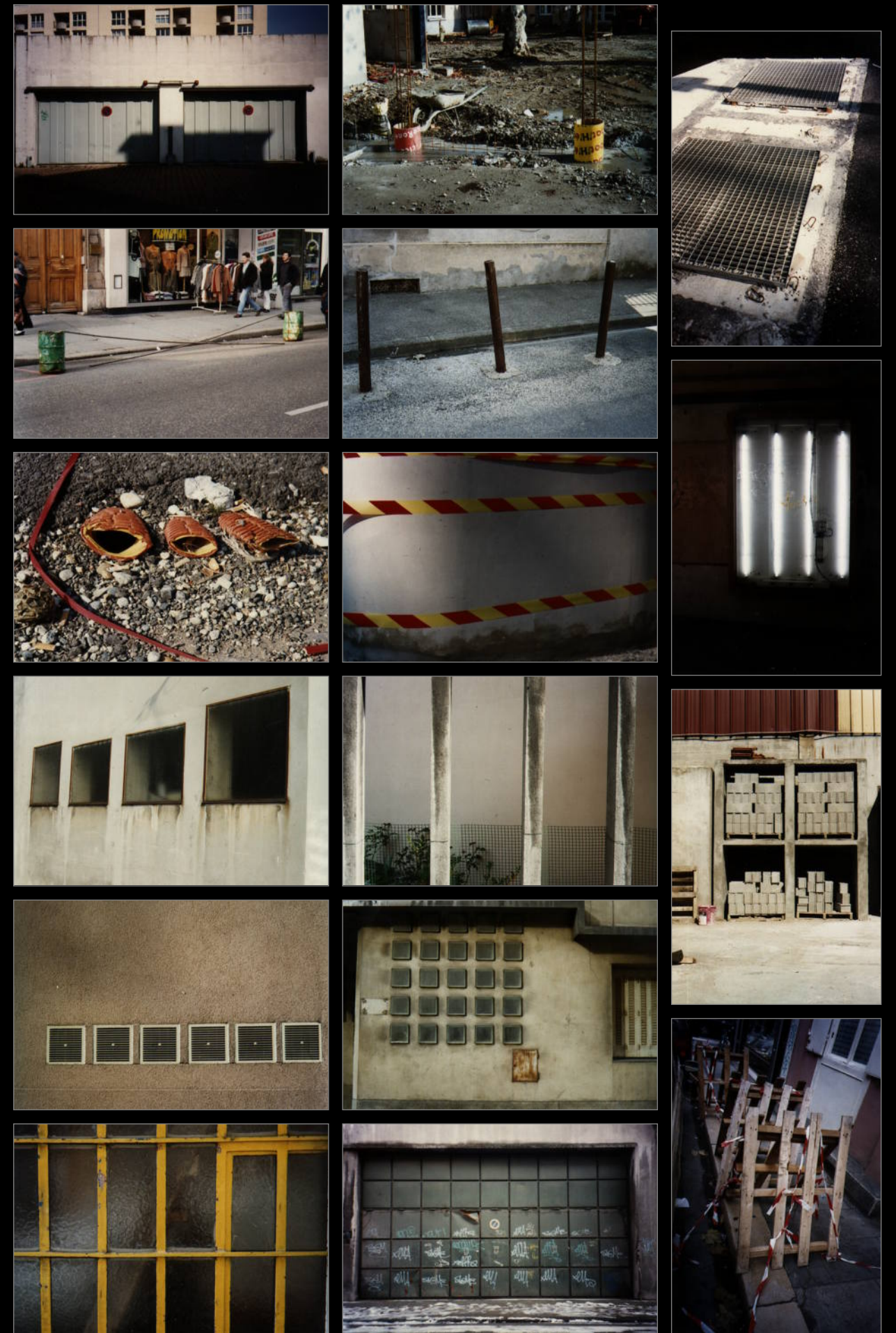
signalez ! (bornez !)



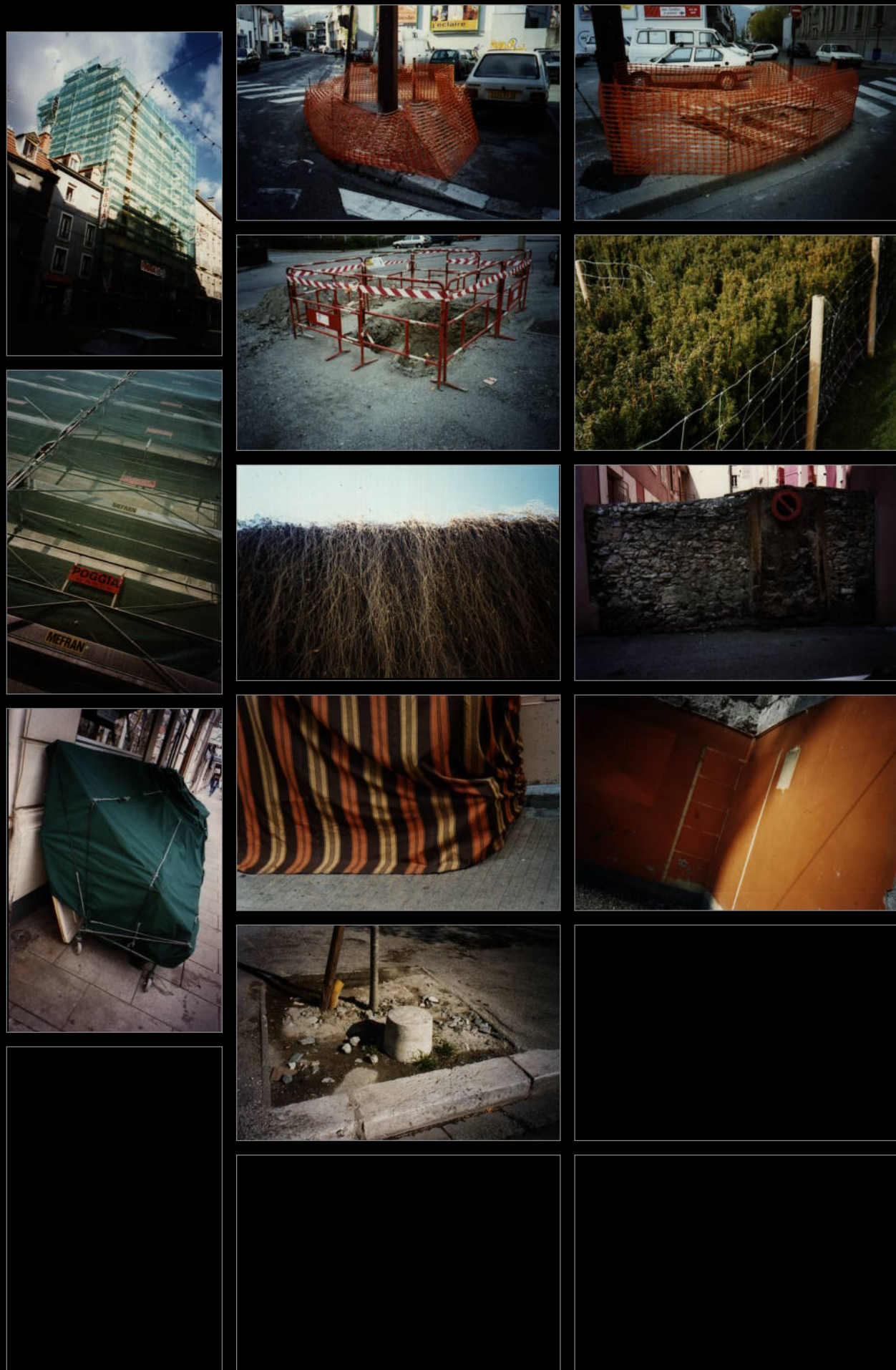
signalez ! (bornez !)



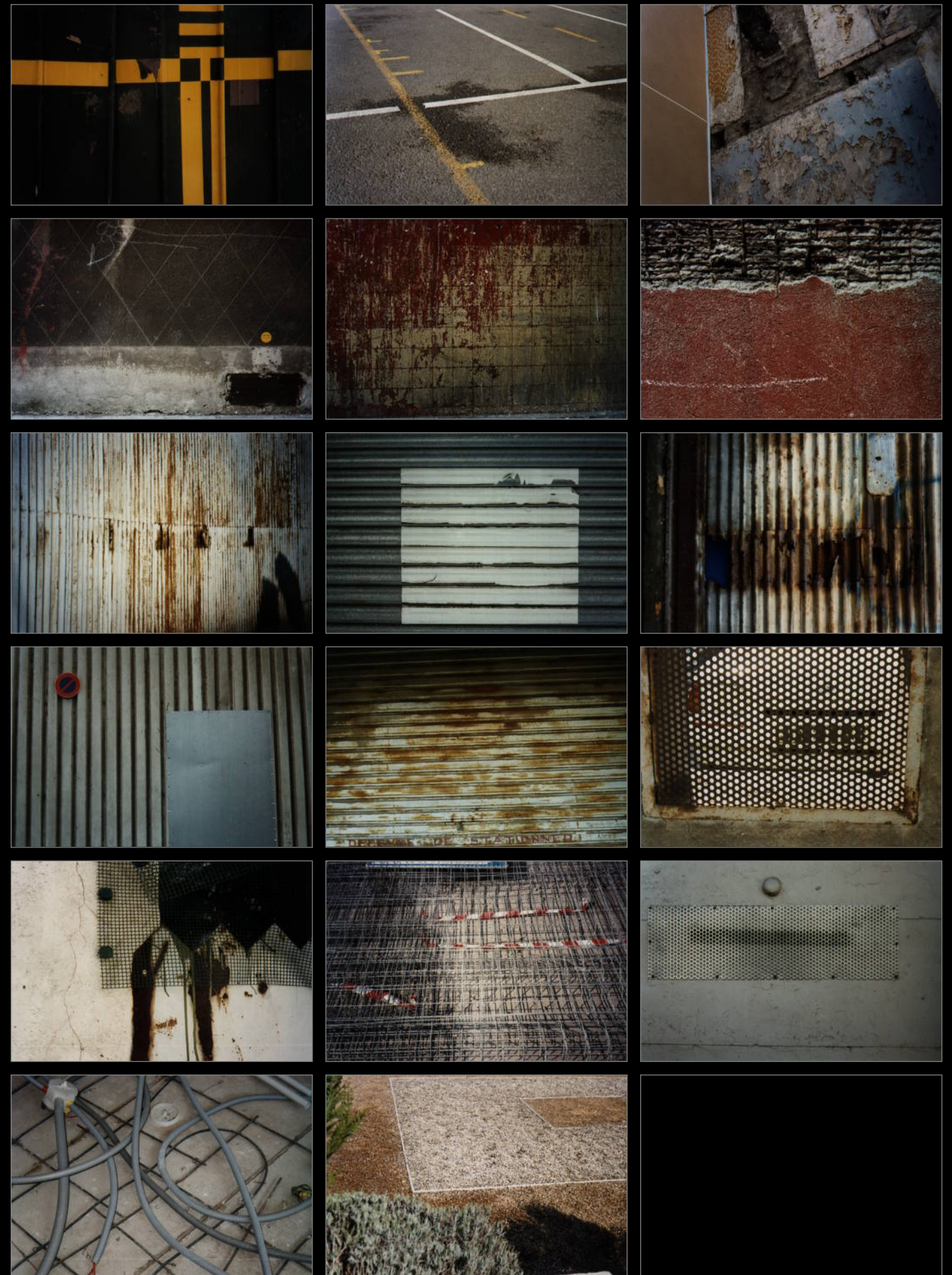
entassez ! (installez !)



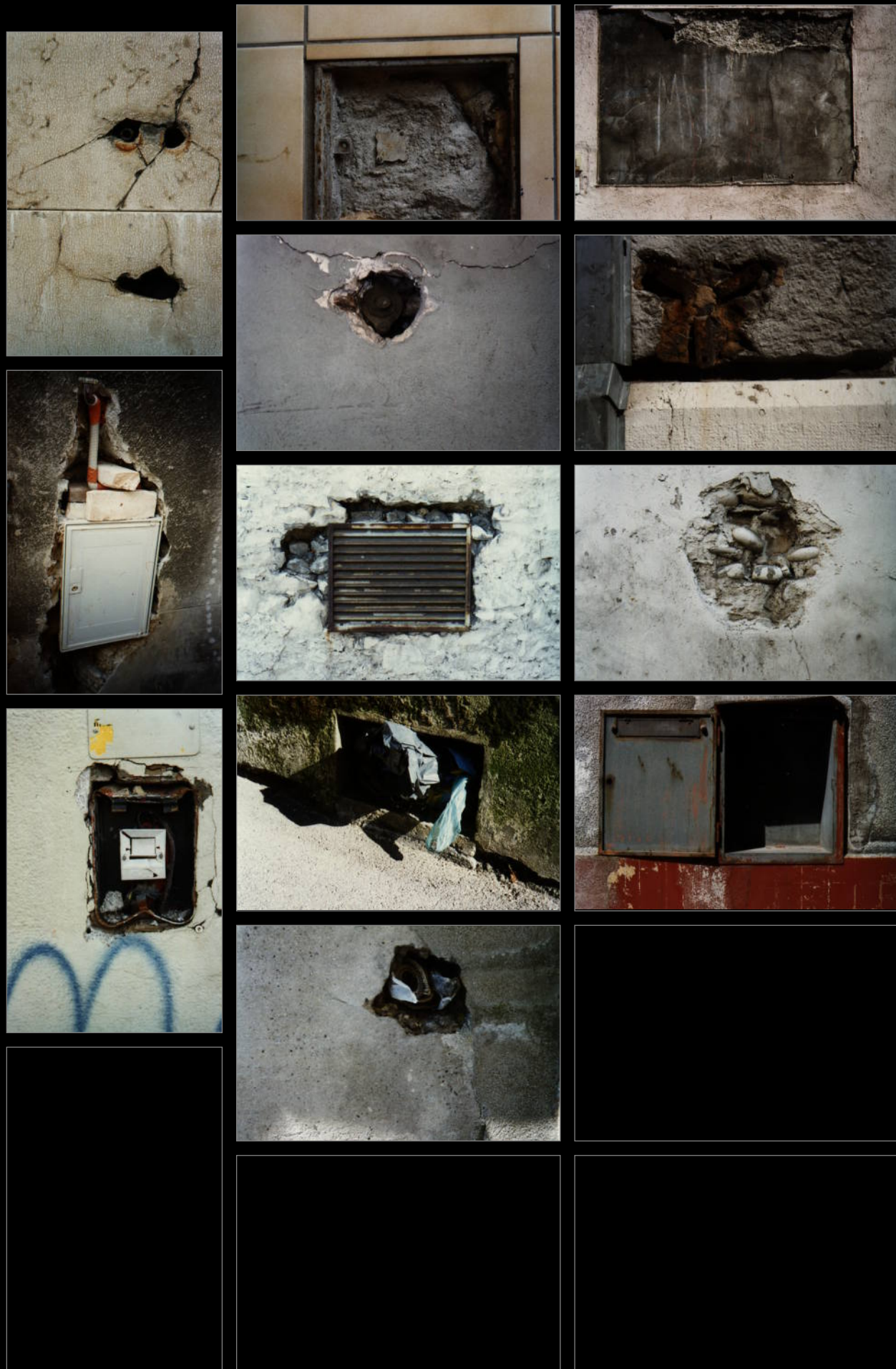
ordonnez ! (installez !)



enveloppez ! (suggérez !)



recouvrez !



5. *processus*

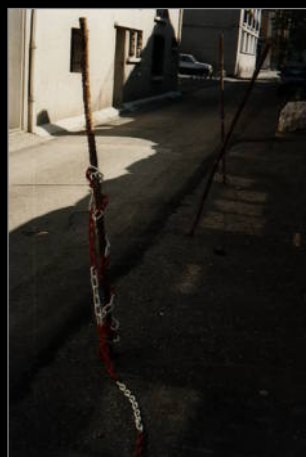
Où l'on s'intéresse au temps de la ville

Que nos familles soient définies par des injonctifs signale qu'une action a présidé au résultat trouvé. Une action intègre la notion de temps, temps qui est donc implicitement lisible à travers toutes les traces trouvées.

Il existe également des fragments pour lesquels la temporalité semble avouée, où le processus qui aboutit à la forme finale semble s'intégrer au résultat.

Le flâneur est maintenant immobile, et c'est la ville qui se meut autour de lui. Il ne s'agit plus ici de regrouper des familles de fragments, mais d'étudier les transformations de fragments au cours du temps.

creusez !



perches :

A deux mois d'intervalle, la configuration de perches localisées impasse Louis Vallier a subi une évolution : au départ plantées verticalement le long du trottoir, elles se retrouveront appuyées le long du mur.



peinture fraîche :

Un pot de peinture jaune a été renversé dans un caniveau : les voitures, vélos ou piétons qui ont marché dans la peinture encore fraîche ont laissé des traces jaunes et discontinues le long de leur parcours. Ces traces qui s'effacent progressivement à mesure que l'on s'éloigne de la mare de peinture, évoquent à la fois temporellement et spatialement des trajets effectués.



pierre caméléon:

Une pierre posée dans la rue Daguerre et Niepce est passée en l'espace de 15 jours de la couleur rouge à la couleur "gris pierre". Que s'est-il passé ?



6. réseaux

Où l'on s'aperçoit que les fragments urbains, en plus de leur relations de ressemblance, établissent des liens spatiaux, des dialectiques à travers l'espace du territoire.

Dans cette construction de typologie, un élément n'était évoqué qu'implicitement, il s'agissait de l'espace : comment ces types de fragment fonctionnent-ils dans le territoire du site, et entretiennent-ils des rapports autres que de ressemblance ?

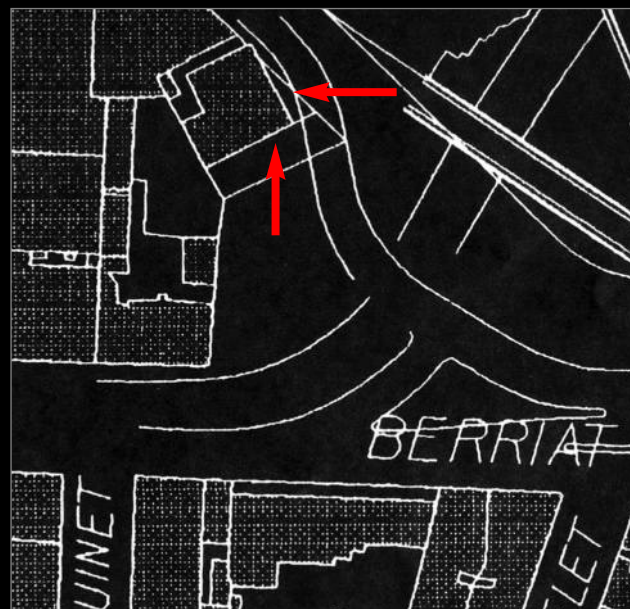
C'est pourquoi nous revenons dans le site d'étude avec pour but de cerner plus précisément certains lieux et d'y rechercher des rapports spatiaux entre les fragments.

Outre les familles mises à jour dans la typologie qui sont déjà une forme de réseau implicite que le spectateur parcourt, on peut définir trois types de réseaux dialectiques :

- entre un fragment et son contexte
- entre deux fragments proches l'un de l'autre
- entre deux fragments éloignés l'un de l'autre

Dans les trois cas, ces réseaux dialectiques mettent en jeu le territoire.

Le lien est, pour certaines dialectiques, identifiable d'un seul regard, d'autres fois l'établissement d'un lien ne peut pas être conçu sans un déplacement du spectateur qui, collectant les indices, déduira des relations entre des fragments.



de la trace au lieu : Sur la place créée par l'angle de la rue Pierre Semard et du Cours Berriat, on remarque un carré de couleur rose d'environ 30x30 cm et accroché près de l'angle du mur d'un bâtiment cernant cette place. Un point de visée est induit par la présence de ce carré rose qui semble nous signaler un point de vue.

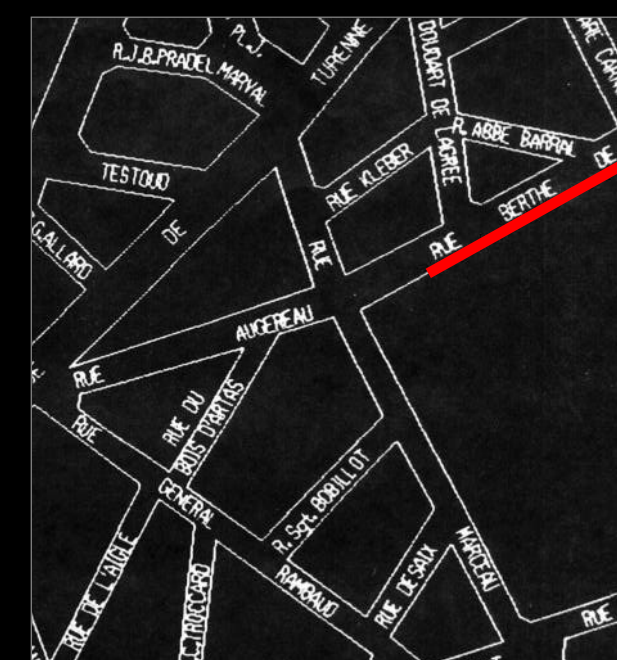
Un autre carré rose, identique, est accroché sur une autre façade du même bâtiment, façade qui longe la rue Pierre Séward : la présence de cet autre carré rose, de cet autre point de vue, semble indiquer une dialectique entre les deux faces de ce bâtiment et donc entre les deux directions qui encadrent le bâtiment.

D'un trace posée en double sur des façades, on cerne un espace, l'espace environnant cet angle du bâtiment.



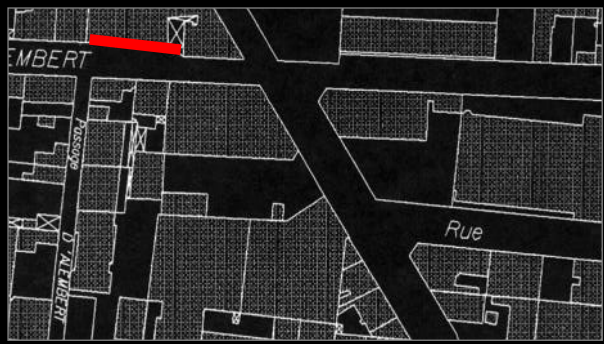
regardeurs : Sur le mur de la Caserne de Bonne, rue Berthe de Boissieux, une dizaine d'ouvertures cadrées de briques et disposées le long du mur semblent avoir été modifiées, et ce de différentes manières : l'une est entièrement colmatée par du ciment, une autre est bouchée par des briques, une autre est une grille traversée par une branche d'arbre, d'autres ont vu des sas d'aération aménagés en leur sein... On dirait un exercice de style qui, partant d'une forme, le cadre de l'ouverture en brique, est configuré selon l'inspiration par divers éléments.

Outre le lien qui s'instaure entre ces divers fragments, chacun exhibant ses particularités, leur disposition linéaire le long du mur redouble l'existence spatiale de ce dernier : une véritable ville incluse dans l'épaisseur du mur.





tachiste : La surface du mur de la Caserne de Bonne, rue Berthe de Boissieux, est décorée d'une multitude de taches de différentes formes et couleurs, créant une véritable fresque proche de l'expressionnisme abstrait. A l'origine, ces aplats de peinture ont été effectués pour recouvrir les tags perpétrés par d'obscurs artistes, néanmoins, ils rajoutent au mur une épaisseur mettant en scène différentes strates de temps. Ces aplats, que l'on retrouve un peu partout dans la ville font partie du vocabulaire national, voire international de la ville contemporaine.



papivole : Rue d'Alembert, un local à l'abandon voit ses volets servir de tableau d'affichage. Quelqu'un (le propriétaire ?) a tenté de masquer les affiches par des papiers colorés. Finalement, ces papiers, par leur incongruité, se voient plus que les affiches et ressemblent à une oeuvre conceptuelle dénonçant l'absence de sens de la communication moderne...

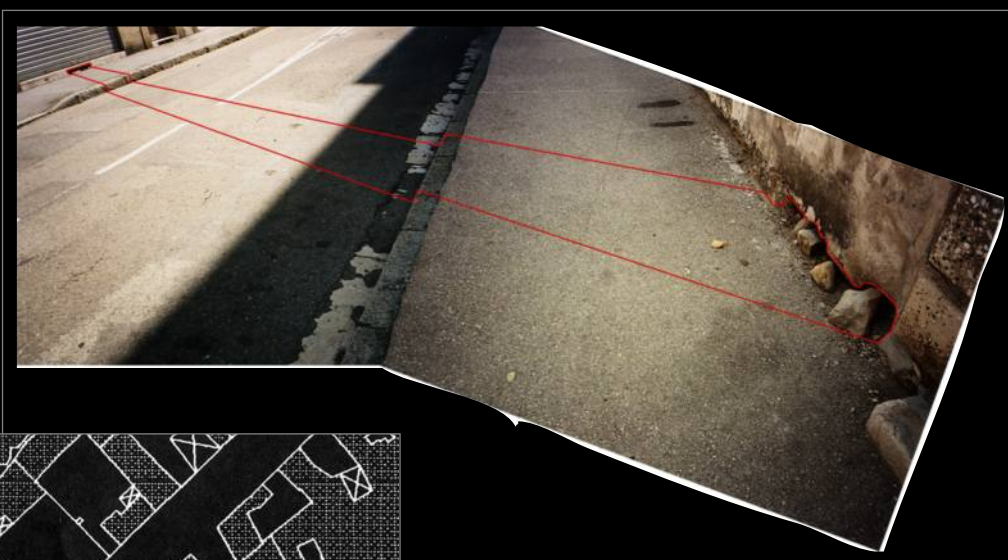


impasse Louis Vallier : Au centre d'une opération de réhabilitation, un espace résiduel a été laissé intact après la destruction d'une habitation. Ainsi les murs intérieurs de celle-ci deviennent mur extérieurs offerts à la ville et délimitent ce site. Site qui est véritablement un concentré de ce que la ville peut produire en matière de trace et objets résiduels.

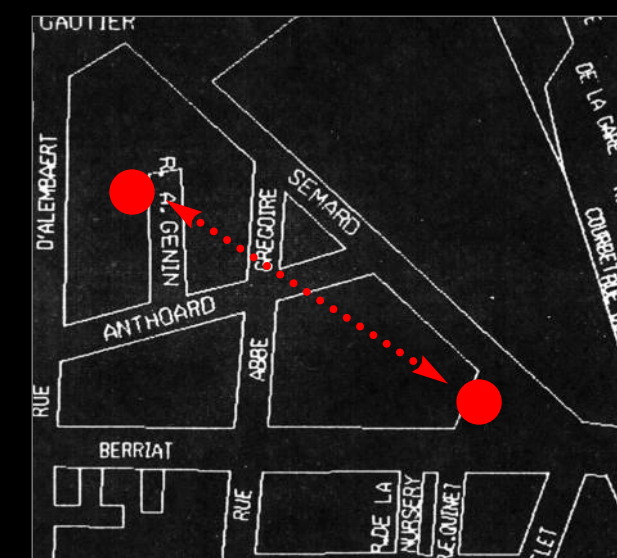


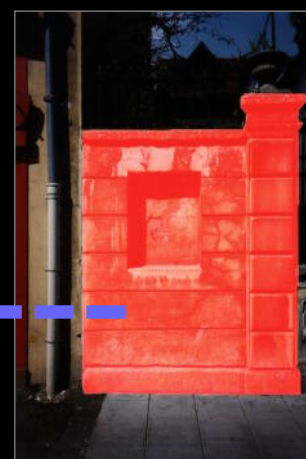
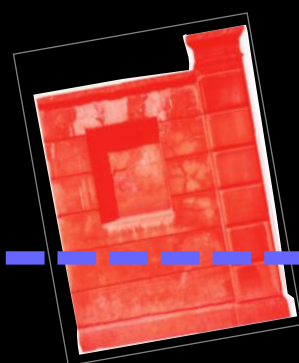
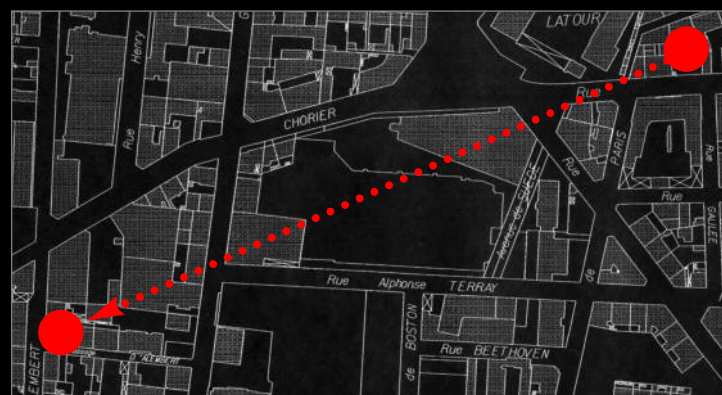


dialogue : Nous découvrons au 80 rue Nicolas Chorier deux interstices horizontaux au raz du sol : l'un est un soupirail bourré de papier journal, l'autre est une grosse fissure comblée aproximativement avec des pierres. L'élément spatial remarquable est que ces deux failles se trouvent l'une en face de l'autre, de chaque côté de la rue; Il se crée une dialectique de part la confrontation de ces deux fragments. Cette dialectique implique l'espace de la rue entier, la coupant dans le sens de la largeur.



"E" & "E" : Deux indices : le premier, sur la place créée par l'angle de la rue Pierre Semard et du Cours Berriat, la lettre "E" est peinte en blanc sur la façade d'une maison. Le second, au bout de la rue Auguste Genin, est un autre "E" peint en bleu sur une bouche d'égout. Existe-t-il d'autres "E" ailleurs dans la ville ?





double jeu : On repère deux fragments, séparés d'environ 200m, l'un au 67 rue d'Alembert, l'autre au 22 rue Nicolas Chorier. Le premier est un pan de mur couvert d'enduit et cerné à sa gauche d'une colonne moulurée. Le second est un élément de mur où s'inscrit une niche et flanqué à sa droite d'une colonne. La similarité des vocabulaires utilisés dans la composition des colonnes, ainsi que des contours de l'élément rue Nicolas Chorier et de l'enduit rue d'Alembert évoquent une compémentarité remarquable : Comme on dit, "ils sont faits l'un pour l'autre". On pourrait même penser que ces deux fragments n'ont un jour fait qu'un.

nénuphars : Il existe, marquée ça et là à même l'asphalte des rues ou des trottoirs, une multitude de traces circulaires rose fluorescent, traces parfois agrémentées d'un chiffre ou d'un clou planté en leur centre. Certains diront qu'il s'agit de repères de visée pour les géomètres, mais peu importe, le fait est qu'elles sont là ! En voici sept parmi tant d'autres, —car elles ne cessent d'apparaître en tous points de la ville ! Ces traces, localisées dans un périmètre restreint, semblent s'organiser en un parcours...





Seconde
Partie

2
L'Oeil
de
l'Art

Sommaire

L'œil de l'art

Introduction

Page trois

1. La société dans l'art

La ville éclairant l'art éclairant la ville - L'art contemporain incompris, la ville incomprise - Déjà des impasses : l'art dans la ville, le 1%, la ville musée - Le contenu du corpus - La méthode

2. Les déceptions de l'art contemporain

Multiplicité des sens et fin des antagonismes fondateurs de l'esthétique moderne - Beau/laid - Authentique/copie - Unique/multiple

Page sept

3. Transfigurations

ASSEMBLEZ ! - Intérieur / extérieur - Création/révélation - MARQUEZ ! - SIGNEZ ! - ENVELOPEZ ! - RECOUVREZ ! - CREUSEZ !

Page onze

4. Temporalités

ORDONNEZ ! - ENTASSEZ ! - Ordre/Chaos - PROCESSUS

Page vingt-trois

5. Dialectiques, réseaux & fragmentations

Autonomie/dialectique - Site/non site - Réalité/représentation - Matériel/immatériel - Art/vie - FRAGMENTATIONS : RÉSEAUX - Spectateur/acteur

Page trente et un

6. Vers une méthode d'intervention ?

Une boîte d'outils conceptuels

Page trente-neuf

Introduction

Dans la première analyse, *le flâneur kleptomane*, qui était avant tout descriptive, nous avons distingué des schèmes caractéristiques du terrain étudié : des fragments classés sous forme de typologies —les familles—, des rapports dialectiques entre des fragments —les réseaux— des évolutions de fragments dans le temps —les processus.

Reste cependant la question de savoir s'il s'agit de systèmes descriptifs complexes ou de véritables langages spatiaux spécifiques.

Est-ce bien la ville qui parle d'elle-même ou bien n'est-ce pas à nouveau un discours sur la ville ?

D'où la nécessité de confronter la typologie mise en place à un autre système d'appréhension du monde : l'art contemporain.

L'art contemporain car on soupçonne nos fragments urbains de ressembler à ses oeuvres.

L'art contemporain car, on le verra, peut être considéré comme un efficace analyseur de la société, donc de la ville.

Il s'agit par la confrontation, de confirmer, de rectifier et d'enrichir les critères élaborés dans nos typologies.

1. *La société dans l'art*

Où l'on apprend que l'art contemporain pourrait bien être l'analyseur des fragments de ville collectés dans la première partie de l'étude...

La ville éclairant l'art éclairant la ville

“Le moment contemporain se crée par l'oeuvre d'art plus encore que celle-ci ne se fabrique par celui-là”
Michel Serres

“On est loin de l'affirmation courante que l'art ouvre sur un autre monde ; ce n'est pas un autre monde qui est montré, c'est celui-là même où nous sommes et que l'habitude nous empêche de percevoir”
Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*.

De tous temps, l'art a agi comme analyseur de la société.

Dès 1420, l'école hollandaise peint des paysages, presque un siècle avant l'avènement de la notion de paysage. L'art a fondé le concept de paysage avant que celui-ci ne soit récupéré, nommé, par le grand public...

Après la seconde guerre mondiale, au moment même de la disparition de la ville traditionnelle, remplacée

par la ville de la modernité et toute la rationalité qu'elle induit, les artistes réintroduisent un regard de l'ordre de la complexité : n'est-ce pas là la fondation des concepts qui seront utilisés en architecture et en urbanisme au sortir de l'époque moderne ?

Au cours du XXème siècle, l'art sort progressivement de son autarcie et n'évolue plus en circuit fermé, déconnecté de la société. Les outils d'investigation des artistes étant rendus libres, ce n'est plus la forme mais le fond qui intéresse : plus d'attachement à un support, à une technique mais plutôt à un concept ou un contexte. L'art contemporain devient directement révélateur des mouvements de fond qui affectent la société car intimement rattaché à celle-ci.

Yves Chalas, dans son article *Le réenchantement du monde selon Jean Baudrillard ou la société dans l'art*,¹ considère l'art comme ce qui permettrait de "voir enfin". Comparant l'invention du Ready-made par Marcel Duchamp et l'avènement, bien plus tard, du reality-show (deux concepts de nature proche puisque transformant la vie, soit en art, soit en spectacle), il met à jour la capacité d'anticipation de l'art. "Les chemins essentiels mènent de l'art à la société" : ce n'est plus la société qui permet de comprendre l'art, mais l'art qui permet de comprendre la société.

L'art contemporain n'est-il donc pas aussi un analyseur possible pour ville, et ne permettrait-il pas de comprendre la ville contemporaine ? Rétroactivement, pourrait-on alors comprendre le sens des formes énigmatiques de la ville en se servant de l'explication donnée par l'art ?

1 . Yves Chalas, *Le réenchantement du monde selon Jean Baudrillard ou la société dans l'art*
2 . Christine Buci-Glucksmann, *L'oeil cartographique de l'art*

L'art contemporain Incompris, la ville Incomprise

D'après Christine Buci-Glucksmann, "Les oppositions structurant le monde de l'art du modernisme —esthétique/ anti-esthétique, banal/noble, signe-sens, sujet-objet se sont délitées"². En effet, la logique de l'art contemporain, ambiguë et complexe rend caduques des notions et dépasse des antagonismes tels que :
ce qui est vrai / ce qui est faux
ce qui est unique / ce qui est multiple
ce qui est d'auteur / ce qui est anonyme
ce qui est authentique / ce qui est une copie
ce qui est beau / ce qui est laid
ce qui est sensible / ce qui est neutre
ce qui possède des limites / ce qui ne possède pas de limite...

Du fait de ce "changement des règles", on juge mal l'art contemporain car il ne correspond pas aux valeurs préjugées. Or, on ne peut pas comprendre l'art contemporain en utilisant les critères de jugement de l'art moderne.

Qu'en est-il de la ville ? N'est ce pas la même chose ? Les archétypes la disent compacte, dense, homogène, basée sur la perspective, le vrai, le beau : permettent-ils aujourd'hui de la définir de façon satisfaisante ?

Si on applique la logique de l'art contemporain à la logique de la ville, il apparaît qu'il faut changer de regard sur la ville tout comme les artistes contemporains nous ont fait changer de regard sur l'art.

Ainsi faudrait-il juger la ville contemporaine avec les yeux qui nous permettent de juger l'art contemporain. Apprendre à lire la ville comme nous lisons le pop art, l'art conceptuel et le land-art...

On pourrait peut-être enfin voir la ville car l'art contemporain nous l'apprendrait.

Déjà des Impasses : l'art dans la ville, le 1%, la ville musée

" Avant : l'art moderne était domestiqué dans les musées. Les villes sont de plus en plus transformées en musées par la modernisation . Sous cette ombrelle, l'art est présent au moindre coin de rue, polluant la ville quand il n'est pas traité correctement."

Hannes Böhringer, *Éditorial* de *Daidalos* n.26

Si il nous faut étudier les rapports qu'entretiennent l'art contemporain et la ville contemporaine, il nous faudra mettre de côté les "caricatures" qui masquent plus qu'elles n'expliquent la ville.

La première impasse est *l'art dans la ville* tel qu'on l'appelait dans les années 70 et 80 : une notion finalement classique qui n'explique rien de la ville contemporaine. Cette méthode consiste à placer une oeuvre de musée en un point stratégique de la ville afin de dynamiser et d'embellir l'endroit.

"On ne peut pas transposer une oeuvre de musée dans la rue" nous dit Daniel Buren, et si, au début, l'art était typiquement urbain (statues, Arcs...), "dans la ville contemporaine, l'oeuvre d'art a perdu de sa transcendance et ne fait plus s'arrêter personne. La perte d'un environnement pour les monuments, la diaspora des oeuvres d'arts (dispersion) suggère la destruction du tissu urbain."³

La notion classique d'art dans la ville ne paraît donc pas adaptée à la structure ville contemporaine.

"L'effet polarisateur, publicitaire et touristique du chef d'oeuvre plaide pour la beauté publique mais ne dit rien sur l'état réel de la ville entière"⁴.

La seconde impasse est le *1% artistique*, 1% de vide,—de manque à faire joli— que l'architecte aura pris soin de laisser combler par l'artiste, le plus souvent par manque d'imagination et surtout sans lien dynamique avec le projet architectural, coupant à la racine la possibilité pour l'oeuvre de rajouter du sens à l'archi-

tecture, architecture qui devrait servir d'interface entre l'oeuvre et la ville. Car "L'oeuvre est forte lorsqu'elle ajoute du sens à l'espace autant qu'elle éclaire les tensions qui régissent la création."⁵

L'art ne doit plus être relégué aux moments creux de la ville. Avec un regard découlant de l'art contemporain, ce n'est plus de la conquête de la ville par l'art dont il s'agit mais de "La reconquête de l'art par la ville"⁶

La troisième impasse serait une conception classique de la *ville-musée*

La ville musée, que l'on continue aujourd'hui à mettre en pratique, prend pour modèles, fait référence aux musées classiques et veut transformer la ville en une contemplation passive. Le musée véhicule l'idée du figé, de l'immobile. Olivier Mongin parle de la ville-musée comme d'une dérive urbaine "Celle qui fait de la ville un musée, l'observatoire passif d'une ville dont l'histoire est désormais conjuguée au passé".⁷ Pas question de mettre la ville sous verre.

Le musée qui appartient à la pleine contemporanéité n'est pas un lieu de contemplation passive, l'oeuvre contemporaine n'est plus une contemplation formelle mais une question posée au monde, par les différents moyens qu'ont trouvés les artistes pour justement s'échapper du musée.

Ainsi si on poursuit cette logique, la ville musée contemporaine ne doit pas être un étalage de formes dans un espace fini que l'on visiterait, mais devrait ouvrir des pistes, des possibles, et non donner des réponses toutes faites. La ville musée contemporaine —mais doit-on l'appeler musée— devrait faire référence à l'art d'aujourd'hui, dans toute l'informité, l'insaisissabilité et l'esthétique complexe et multiple qu'il représente.

Non pas un décor, mais une énigme.

3 . in Poliesther Vol 5 Arquitectura/architecture
4 . in *Art et espace publics*
5 . J.M. Phaline, *Art et espaces publics*
6 . Pierre Mahey, *Rue de la Marine*
7 . Olivier Mongin, *Vers la troisième ville ?*

LE CONTENU DU CORPUS

Entre muséification historique de la ville ou musée dans la ville d'un côté et 1% ou commande publique sans rapport avec la ville de l'autre, y aurait-il une troisième voie, conceptuelle, contextuelle, dynamique et qui appartiendrait à la pleine contemporanéité ?

C'est cette question qui nous servira pour définir le contenu du corpus d'étude.

C'est aussi ce qui nous poussera à ne pas réduire notre étude de l'art contemporain aux artistes ou oeuvres ayant trait à la ville : nous ratisserons plus large afin de ne pas omettre des concepts importants.

Bien sur, il sera souvent question d'objet ou d'espace, ce qui n'est pas sans lien avec nos fragments découverts dans la première partie.

L'art contemporain dont nous parlerons sera en fait sa branche conceptuelle : Duchamp et ses suiveurs.

"Tout l'art (après Duchamp) est conceptuel" dit Joseph Kosuth. "Duchamp, en intégrant dans le champ de l'art l'idée du "Ready-made" fait de l'art non plus une question de forme mais de fonction.(...) C'est le passage de l'apparence à la conception."¹

Notre corpus de référence se rapporte donc à des mouvements artistiques comme l'art conceptuel, l'art minimal, le land art... Des mouvements qui, si ils datent des années 60 à 70, continuent d'avoir une certaine influence sur les artistes d'aujourd'hui, au point de penser que ce sont les mouvements fondateurs de l'art contemporain.

1. Joseph Kosuth, *Art after philosophy, in l'art conceptuel, une perspective* p 286

LA MÉTHODE :

"il y a deux façons d'envisager les rapports de l'art et de l'histoire, l'un et l'autre signifiant des philosophies totalement opposées. Soit l'art est envisagé comme un reflet de l'histoire. Soit c'est l'histoire que l'on fait apparaître sur le fond d'un espace "qu'on aménage et sur lequel tout a lieu", et des formes "dont on est enveloppé"

Catherine Millet, *L'art contemporain*

Si nous décidons d'utiliser l'art contemporain comme analyseur de nos fragments urbains, l'objectif sera donc dans cette seconde analyse, de voir dans quelle mesure on peut faire coïncider notre grille de lecture et celle de l'art contemporain afin d'en prélever les éléments communs.

Il paraît difficile d'utiliser l'art contemporain sans en connaître certains concepts fondateurs.

De plus, il serait réducteur de se contenter de référer l'analyse de l'art contemporain uniquement aux critères de notre typologie : Cette incomplétude entraînerait une incompréhension de la démarche globale de l'art contemporain.

- Nous cheminerons donc à travers les concepts de l'art contemporain, analyse qui, si elle n'est pas exhaustive, permettra tout au moins d'avoir une vue d'ensemble de cette entité. Il s'agit de dresser un contour du contexte de l'art contemporain.

- Chemin faisant, c'est aux critères de notre typologie que nous attacherons des oeuvres d'artistes contemporain : nos familles définies par des injonctifs (Marquez ! Signalez ! Entassez ! Ordonnez ! Enveloppez ! Recouvrez ! Creusez ! Assemblez !), nos réseaux et nos processus mis à jours dans la première partie seront illustrés par des oeuvres d'art se référant elles-mêmes aux concepts de l'art contemporain que nous traverserons.

Par cette méthode, il s'agira de "placer" nos fragments urbains dans le contexte de l'art et d'en retirer les concepts induits par ces rapprochements analogiques, ces rencontres fortuites, ces résonances entre le travail des artistes et le "travail" perpétré au cours du temps par un site urbain.

2 Les décepts de l'art contemporain

Où l'on prend conscience que les règles de l'art contemporain ne correspondent pas à celles de l'esthétique moderne.

Multiplicité des sens et fin des antagonismes fondateurs de l'esthétique moderne

Nous verrons qu'en art contemporain, des notions telles que le "beau", l'authenticité, l'unicité, la vérité ne sont plus fondatrices du discours de l'art.

Il s'agit de la fin d'une pensée unique qui devient du coup multiple, "multivoque".

L'art contemporain est proche du système de pensée d'Héraclite qui définissait l'harmonie comme un rapport de dissonances, un équilibre tenu par l'attraction des contraires. Un équilibre instable mais dynamique. J. Bollack définit la "sagesse héraclitéenne" comme "un mouvement d'aller retour constant entre deux termes".¹

L'important est la tension qui se crée entre deux contraires, l'un (le beau par exemple) ne primant plus sur l'autre (le laid).

Cette "ouverture d'esprit" de l'art contemporain lui permet de faire son entrée dans la multidisciplinarité par une dissolution des limites entre les genres (peinture, sculpture, architecture, photographie, vidéo, théâtre, danse, musique, science, écologie...)

Les supports d'expression ne seront du même coup pas uniques mais hybrides.

1. cité par Anne Cauquelin, *Essai de philosophie urbaine* p92

Multidisciplinarité ainsi que multiplicité de sens, les artistes ne se cantonnant souvent pas à une technique ou un thème d'expression et ayant élargi leur champ d'investigation.

Définir l'art contemporain, ambigu et instable, nécessite une exploration par plusieurs points d'entrée. Lesquels peuvent prendre la forme d'antagonismes rendus caducs par et pour l'élargissement du champ de l'art. Ce sont ces antagonismes "déchus", ces concepts déçus ("décepts" tels que les nomme Anne Cauquelin¹) que nous allons étudier maintenant, tout en sachant que cette liste n'est pas exhaustive et que ces concepts sont tous reliés entre eux, créant d'infinies catégories ainsi qu'un réseau de compréhension.

➤ **Beau / Laid**

Le laid est en art contemporain aussi valable que le beau. Devant cette indifférenciation, il y a donc annulation du "beau" de l'esthétique moderne, subjectif, contemplatif.

Tel Jackson Pollock et ses dropping, toiles peintes à l'horizontale où la peinture est littéralement jetée sur la surface et où se mêlent parfois clous, boutons et clés : témoignant non seulement de la signification interne de l'horizontalité de l'oeuvre, mais aussi de la bassesse de sa condition ; contredisant "la supériorité de la verticalité et toute la métaphysique liée à l'élévation"²

1. Anne Cauquelin, *petit traité d'Art Contemporain*
2. Rosalind Krauss, *l'informe mode d'emploi*
3. ibid.
4. Anne Cauquelin, op. cit. p104

Tel Tinguely avec ses machines faites de matériaux de récupération. Certaines de ces machines sont programmées pour s'autodétruire, incluant un élément de laideur.

Tels les artistes du "Bas matérialisme" qui utilisent des matières déclassées, excrémentielles, mettant "au même niveau la bouche et l'anus"³. Beau et laid deviennent par leur emploi simultané des critères qui s'annulent.

On assiste à un refus de l'optocité, de l'art rétinien : Duchamp se faisant chef de file de l'inoptocité. C'est un "abandon des critères esthétiques de l'image au profit d'une action, celle d'un faire artistique"⁴. L'esthétique de l'oeuvre est remplacée par l'esthétique du concept. Le sensible se mue donc en sensoriel. C'est l'idée de communication de l'idée qui prime : *Medium is message*.

Tel Piero Manzoni, qui en 1959 exécute des *Lignes* de différents métrages, effectuées sur des rouleaux de papier enfermés dans des cylindres de carton ou de métal ainsi qu'un *Souffle de l'artiste*, un ballon rempli d'air expiré : tout comme les *Lignes* sont une critique radicale de la notion de style et la démythification de la touche du peintre, le *Souffle de l'artiste* joue de façon bouffonne sur la littéralité de l'expression et sur le cliché de "l'inspiration" (une expiration en l'occurrence).

➤ **Authentique / copie**

Jusqu'aux artistes contemporains, l'acceptation d'un objet comme art nécessitait unicité de l'oeuvre, authenticité, unicité de l'auteur, intention unique plutôt que processus... La notion d'authenticité devient caduque puisqu'avec les artistes contemporains, ça n'a pas d'importance si l'artiste exécute lui-même l'oeuvre, et même si l'oeuvre est exécutée.

Artiste de l'art conceptuel, Sol Lewitt ne se soucie guère de la forme finale de l'oeuvre — "pièce", tel est le nom donné à l'oeuvre d'art contemporain, comme pour mettre en valeur ce côté désincarné de la création— : ce qui compte, c'est avant tout le processus qui a abouti à la possibilité de réaliser la pièce : pièce qui pourrait, si besoin est, être réalisée par quelqu'un d'autre que l'artiste ; celui-ci se contentant de fournir un plan de montage au réalisateur hypothétique.

Richard Serra fit, lui, exécuter ses sculptures minimalistes industriellement ; comment justifier alors une idée d'authenticité de l'oeuvre elle-même ?

Lichtenstein insiste sur cette différence entre sa génération et celle des expressionnistes abstraits : "la génération précédente cherchait à atteindre son subconscient alors que les artistes pop cherchent à se distancer de leur oeuvres. Je veux que mon oeuvre ait l'air programmée et impersonnelle..."⁵

Ou encore Warhol qui ne veut rien d'autre que "tendre un miroir à la société"⁶

Selon Sherrie Levine, il n'y a plus de critère de vérité pour distinguer l'original de la reproduction. Celle-ci n'a pas moins de sens que celui-là car "la signification d'une oeuvre réside non pas dans son origine, mais dans sa destination"⁷

A propos de Duchamp, instaurateur de ce dépassement de la notion d'authenticité conduisant à l'inauthenticité avouée et volontaire —le "n'importe quoi mais à telle heure"— Ghislain Mollet-Viéville remarque que "Seule l'idée du ready-made dans le champ de l'art, fait véritablement oeuvre puisque l'objet -lui- est banal, jetable, interchangeable"⁸.

Interchangeable donc dupliquable, multipliable : c'est la fin de l'unicité de l'oeuvre.

➤ **Unique / multiple**

Devant l'extinction du concept d'authenticité traditionnel, la question de l'unicité devient à son tour indéfendable : Warhol, artiste du Pop-art a basé son oeuvre sur une technique de reproduction en série : la sérigraphie : Cette technique permet à Warhol de ne pas apporter de geste personnel à l'oeuvre. Comme les artistes du pop-art, qui dénonçaient la société de consommation en imitant les objets, Warhol utilise une méthode de reproduction industrielle pour la dénoncer, la ridiculiser. C'est là une méthode qui n'a plus à voir avec le rituel ou l'aura de l'oeuvre mais bien à la politique, comme le théorise Walter Benjamin dans *L'oeuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité mécanisée*.⁹

Ces trois premiers antagonismes "anéantis" par les artistes contemporains sont la porte ouverte à des élargissements tous azimuts du champ de l'art. Nous continuerons donc notre étude des concepts de l'art contemporain en nous arrêtant, quand la relation paraît fondée, sur nos catégories typologiques de la première partie.

5. Catherine Millet, *L'art contemporain*

6. ibid. p27

7. ibid. p48

8. Ghislain Mollet-Viéville, *L'art et son contexte : une question d'éthique*

9. "Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre forme de praxis : la politique" p149 in *L'homme, le langage et la culture*, Denoël/gonthier

3. **TRANSFIGURA- TIONS :**

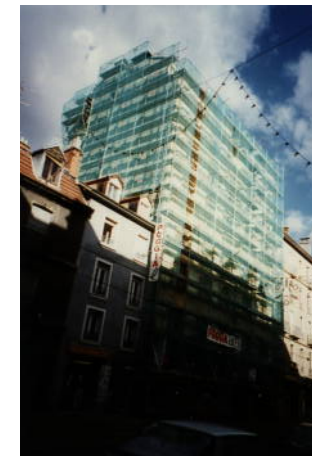
Transfiguration plutôt que transformation

Où l'on s'aperçoit que ce n'est pas la vérité de l'oeuvre que les artistes contemporains recherchent : c'est de la vérité du monde dont parle l'oeuvre et peu importe son authenticité, son unicité, sa beauté.

"Tout art représente son modèle [...] Le modèle de l'art contemporain n'est plus la nature. Plus question d'imitation mais de compétition avec la nature"¹



Christo : Kunsthalle de Bern emballée, 1968



Réfection d'un
immeuble Cours Berriat,
Grenoble, 1997

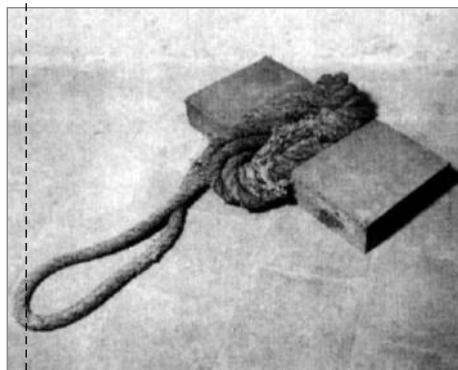
¹ .A. Riegel cité dans *La structure et l'objet*, Jean-François Pirson

Assemblez ! (dialoguez !)



Ci-dessus,
G. Anselmo : Sans titre, 1968 :
(Structure mangeant de la salade)
Ci-contre,
G. Pennone : Sans titre, 1969
Ci-dessous,
B. Lohaus : Sans titre, 1970

Page de droite :
En haut,
B. Lavier : Hi-Lift Jack, 1986
En bas, à gauche,
Lawrence Weiner
En bas, à droite,
A. Bickerton : Le Art, 1987



Selon Germano Celant une forme d'art qui mélange "architecture et histoire, réaction chimique et événements naturels", l'Arte Povera a poussé à son extrême la notion d'assemblage.

"Au squelette abstrait de la peinture et de la sculpture, Merz, Pistoletto, Pascali, Kounellis et Calzolari opposent une fusion indifférenciée et multiple des

corps qui procède [...] par "attraction" des matériaux et des attitudes (...) Chacun des artistes est un alchimiste produisant des effets magiques".

Les artistes assembleurs vont chercher à réunir dans leurs pièces des objets du quotidien ou des matériaux et par cette confrontation faire jaillir des formes énigmatiques.

Ces pièces, si elles peuvent évoquer le monde extérieur, sont parfaitement autonomes. Elles sont d'ailleurs conçues pour être exposées en musée.

Ces mises en scène des matériaux et objets ont un aspect tautologique dans le sens où elles se suffisent à elles-mêmes, chacune étant sa propre définition.

Tel **Giovanni Anselmo** et son oeuvre de 1968 sous-titrée "Structure qui mange de la salade" : une laitue est accrochée au sommet d'une colonne en granit tandis qu'une pile de poussière au pied de la colonne suggère que l'oeuvre est en train de faire exactement ce que son titre décrit. L'oeuvre est ici la matérialisation d'une métaphore, comme elle est matérialisation d'une attitude, d'une action chez Kounellis, Lohaus, Gronen...

Ici, le tout vaut plus que la somme de ses parties. Et ce qui fait la valeur ajoutée de l'assemblage est la dialectique qui ressort de l'union des constituants. Dans la pièce d'Anselmo, si la salade se ratatine, le plus petit des blocs tombe. Ces objets banals "parlent", et c'est bien ce qui nous empêche de les percevoir comme des objets banals.

Tel **Bertrand Lavier** qui assemble deux objets par simple juxtaposition comme dans "Hi-Lift Jack" où un appareil de levage est posé sur un frigo : Catherine Millet remarque que l'un des objets sert de socle à l'autre "Que l'objet inférieur expose, au sens étymologique, l'objet supérieur, cela ne fait pas de doute. Il n'empêche que leur interdépendance reste très ambiguë"¹. L'assemblage rend difficile la perception de l'ensemble : que l'on essaie de percevoir le tout ou une partie, l'oeuvre nous renvoie un flou, une ambiguïté : les objets, bien qu'identiques à ceux du commerce, ont perdu leur fonction.

Cette oeuvre porte en elle-même son propre principe d'exposition.

Tel **Lawrence Weiner** qui présente deux séries de parpaings se faisant face et qui s'éclairent mutuellement grâce à des ampoules. L'objet est à la fois unique si on le perçoit dans son ensemble, créant un champ lumineux, et multiple si on perçoit indépendamment les parpaings et le faisceau lumineux.

Tel **Ashley Bickerton** qui propose avec "Le-Art" une mise en scène de logos de marques célèbres. Ces logos, assemblés sur la surface d'un boîtier créé par l'artiste perdent leur fonction commerciale et semblent ici faire fonctionner l'assemblage.

Tel **Joseph Beuys** : les objets qu'il a utilisés dans ses assemblages, les animaux (lièvre mort, coyote bien vivant...), les matériaux (feutre, graisse...), sont "des symboles qui se combinent comme des éléments linguistiques. Toute la philosophie de l'artiste se résume en une circulation d'énergies"²



1 . Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, p 282
2 . ibid. p 100





► Intérieur / extérieur

Pour parler du lieu, l'art devait se débarrasser des limites imposées par les murs du musée. Avec l'Art minimal, même si les artistes exposent dans le musée "L'objet n'est plus central mais périphérique"¹, les murs passant de contenant à contenu.

La critique d'art Rosalind Krauss avance le concept de *sculpture in the expended field*, sculpture dans le champ étendu, annonçant le champ étendu de l'art.

L'unicité des lieux devient caduque : c'est une entrée dans l'environnement : flou, vague, plus de limites.

L'art sort du musée, devenant même parfois une critique de l'institution muséale.

"Le musée a été un lieu où il était possible qu'il y ait des scandales .../... or, où cela se passe-t-il actuellement si ce n'est dans la rue ?" dit Daniel Buren.

Le contexte devient proéminent

"L'intervention est site-specific" (spécifique au site, crée pour et/ou par le site) "et contribue à redéfinir un espace urbain en créant de nouvelles relations avec l'architecture et l'urbanisme qui l'entourent"²

► Création / révélation

Il n'est plus question de création pure d'objets d'art mais de mise en visibilité de l'existant, un dialogue avec l'environnement.

"Le monde est beau comme un amoncellement de décombres jetés en désordre" remarque Robert Smithson, artiste du Land Art, et définit son rôle : "j'ordonne les matériaux du monde".

Tel Andy Goldworthy pour qui il s'agit de créer des liens temporels entre des matériaux et des lieux en faisant apparaître des significations par association d'éléments trouvés dans le contexte même de l'oeuvre : "Chaque empilement est plus que la somme de ses éléments"³

"Voir clairement dans une situation chaotique est

le moyen de prendre contrôle des choses"⁴ dit-il.

Le but étant de comprendre non pas la nature des matériaux employés mais "la nature de la nature"⁵. Connaître la nature en participant actif : "Ne pas apprivoiser le chaos, mais puiser dans son énergie", Ne pas changer la force, l'énergie décodée, mais en témoigner.

Tel Charles Simond construisant des villages miniatures pour d'hypothétiques "Small People" (petits-hommes) et qui, placés dans le contexte ayant induit leur création, vont établir des relations d'échelles, des confrontations historiques ou symboliques, vont mettre en évidence les significations invisibles du lieu.

Tel Yann Kersalé qui met en lumière des espaces. Les éclairages sont reliés à des capteurs placés autour de l'espace et réagissent en fonction de la fréquentation du lieu. Ainsi l'ambiance lumineuse sera adaptée aux différents flots de circulation (voitures, passants) et produira une véritable interaction entre l'espace et le corps en mouvement.

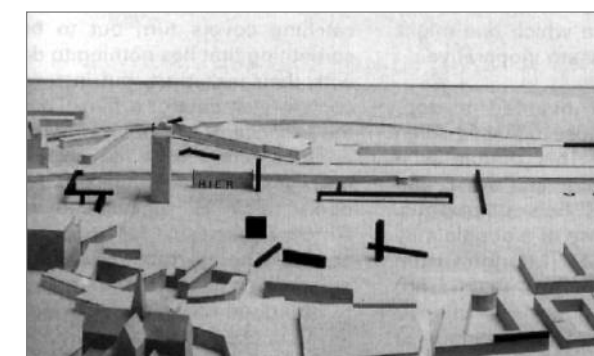
Tel Peter Downsbrough qui, dans l'espace réel, procède par inscriptions, sans modifier la structure des lieux. Mais comme ces mises en place ne sont jamais univoques et qu'elles ont toujours une portée architectonique, elles désignent clairement les relations qui organisent l'espace considéré. Son oeuvre, écrit René Denizot, "est irréductible aux figures qui l'inscrivent comme au site de leur inscription (...), elle a pour seul repère ce qui la met en pièces"

Tel E.Pignon Ernest qui envisage la ville comme un matériau plastique "j'essaye d'en comprendre les rythmes, les dynamiques, les espaces, les couleurs...Et simultanément à cette approche de ce qui se voit, j'entreprends l'appréhension de ce qui ne se voit pas : l'histoire, les souvenirs qui hantent des lieux et qui sont souvent les choses les plus chargées, les plus suggestives"⁶. "j'inscris ensuite au sein de ces réalités des images qui sont nées de ce travail d'approche. Au fond, mon travail consiste à inscrire un élément de fiction dans la réalité

que je tente de saisir. Mon intervention sera d'autant plus riche et complexe que les relations que j'aurais su créer entre cet élément et le réel seront riches et complexes". "L'art n'est pas là pour fabriquer des images et des formes mais pour produire du sens et désigner le sens caché des choses"conclut-il...

Le travail de ces artistes qui transfigurent le site où ils agissent est dit *In-Situ*, dans le site, expression employée par Daniel Buren "pour désigner ses interventions, qui sont en quelque sorte des interprétations du lieu où elles s'insèrent"⁷

Pour Buren, l'intervention *In Situ* est une critique du lieu. "en 1971, il déploya dans le puits central du musée Guggenheim de New York une immense toile (qui fut d'ailleurs censurée), il dénonçait la prétention de l'architecture de FL Wright et son échec à mettre en valeur les oeuvres"⁸



Ci-dessus,
Ernest- Pignon-Ernest
Page de droite, de haut en bas,
Charles Simonds : *Dwelling*, 1981
Peter Downsbrough : *interventions
dans l'espace urbain*

- 1 . Robert Morris
- 2 . in Poliester Vol 5 *Arquitectura/architecture*
- 3 . Andy Goldworthy, *Pierres*

- 4 . ibid.
- 5 . ibid.
- 6 . Ernest Pignon-Ernest in *artistes dans la ville : une nouvelle place pour l'art dans la cité*
- 7 . Catherine Millet, *L'art contemporain*
- 8 . ibid



Marquez !

Une sorte de retour à la peinture qui serait une critique de la peinture, un souvenir de la peinture.

Peignez ! mais pas dans le sens peinture sur une toile dans un cadre sur un mur.

Tel **Georges Rousse** qui peint des anamorphoses à l'intérieur de bâtiments laissés à l'abandon afin de provoquer une rencontre entre lieu, lumière et imaginaire. "Comme pour souligner la puissance poétique d'une démarche fondée sur la mémoire, au service de la révélation du site à sa propre surprise"¹

La couleur est badigeonnée en des endroits espacés les uns des autres : un angle entre plafond et murs, une tranche de pilier, etc. Photographiés à partir d'un point précis, ces fragments, par anamorphose, s'assemblent en volume géométrique et "rend plus complexe la compréhension de l'espace"²

Il est "au bout de l'évolution qui a vu l'art investir de plus en plus l'espace tridimensionnel".³

"Dans un geste de cosmétique (maquillage) du musée, l'architecture semble légèrement soulevée, prise dans un mouvement infime de lévitation, enveloppée d'une grâce subtile".

D'autres artistes tentent d'approcher la dématérialisation du lieu d'exposition.

Telle **Julia Wood**, qui dans *Cutting Memory* aplani l'espace tridimensionnel par l'application de plastique rouge sur les mur, sol et statues de l'espace d'exposition. Les barres rectangulaires rouges transforment visuellement l'espace sculptural en une image bi-dimensionnelle.

Tel **David Tremlett** qui peint directement sur les murs de la salle d'exposition des tracés qui semblent joindre le sol et le plafond.

Cy Twombly recherche, lui, la sensation matérielle qui supprime la rhétorique.

Ses gestes : salissures, griffonnages, pâtés, taches relèvent d'une maladresse inimitable.

"Du point de vue de l'artiste, ses songeries mythographiques doivent relever du réalisme le plus pur ; pour le reste d'entre nous, elles forment les images d'une vie dans laquelle les passions peuvent s'exercer de façon plus absolue — moins de stimulation, mais aussi moins de contraintes."⁴

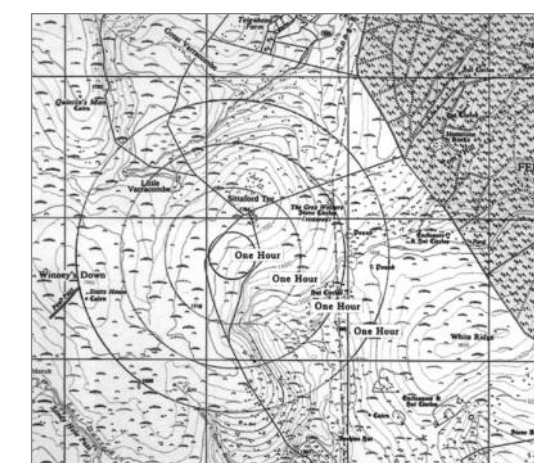
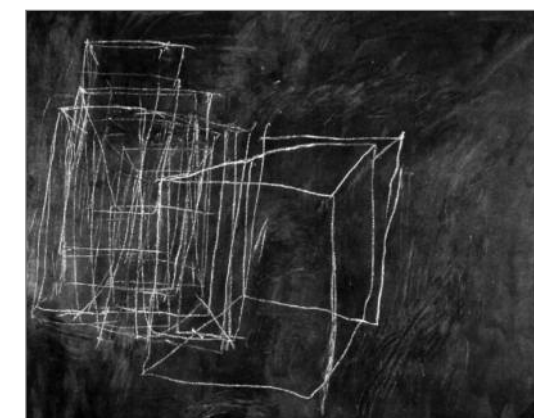
Dans tous ces exemples, il s'agit d'introduire par le marquage une "quatrième dimension" à l'espace, dimension qui peut relever de l'illusion ou du symbolisme ou de la poésie.

Un autre type de marquage, mis en pratique par les artistes du *Land-art* s'insère dans l'appréhension d'un territoire entier.

Tels **Hamish Fulton** et **Richard Long** qui effectuent des marches dont le tracé a été prévu à l'avance par carte, et à propos desquels Bernard Lamarche Vadel écrit "la marche devient une écriture, autant que la restitution d'un temps fondamental où divisant le lieu l'homme institue le territoire"⁵

Le marquage est, chez Long, conceptuel, temporel, puisque la seule trace sera celle de la carte, tandis que chez Fulton, le territoire sera marqué de façon éphémère des traces de pas qu'il a laissés.

"Réduits à quelques traces éphémères ou fixées dans la construction, ces parcours et ces repères proposent un rite d'articulation entre l'homme et son milieu. Sans cesse effacés, ces gestes doivent être renouvelés"⁶



- 1 . Phillipe Piquet, *A la lumière d'Austerlitz*
- 2 . Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, p259
- 3 . ibid. p286

- 4 . Barry Schwabsky, *Cy Twombly*
- 5 . B. Lamarche Vadel, *La marche dans le paysage anglais*
- 6 . Jean-François Pirson, *La structure et l'objet*, p89

Page de gauche, de haut en bas
Georges Rousse : *Paris, Bercy*, 1984
Julia Wood : *Cutting Memory*, 1988

Ci dessus, de haut en bas
David Tremlett : *Wall Drawings*, 1991
Cy Twombly : *Night watch*, 1966
Richard Long : *Four days, four circles*

Signalez ! (Bornez)

Ces signaux sont en quelque sorte la partie émergée de ce qu'ils représentent. Ce sont des "objets critiques"

Tel **Daniel Buren** qui propose à sa manière un art fondé sur l'effacement du contenu : son esthétique des rayures de 8,7 cm est totalement arbitraire et a pour but de montrer que l'important est l'espace qui encadre et qu'encadre l'oeuvre. Les rayures agissent comme analyseur. L'espace devient ce qu'il faut regarder.

Avec son *Collage Sauvage*, c'est l'espace qui est montré, en l'occurrence la façade de l'immeuble : Le collage à rayure qui possède des rapport de proportions avec son contexte disparaît afin de le laisser parler. "Pour moi, dit-il, il s'agit toujours d'accentuer le fait que c'est bien là que ça se passe".

Tel **Peter Greenaway** qui avec son installation *Stairs*, pose dans la ville des escaliers munis de viseurs qui encadrent une vue particulière, forçant la vision de fragments urbains choisis.

Tel **Tadashi Kawamata** avec son assemblage de planches apposé à la façade de l'immeuble de la *Annely Juda Gallery* et qui selon l'artiste suggère à la fois la rénovation et la construction. Ou encore à Manhattan où ses *Field Works* proposent des assemblages construits avec les matériaux du lieu et induisent une critique sociale de la ville.

Tel **François Seigneur** qui procède au moulage d'un élément urbain et restitue celui-ci à l'identique mais dans un autre matériau (marbre, métal)

Il s'agit d'un rapport entre l'oeuvre et le site, une dialectique : l'oeuvre change la configuration du site. c'est la trace qui transforme le lieu.

"Contrairement à l'idée que l'on s'en fait généralement, une oeuvre (un monument, un trace, un repère, une opération) effectuée dans ou sur un site est moins contenue en lui qu'elle ne le contient en le redéfinissant"¹

1 . Anne Cauquelin, *Petit traité d'Art Contemporain*, p99



Page de gauche, de haut en bas :
Tadashi Kawamata : *Field works in Manhattan*, 1992
François Seigneur : *Moulage*

Ci dessus :
Daniel Buren : *Collage sauvage*, 1970

Ci contre :
Tadashi Kawamata, *Annely Juda gallery*, 1990



Enveloppez ! (Suggérez-Délimitez)

Il s'agit de cacher et montrer à la fois : "la peau est la limite entre le plein et le vide, entre le dedans et le dehors, d'un corps ou d'un bâti"¹

Tel **Christo** qui enveloppe, cache des objets (magazine emballé) ou des monuments (Kunsthalle de Bern) de toiles plus ou moins transparentes et de par ce fait leur rend une paradoxale visibilité. Il révèle par masquage.

Tel **Tony Cragg** qui avec *under the skin* recouvre une structure, faite de tables et de chaises imbriquées, de crochets métalliques vissés dans la masse du bois : l'accumulation des crochets transfigure l'assemblage en l'enveloppant d'un aura lumineuse effaçant les contours nets.

Tel **Buren** qui avec "une enveloppe peut en cacher une autre" entoure un musée de Genève d'une fausse façade diagonale et rayée, empêchant la vue normale du bâtiment. A travers une critique de l'institution muséale, Buren offre un nouveau point de vue sur le bâtiment et délimite un espace de vision : le musée dont on ne voit que la moitié est en fait plus visible qu'auparavant.

A gauche, de haut en bas :
Tony Cragg : *Under the skin*, 1994
Christo : *Kunsthalle de Bern emballée*, 1968
Buren : *Une enveloppe peut en cacher une autre*, 1989

Ci-dessous :
Christo : *Magazine emballé*, 1963



Recouvrez !

Si *envelopper* rendait visibles par masquage des objets extérieurs, *recouvrir* nous place à l'intérieur de l'espace enveloppé.

Tel **Jean Pierre Raynaud** qui recouvre l'intérieur de sa maison de carreaux blancs, identiques, du sol au plafond : L'espace crée semble immatériel, "Une paroi intangible et neutre"², et nous laisse l'entière initiative du parcours mental par lequel nous nous y relions.

C'est le corps qui s'implique dans cet espace ordonné par le quadrillage, tout comme dans la pièce créée par **General Idea** où est répété le mot AIDS sur tout la surface des murs, changeant à la fois la perception de l'espace et celle du message.

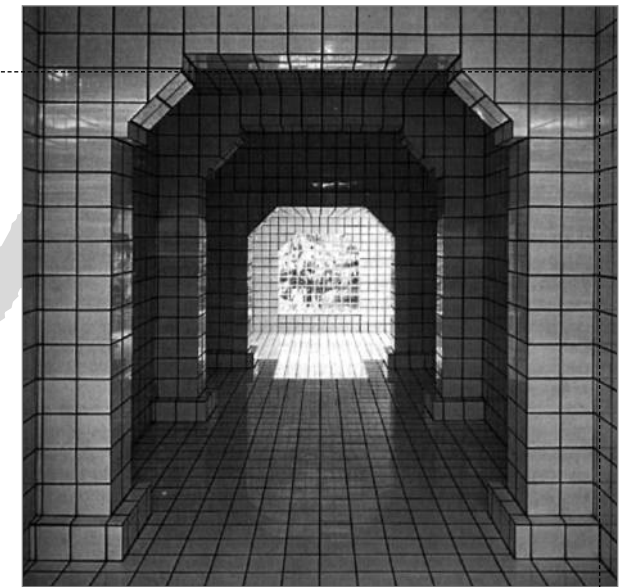
A propos d'une oeuvre de L. Rehstainer, composée de toiles peintes disposées sur les murs et le sol, J. F. Pirson dit "Et dans cet espace je vois la grande toile frappée de croix se répéter immense, sur le sol, devenir sol ; sur le mur, devenir mur."³

Tel **Michael Rouillard** qui peint un mur entier d'une salle d'exposition en orange et en reconfigure de ce fait l'architecture, rendant plus perceptible la forme des différents plans structurant l'espace.

Tel **Sol Lewitt** et ses *Wall Drawings* qui peint à même les surfaces de l'espace d'exposition et exploite les possibilités de révélation et de reconfiguration de la couleur.

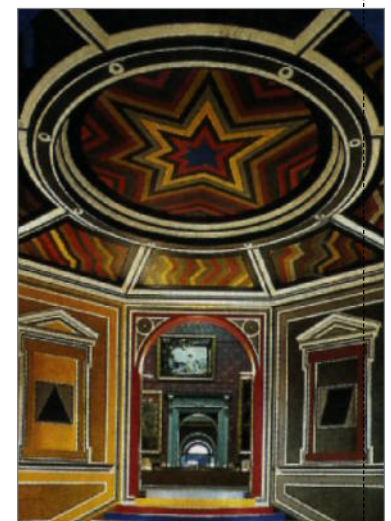
Tel **Bertrand Lavier** qui recouvre de peinture des objets du quotidien : Si l'objet est immédiatement reconnaissable dans sa forme, sa fonction l'est moins : Dans *Starex*, une porte de garage peinte devient une surface.

² . Jean Pierre Raynaud
³ . Jean-François Pirson, *La structure et l'objet*, p 57



De haut en bas :

Michael Rouillard : *Expanse*, 1995
J. P. Raynaud : *Maison*, 1958
General Idea : *The AIDS Room*, 1988
Sol Lewitt : *Wall drawing 711*, 1993



Creusez !

Creuser, c'est casser la surface, casser les limites, abîmer la toile.

Tel **Gordon Matta-Clark** effectuant des percements dans des bâtiments voués à la destruction afin d'y faire rentrer la lumière et du même geste nous éclaire sur l'espace de ces bâtiments : les percements effectués modifient la configuration spatiale du lieu d'action, créant des points de vue inédits.

Tel **Georges Trakas** creusant le sol de la *112 Greene Street Gallery* et faisant parvenir la lumière au sous-sol à travers un dispositif inspiré des structures de chantier urbain.

Tel **Jan Dibbets** mettant à jour les fondations du musée où il est censé exposer. C'est à la fois la moyen de montrer ce qui d'habitude est caché et d'autre part une critique de l'institution muséale elle-même.

Tel **Luciano Fontana** lacérant, poinçonnant, trouant la surface de la toile.

Exposant alors le revers de la toile, que l'on n'est pas censé voir, il renverse la notion de surface de toile et l'élargit à la troisième dimension.

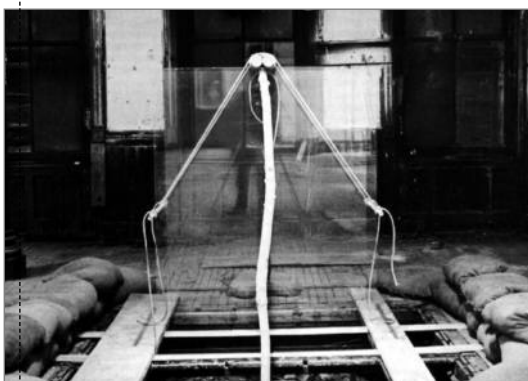
Il s'agit aussi de signer l'espace par une action.

Creuser renvoie aussi à une action, un faire : le processus qui a permis d'arriver à une telle configuration : les traces laissées par l'intervention semblent définitives.



De haut en bas :
Gordon Matta-Clark
Georges Trakas : *112 Green Street*, 1970
Jan Dibbets : *Museum Sokkek*

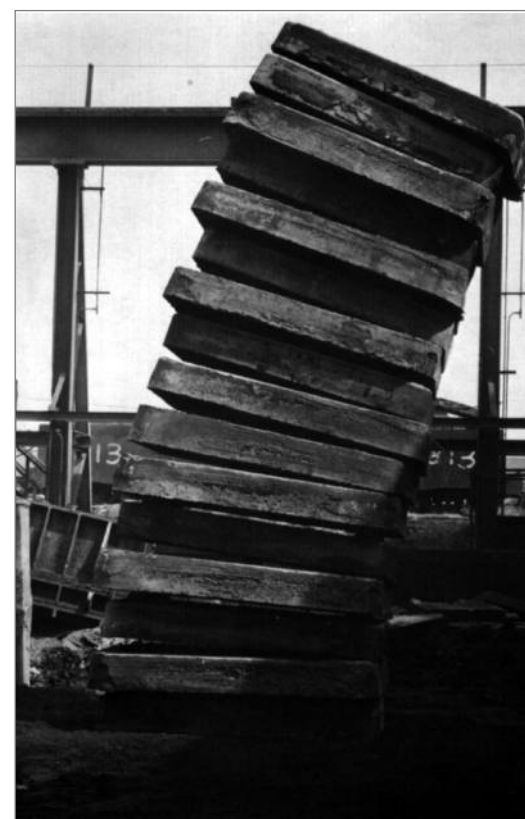
En bas à droite :
L. Fontana : *Concept Spatial/la fin de dieu*, 1963



TEMPORALITES

4.

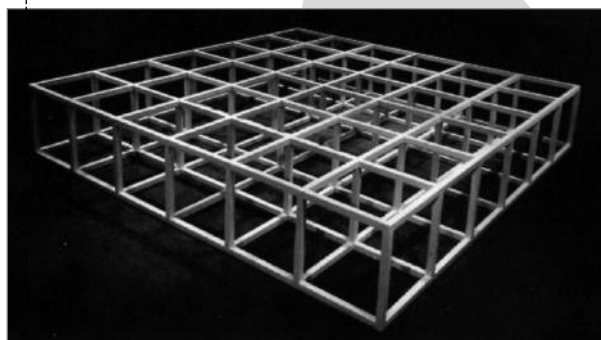
Où l'on s'aperçoit que toute action dans l'espace se rapporte au temps de son processus...



Entassement de fenêtres,
Grenoble, 1997

Richard Serra, *Stacked Steel*, 1969

Ordonnez !



1 . Jean-François Pirson, *La structure et l'objet*, p27



Tel Ange Leccia dont les arrangements d'objets explorent la question de la symétrie : deux bulldozers garés face à face devant le musée de Sydney semblent entretenir une conversation intime tandis qu'ils reflètent la symétrie propre à l'architecture du musée.

Tel Andy Goldworthy qui ordonne des matériaux naturels trouvés sur le site même : à Ouchiyama, il dispose des feuilles d'arbre rouge en ligne sur un cours d'eau afin de former un fragile serpent : c'est à la fois un jeu sur la nature qui est ordonnée par une nature humaine et un jeu sur la permanence des éléments naturels et l'éphémère de l'oeuvre.

Tel Donald Judd, artiste de l'art minimal qui construit des structures primaires. Il s'agit d'objets spécifiques qui possèdent en eux-même leur réalité, leur autonomie.

Sa grammaire formelle est définie : formes réduites, matériaux primaires, construction industrielle non personnalisée, couleurs franches utilisées par plan rigoureux, utilisation de progressions mathématiques lorsqu'il veut décliner plusieurs volumes, pragmatisme des procédés.

Dans son *Sans titre* de 1965, la même importance est accordée au plein et au vide.

Si l'objet possède sa propre autonomie en ce qui concerne son mode de composition (les vides ont la même taille que les pleins), c'est bien l'espace d'exposition, la surface du mur qui dicte la forme finale (le nombre d'éléments dépend de la hauteur du mur) et en fait un objet spécifique.

Tel Sol Lewitt, qui réalise des structures tridimensionnelles comme son *Sans-titre* de 1966-68 : une grille tridimensionnelle qu'on pourrait imaginer s'étendre à l'infini selon le même principe d'addition et s'approprier ainsi tout l'espace. "Le cube est un objet spécifique de l'art minimal.[...] Les répétitions et les variations d'éléments modulaires définissent des structures qui se développent selon les lois de l'empilement du module comme autant de mesures et de références qui interrogent l'espace environnant"¹

Ici, la forme de l'oeuvre est son contenu, l'artiste se détache "de tout illusionisme et de tout expressionnisme"

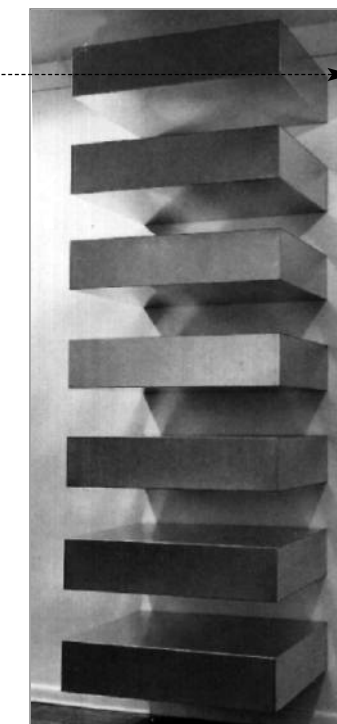
Thierry de Duve différencie la sculpture traditionnelle-moderniste, expansionniste, qui "active l'espace autour d'elle...elle ne noue pas de relation spatiale à l'architecture" de la sculpture minimaliste qui "neutralise l'espace alentour et donne la sensation d'une implosion de l'espace : l'objet agissant comme un trou noir"²

Dans tous ces exemples, le mode d'ordonnement utilisé par l'artiste semble découler du matériau lui-même tandis que c'est le contexte qui détermine la façon dont l'oeuvre va pouvoir se développer.

C'est donc bien un processus interne que possèdent les matériaux, une temporalité propre qui va se développer dans un espace donné. Ce concept semble avoir ses sources dans l'avant-garde Russe, dont le représentant Vladimir Tatline cherchait à "respecter la vérité du matériau".

Robert Smithson note au sujet de Dan Flavin, —dont le matériau est la lumière, concrétisée par l'utilisation exclusive de néons fluorescents— qu'il "transforme l'espace de la galerie en temps de la galerie".

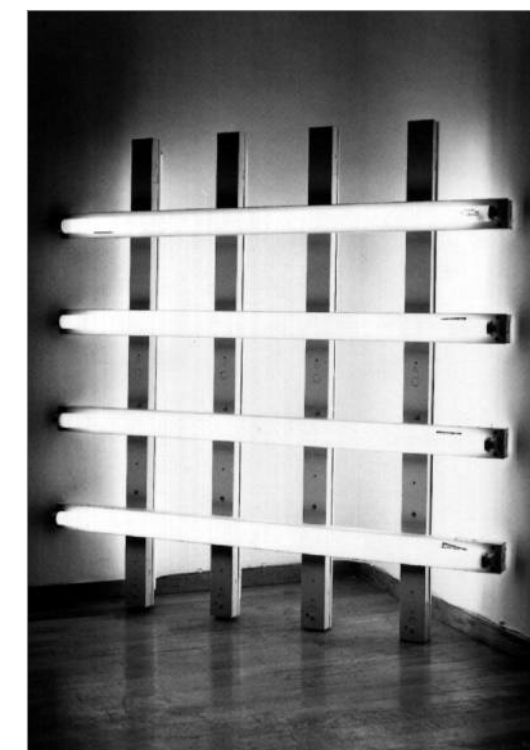
2 . Thierry de duve, *Performances ici et maintenant*



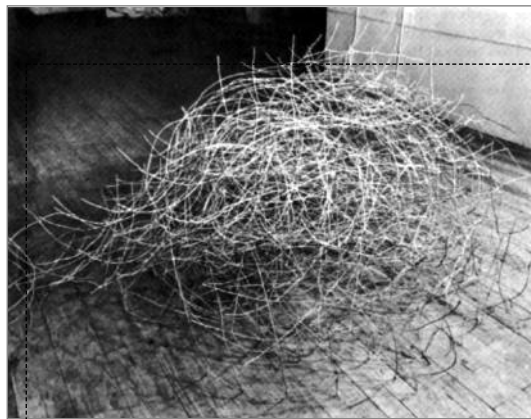
Page de gauche, de haut en bas :
Sol Lewitt, *untitled 66-68*
Andy Goldworthy : *Ouchiyama*, Japon 1987

Page de droite, de haut en bas :
Donald Judd : *Untitled*, 1965
Dans Flavin, *untitled 1977*

Ci-dessous :
Ange Leccia : *Arrangement*, 1990



Entassez !



Arman et ses *accumulations* (ici, une accumulation de courrier reçu) ouvre une double perspective : exhiber de nouveaux matériaux, en l'occurrence des matériaux du quotidien, mais les exhiber d'une manière précise : "aussitôt approprié, le morceau de réalité se charge d'un point de vue, d'un état d'âme"¹. Et c'est bien de temps qu'il s'agit dans cette accumulation où la répétition exprime le temps qu'il a fallu pour en collecter tous les éléments.

Tel **Richard Serra** et son *Stacked Steel* où de lourdes pièces de béton moulé sont empilées jusqu'à la limite de l'équilibre. Une pièce fonctionnelle est montrée d'une nouvelle façon : dans sa confrontation avec les lois de la pesanteur.

Tels **Christo**, **Lohaus** ou **Saret** reconfigurant l'espace d'exposition ou même d'une rue, par des accumulations spécifiques au site.

Ordonner et Entasser semblent intimement liés à la notion de temps par le *processus* qui a aboutit au résultat, temps qui semble contenu dans la forme même de l'installation.

Pour **Bernard Venet** il s'agit de révéler le processus de réalisation. Par l'abandon du pinceau, le refus de tout motif figuratif ou abstrait, la réévaluation de la nature autonome du matériau.

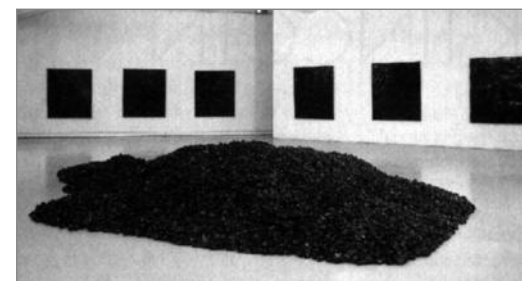
C'est en 1963 avec son *Tas de gravier et de goudron*, sa première sculpture, que le matériau devient une forme en soi : ce n'est plus du gravier que l'on voit mais une forme créée par accumulation de gravier.

1 . Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, p115

► ordre / chaos

Les artistes, en reliant des fragments symboliques ou matériels, soit par ordonnancement, soit par entassement, vont à la rencontre de ce que Yoshinobu Ashiara appelle *l'ordre caché* : pour lui, "La silhouette des pierres n'est pas affaire de symétrie ni de volume vertical : ce sont des pierres de forme naturelle, et bien qu'elles paraissent isolées les unes des autres, il existe une manière de continuité dans leur disposition. Prendre conscience d'une telle continuité où aucun fil n'est apparent, savourer les délicates beautés de l'ombre, c'est aller à la découverte de ce que l'on peut appeler l'ordre caché"²

2 . Yoshinobu Ashiara, *L'ordre caché, Tokyo la ville du XXIème siècle ?*



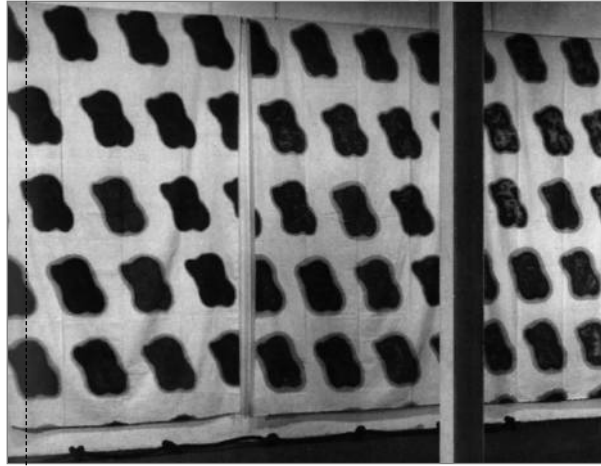
Page de gauche, de haut en bas :
Alan Saret : *Sans titre*, 1968
Christo : *Barils*, 1958-59
B. Lohaus : *Munster*, 1991

Page de droite, de haut en bas :
Christo, *Rideau de fer*, 1962
Bernard Venet : *Tas de Charbon*, 1963
Arman : *Accumulation de courrier*

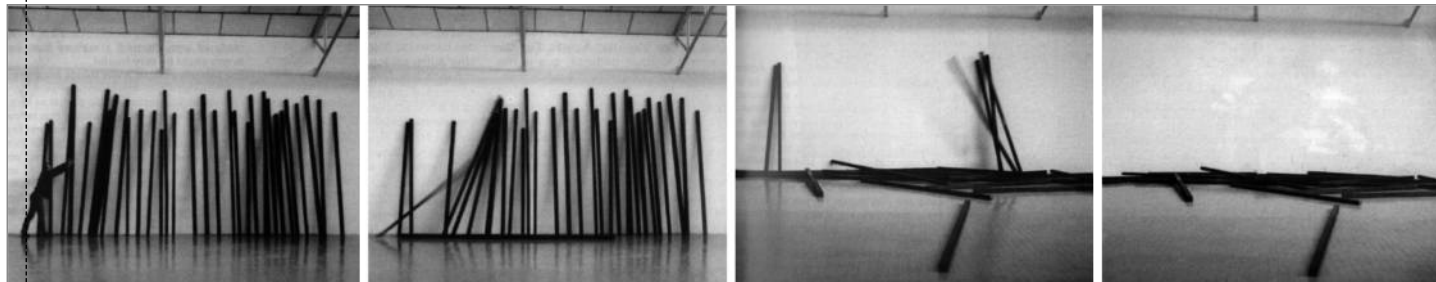
Ci-dessous :
Richard Serra, *Stacked Steel*, 1969



Processus



- 1 . Catherine Millet, *L'art contemporain*, p48
- 2 . Anne Cauquelin, *Petit traité d'Art Contemporain*



Avec le groupe *Support/surface* l'important est le fait de peindre plutôt que le résultat.

Il s'agit plus d'une exploration des opérations de construction de l'objet : addition, répétition, accroissement, rétractation, froissage, laceration, trempage.

Le critique Rosenberg défend l'idée, à propos de l'action painting, "que la toile est une arène, que ce qui compte est l'action qui y a lieu le temps de son exécution, plus que l'image qui en résulte"¹

Tel **Claude Viallat** et sa disposition multiple où "le processus, le protocole, l'action, le geste semblent, sinon remplacer totalement le résultat, l'oeuvre, du moins s'y intégrer"²

Pour Sol Lewitt, la forme finale de l'oeuvre n'est pas importante, on peut même garder quelque chose de laid ; de plus, le procédé, les étapes de conception sont parfois bien supérieurs à l'objet fini.

Toujours selon Sol Lewitt, l'idée de l'oeuvre est plus importante que sa réalisation matérielle, l'idée pouvant prendre plusieurs formes sans que jamais elle ne soit réduite à la forme choisie. Le produit n'étant que sa matérialisation momentanée.

Tel **Bernard Venet** : dans *Accident*, le résultat montré est un entassement de barres métalliques : pour arriver à une telle forme, Bernard Venet a aligné les barres contre le mur puis a poussé la première sur les autres, l'ensemble créant dans sa chute une forme surgie des seules lois de la gravitation.

Tel **Robert Morris** qui opère des découpes verticales dans une plaque de feutre accrochée au mur, le feutre et l'attraction terrestre donnant eux-mêmes la forme finale à l'oeuvre.

Catherine Millet remarque que "Les feutres découpés de Robert Morris s'effondrent en volutes sur le sol, les expansions de César exploitent le prodigieux pouvoir de dilatation du polyuréthane"³. Ces artistes "laissent faire les matériaux. Leur consistance, leur poids, leurs réactions chimiques déterminent autant que les décisions prises par l'artiste la forme des oeuvre".

Richard Serra, qui a aussi travaillé sur le feutre découpé dans *Belt Piece*, avait rédigé une longue liste d'actions possibles pour utiliser les matériaux : "To roll, to crease, to fold, to store, to bend..."⁴ (rouler, froisser, plier, emmagasiner, courber...)

Dans *Glue Pour*, **Robert Smithson** présente une série photographique montrant les différentes formes qu'une coulée de glu renversée sur la pente d'une colline va créer au cours de sa descente. Il s'agit de refuser le fini, la durabilité, construire un temps instantané, un événement.

Andy Goldworthy fabrique des boules de neige remplies de matériaux (pierres, branches etc.) et en photographie les diverses phases de fonte, la dernière phase étant les tas formés par les matériaux seuls restants. En Hollande, il s'allonge sur le sol par temps pluvieux et marque ainsi d'une empreinte anthropomorphique la partie du sol qui était couverte par son corps.

- 3 . Catherine Millet, *L'art contemporain*, p48
- 4 . Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, p276



Page de gauche, de haut en bas :
Claude Viallat, *Disposition multiple*, 1970
Robert Morris : *Sans titre*, 1968
B. Venet : *Accident*, 1995

Page de droite, de haut en bas :
Richard Serra, *Belt piece*, 1968
Robert Smithson : *Glue Pour*, 1969
Andy Goldworthy : *Haarlem, Hollande*, 1984



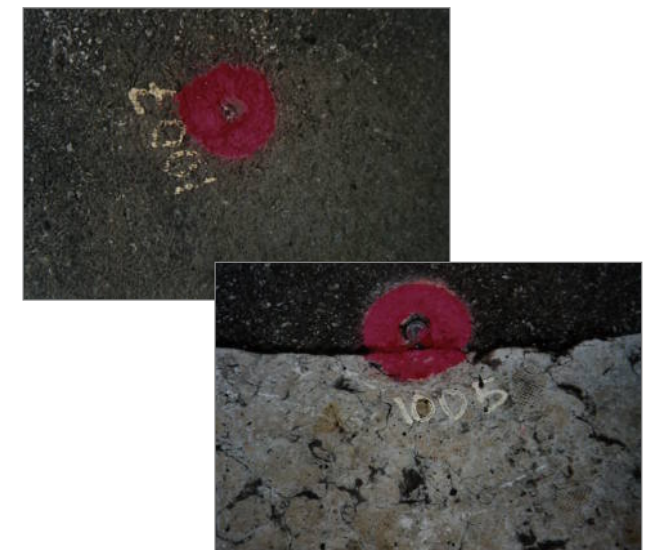
5 ***DIALECTIQUES, RESEAUX : Fragmentations***

Où l'on apprend que l'oeuvre d'art contemporaine n'est plus autonome par rapport à son contexte et qu'elle se dissout finalement dans son espace d'intervention, à la fois physiquement, à la fois dans la relation entre réalité et représentation, ou même dans la relation entre art et vie.

L'oeuvre accède à une nécessaire fragmentation annonçant sa dématérialisation.



Jan Dibbets, *Hommage à Arago*, 1984



Traces sur le trottoir,
Grenoble, 1997

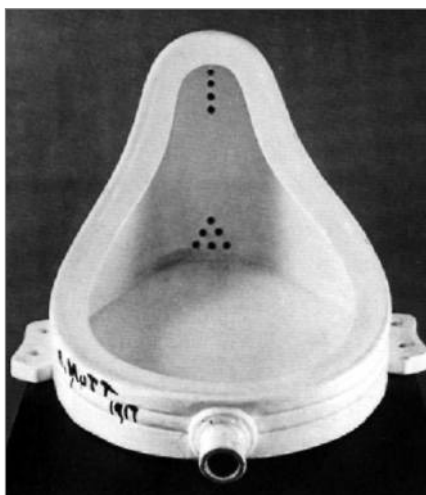
► autonomie / dialectique :

Nous avons vu qu'il pouvait exister, au sein des oeuvres d'art contemporain des dialectiques qui peuvent prendre des sens divers : il peut s'agir de **dialectiques entre les matériaux**, les constituants de l'oeuvre, telles que les celles décrites dans la catégorie *Assemblez !*

Il peut d'agir de **dialectiques entre l'oeuvre et le contexte de l'oeuvre** : ceci concerne les oeuvres *In Situ*, créées dans et pour un site particulier, spécifiques au site. Les catégories *Signalez !* *Marquez !* *Enveloppez !* *Recouvrez !* *Creusez !* décrivent le plus souvent ce type d'oeuvre où la trace de l'artiste transforme le site, contient de site.

“Contrairement à l'idée que l'on s'en fait généralement, une oeuvre (un monument, un trace, un repère, une opération) effectuée dans ou sur un site est moins contenue en lui qu'elle ne le contient en le redéfinissant”¹

Il peut s'agir enfin de **dialectiques entre la réalité et la représentation**.



1. Anne Cauquelin, *Petit traité d'Art Contemporain*, p 99
2. L. Cummins *La dialectique Site/Non-site : une utopie cartographique*
3. Jean-François Pirson, *La structure et l'objet*, p88
4. L. Cummins op. cit

Pages ci-contre :
Marcel Duchamp : *Fountain*, 1917
Andy Warhol : *200 Campbell's Soup Cans*, 1967

Pages suivante :
Joseph Kosuth : *One and Three Chairs*, 1965
Boyle Family : *Street Study*, 1987

► site/ non site

Robert Smithson, artiste du *Land Art*, établit une dialectique entre le réel du *site* et le virtuel du *non-site* qui est reconstruit ou exposé en galerie, le médium le plus utilisé étant la carte qui agit comme une nappe de transformation : transformer l'espace en lieu, "Transformer l'espace géographique en espace cartographique"².

J.F. Pirson remarque qu'avec les matériaux qu'il prélève sur le site et qu'il rassemble dans un autre lieu (un musée ou une galerie), "Smithson construit des non-sites. Ces non-sites renvoient le spectateur au site d'origine par l'intermédiaire de fragments, de cartes et de photographies." ³

L'espace réel est perçu comme étant potentiellement à la fois un espace cartographique et un espace artistique : le territoire est transformé en espace d'exposition par le biais d'une carte. "Dans cette traversée du miroir, le site se métamorphose en une carte où le temps, l'espace et la représentation se dissolvent. Le miroir n'est plus cette duplication du réel vers laquelle tendrait

l'histoire de la représentation."⁴

Ce qui fait l'oeuvre est, plus que l'existence du site ou de la carte rajoutant au site une valeur artistique, le lien, le *réseau dialectique* qui se crée entre la réalité du site et sa représentation.

Ce nouveau dialogue extérieur/intérieur s'appuie sur une dialectique que Smithson résume ainsi :

Site

1. Limite ouvertes
2. Série de points
3. Coordonnées extérieures
4. Soustraction
5. Certitude indéterminée
6. Information dispersée

7. Réflexion
8. Bord
9. Un endroit (physique)
10. Plusieurs

Nonsite

1. Limites closes
2. Déploiement de matière
3. Coordonnées intérieures
4. Addition
5. Certitude déterminée
6. Information concentrée
7. Miroir
8. Centre
9. Nulle part (abstrait)
10. Un seul

Inversement, c'est parfois le site qui devient surface d'inscription, matérialisation d'une carte le représentant, transposition d'un espace cartographique —défini par avance— en un espace réel.

C'est le cas chez Richard Long ou Hamish Fulton (on les a entrevus dans la famille *marquez !*) qui effectuent des marches définies par avance par une carte les décrivant dans l'espace et le temps : "Le déplacement dans la nature engendre la ligne, et la carte apparaît en amont et en aval de ces marches qui territorialisent leur procédure au point que les marches sont des oeuvres"⁵

Christine Buci-Glucksman remarque que dans *A walk of four hours and four circles* —littéralement une marche de quatre heures et en quatre cercles effectuée par Richard Long en 1972—, "la carte relève les expériences in situ du corps : parcourir chacun des 4 cercles concentriques dessinés sur la carte en une heure. Le territoire devient une surface d'inscription de traces comme si l'artiste n'était plus que ses traces, à l'image des peintures de sable des indiens et de toutes les cartes éphémères des indigènes"⁶

► réalité/représentation

L'origine de cette dialectique entre la réalité et sa représentation pourrait remonter à Duchamp, créateur du *ready-made*, — l'objet tout prêt— qui déclarait en 1961 "Un point que je tiens à établir est que le choix de ces ready-mades n'a jamais été dicté par une délectation esthétique. Ce choix est fondé sur une réaction d'indifférence visuelle avec, en même temps, une absence totale de bon ou de mauvais goût... En fait, un état de complète anesthésie."⁷

Par ce geste, Duchamp remplace la création par le questionnement entre la réalité et la représentation d'un objet. Duchamp, *anartiste* comme il se définit, propose l'effacement du contenu devant le contenant et s'inscrit en faux



contre le mouvement général de l'art moderne qui était au contraire à la recherche de l'essence de l'art, d'une certaine autonomie des objets créés.

Duchamp rend une certaine opacité à ces objets que leur fonction utilitaire condamne à la transparence.

S'engouffrant par la porte ouverte par Duchamp, le Pop-Art a révélé et sublimé la société de consommation, rendant imperceptible la séparation entre art et réalité ; ne présentait-il pas, ainsi que tous les artistes du Pop-Art, une représentation de la représentation : après Warhol, un étalage de soupe concentrée *Campbell* dans un supermarché Nord-américain nous renvoie à l'oeuvre de Warhol et non à la réalité culinaire et commer

5. Christine Buci-Glucksman, *L'oeil cartographique de l'art*
6. Ibid.
7. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe écrits*
8. Catherine Millet, *L'art contemporain*

ciale de la soupe en boîte...La représentation faite par l'artiste devient en quelque sorte plus vraie que la représentation faite par la société de consommation !

Et les artistes d'ironiser sur les stratagèmes de révélation qu'ils ont mis au point: Duchamp déclarant le Woolworth's Building comme ready-made, Arman signant Manhattan comme accumulation, Manzoni installant le socle du monde : ce n'est alors plus l'art qui repose sur la réalité du monde mais le monde qui repose sur l'art !

Catherine Millet remarque à ce sujet que l'artiste Orlan qui façonne son visage par la chirurgie esthétique cherche à conformer son visage "à différents modèles de l'histoire de l'art, lui faire le menton de la Vénus de Botticelli ou le front de Mona Lisa. ce visage patchwork est l'envers exact de l'un des grands mythes de l'art, celui du peintre Zeuxis qui réalisa une Vénus en s'inspirant des traits les plus beaux de cinq jeunes filles. Le réel ne fournit plus des modèles à la représentation, ce sont des représentations, des oeuvres de l'imaginaire qui s'impriment dans le réel"¹

➤ **matériel / immatériel**

La dématérialisation de l'art, peut-être la disparition de l'aspect matériel de l'art.

Comme chez James Turrell, Dan Flavin, Keith Sonnier où le matériau utilisé est la lumière. Comme chez les artistes explorant l'Informe , où il peut s'agir d'une vibration d'un mouvement, d'un moment éphémère, "éliminant la séparation entre l'espace et le temps" ²

1 . Catherine Millet, *L'art contemporain*, p 110
2 . Rosalind Krauss, *L'informe mode d'emploi*
3 . Catherine Millet, *L'art contemporain*, p 80

La dématérialisation de l'art peut-être également la disparition de l'objet au profit de l'idée.

Avec l'art conceptuel où la limite entre objet d'art et texte sur l'objet se dissout. L'oeuvre devient le texte sur l'oeuvre, l'idée de l'oeuvre. "L'art comme idée comme idée" selon l'artiste Joseph Kosuth.

L'Art n'affirme pas mais est un continuel questionnement sur l'Art, une tautologie puisque "l'Art est la seule définition de l'Art".

Comme avec *Une ou trois chaises*, oeuvre de 1965, il présente juxtaposées : une chaise, la photo de la chaise et la définition écrite d'une chaise.

Ce questionnement à propos de l'idée et de l'objet est selon Catherine Millet une des préoccupations majeures de la modernité "l'art est-il dans l'objet qui incarne l'idée ou dans l'idée elle-même ?"³

➤ **art / vie**

"Il y a 100010 années, l'art était la vie, dans 1000010 années il le sera de nouveau"
Robert Filliou.

Parallèlement à Duchamp, d'autres mouvements artistiques s'attaquent au préjugé de l'oeuvre *faite de la main de l'artiste*. Clarence Lambert oppose l'artiste, qui produit des objets d'art, à l'arteur dont les *activités artorales* établissent une "symbiose entre l'art et la quotidienneté", visent à "aménager des passages, jeter des ponts, provoquer des courts-circuits" entre l'art et la vie, en d'autres mots à "délivrer l'art de l'artistique".

Le *ready made* fait d'ailleurs l'objet d'interprétations divergentes. "Il y'a ceux pour qui l'affaire est entendue : l'oeuvre d'art peut être achetée dans un grand magasin, donc "la vie est art". Ce fut en grande partie la philosophie du mouvement Fluxus. Pour d'autres, la conclusion à tirer n'est peut-être pas aussi littérale.

Ainsi, Bertrand Lavier a découpé une énorme moissonneuse-batteuse selon le point de vue et le cadrage de sa photographie dans un catalogue de matériel agricole. Il nous oblige donc à voir l'objet comme une image. Il le refait basculer dans l'ordre du symbolique" ⁴

Cette dialectique Art / vie fonctionne dans les deux sens ; ainsi, des oeuvres sont récupérées par le grand public pour être transformées en décoration —perdant alors leur exclusif statut d'art— tandis que des artistes "adaptent à leur pratique artistique des procédés empruntés à leur activité lucrative"⁵

Si l'écart entre l'oeuvre d'art et le monde ordinaire est toujours plus *infra-mince*, si l'art, se confondant avec le réel, a programmé sa mort comme représentation, il veut peut-être par son suicide logique nous faire comprendre qu'à présent seule compte la réalité. S'interrogeant sans cesse sur les définitions et les statuts de l'art, Piero Manzoni avait fini par conclure : "il n'y a rien à dire, il n'y a qu'à être, il n'y a qu'à vivre"

Et même si à force de vouloir adhérer au réel, l'art contemporain parfois s'y perd ou s'y écrase — "cela se produit lorsqu'il prétend réaliser littéralement les programmes de la modernité, c'est-à-dire les discours qui accompagnent les oeuvres, et néglige la réalité souvent contradictoire des oeuvres elles-mêmes,"⁶— il s'est opéré un glissement d'attention de l'art à la vie.

Ceci n'échappe pas au critique Arthur Danto, annonçant la mort de l'art dans *La transfiguration du banal* :

"Aussi devrions-nous revoir l'histoire de l'art : s'il existe toujours et encore un fossé entre l'art et la réalité et si, par ailleurs, en voulant le combler on ne fait qu'en produire un autre, à savoir celui existant entre les oeuvres d'art et les objets réels qui leur sont identiques en tout point, c'est que le fossé existant est peut-être plus inté-

ressant que ce qui se trouve séparé par lui. Nous pourrions ainsi analyser l'écart qui sépare les imitations de la réalité pour en voir la nature exacte et tenter de découvrir ensuite quels sont peut-être ses point communs avec le fossé qui sépare l'art et la vie, fossé que les artistes contemporains s'acharnent apparemment à exploiter. Peut-être serons-nous alors mieux armés pour comprendre, simultanément, l'art et la réalité"

Par ce questionnement constant entre la réalité et la représentation, par cette dématériali-

sation des oeuvres, les artistes contemporains jettent des ponts entre l'art et la vie et préparent la disparition, la dissolution de l'art dans le réel. L'art nous apprenant que tout est art et que nous pouvons profiter enfin de l'oeuvre d'art qu'est le réel. Se confondre avec le réel, tel semble l'objectif avoué de l'art contemporain.

"L'art c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art" dit Robert Filliou.



4 . Catherine Millet, *L'art contemporain*, p 80
5 . Ibid. p 29
6 . Ibid p 82

Fragmentation : réseaux



1. Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, Cambridge, 1981, p 279

Si la temporalité introduite par les artistes contemporains a placé la notion de temps dans le champ de l'art, annulant tout critère de pérennité, l'unicité du lieu dans lequel se "joue" l'œuvre est à son tour critiquée. Non seulement l'art sort du musée mais encore se dissout-il dans l'espace extérieur, devenant parfois immatériel, ou bien fragmenté.

La fragmentation de l'œuvre est une autre manière d'aborder la temporalité, le temps étant induit par l'expérience du spectateur : son déplacement nécessaire au parcours des différents fragments de l'œuvre.

Dans cette dialectique entre les différents fragments de l'œuvre, fragments qui dialoguent eux même avec leur contexte immédiat, c'est bien à l'échelle d'un territoire entier que se joue l'œuvre.

Tel **Michael Heizer** et son monumental *Double Negative* : une sculpture à l'échelle du paysage effectuée en 1969 dans le désert du Nevada : il s'agit de deux fentes, chacune profonde de 17 mètres, larges de 10 et longues de 30 mètres creusées au sommet des deux parois d'un ravin de 400 mètres de large : l'échelle de la sculpture et sa configuration sont telles qu'il est impossible d'avoir une vue centrale de l'œuvre et le spectateur perçoit l'œuvre depuis une position excentrée, extérieure : quelle que soit sa position, il fait face à un vide, et "c'est finalement son corps et l'expérience qu'il en a qui est finalement le sujet de cette sculpture"¹

Tel **Christo** avec *Running Fence*, une barrière de toile de 5,5 m de hauteur et 39,5 km de long qui serpente le paysage californien : il est impossible d'appréhender l'œuvre d'un seul coup d'œil. Par l'ajout de cette ligne, Christo redéfinit un territoire entier, révélant le paysage par masquage. On peut considérer cette œuvre comme fragmentée dans le sens où il est impossible de saisir l'œuvre dans sa globalité, en une seule fois et l'appréhension de l'œuvre se fera par séquences visuelles.

Page de gauche, de haut en bas :
Michael Heizer, *Double Negative*, 1969
Christo : *Running Fence*

Page de droite, de haut en bas :
Jan Dibbets : *Hommage à Arago*, 1984
Ernest Pignon Ernest

Tel **Ernest Pignon Ernest** dont les œuvres, des sérigraphies collées à même le mur sont disséminées dans l'espace urbain : on peut les voir comme fragments autonomes, chaque morceau étant une œuvre en soi, dialoguant avec son contexte immédiat, ou bien on peut l'appréhender dans son ensemble, l'œuvre étant non seulement les sérigraphies mais aussi le réseau qui relie chaque fragment. Il y a ici une notion de parcours effectué par le spectateur pour relier chaque fragment et comprendre l'ensemble de l'œuvre.

"L'espace interne qui définit le corps, ne peut être le même que celui de la peinture. Il m'en faut définir un autre qui prenne en compte le mouvement du passant, la relation entre l'espace de la rue et le plan du mur"²

Tel **Jan Dibbets** avec son *Hommage à Arago* : On lui avait demandé un monument à la mémoire du découvreur du méridien de Paris, il produisit l'œuvre d'art publique la moins monumentale possible : 122 médaillons de bronze frappés au nom d'Arago sont répartis le long du méridien de Paris, incrustés dans les sols des rues, places ou bâtiments selon l'endroit. Ce qui tient l'œuvre est l'idée, l'idée d'un réseau réunissant les différents médaillons.

"Un monument imaginaire réalisé sur une ligne imaginaire" qui "conduit à s'interroger sur la signification de ces empreintes répétitives (...) sur le sens de cette ligne virtuelle, (...) le lien entre les divers indices (le nom répété, la ligne territoriale, la trace du socle vide) et l'héritage spirituel de l'astronome humaniste."³

On retrouve dans cette œuvre des notions récurrentes dans le travail de Dibbets (le déplacement, le rapport entre vision lointaine et vision proche, l'organisation séquentielle de l'espace).

La fragmentation pousse le spectateur à regrouper lui-même les fragments d'œuvre, les indices : c'est là une forme d'interactivité : Ce qui fait l'œuvre est finalement le lecteur de l'œuvre, le spectateur.



2. Ernest Pignon-ernest in artistes dans la ville : une nouvelle place pour l'art dans la cité
3. Bilan des rencontres Art & ville, p80



► spectateur / acteur

Renversement du regard avec Duchamp, “ce sont les regardeurs qui font le tableau”¹ : c’est notre vision qui transforme un objet de la réalité en oeuvre d’art, l’artiste n’étant là que pour sélectionner les objets : “Nous ne sommes donc pas seulement invités à compléter des oeuvres en quelque sorte inachevées, nous devons aussi décider si le statut de certains objets est bien celui d’oeuvre d’art”²

Catherine Millet écrit également à propos de Buren que “c’est le regard conditionné de l’amateur qui transporte avec lui le contexte du musée”³

L’approfondissement de cette idée par les artistes contemporains indifférencie les rôles des spectateurs et acteurs. Ceci se concrétise entre autres, par l’anonymat volontaire de l’artiste, qui peut aller jusqu’à prendre un nom d’emprunt, ou bien la création d’art par un réseau regroupant plusieurs auteurs : l’auteur étant le réseau lui-même.

Philippe Thomas et son agence artistique “*les ready made appartiennent à tout le monde*” ira même jusqu’à déclarer les acquéreurs de ses oeuvres signataires, auteurs de celles-ci.

Braco Dimitrijevic expose, lui, le visage d’un inconnu photographié au hasard dans la rue, sur la façade du Centre Georges Pompidou au même titre que celui d’un artiste célèbre exposant au musée.

Roland Barthes, dans un article intitulé *La mort de l’auteur*⁴ annonce que “pour rendre à l’écrit

ture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer la mort de l’auteur”.

Pour lui, le lecteur ne fait finalement que rassembler de l’anonyme donc c’est lui qui devrait être considéré comme auteur.

C’est une hypothèse que l’on peut retrouver dans l’art contemporain, avec pour preuves les *sculptures anonymes* de Bern et Hilla Becher ainsi que de Paul Pouvreau : les objets qu’ils photographient font partie du quotidien et sont présentés de façon impersonnelle. Les photographies des Becher essayent d’atteindre la neutralité (noir et blanc, pas d’ombre, pas de texture apparente...), l’objectivité, l’effacement devant l’objet : l’important est l’objet et pas celui qui photographie, ni celui qui a construit l’objet; c’est un regard direct à la réalité.

C’est alors notre regard qui place ces objets dans le champ de l’art et les transforme en sculptures.

Les sculptures sont dites *anonymes*, personne et tout le monde à la fois en est l’auteur. Tout le monde, nous inclus, les regardeurs.

C’est aussi dénoncer la contemplation pour libérer les spectateurs du spectacle.

Contemplation, interprétation sont transformées en interactivité : les artistes nous donnent la parole :

“Dans les années 70, pour ne pas être un collectionneur légume, l’amateur d’art exécute lui-même un dessin mural de Sol Lewitt, met en situation un oeuvre de Daniel Buren, matérialise un statement de Lawrence Weiner, peint des toiles de la même couleur que les murs sur lesquels elles sont accrochées pour Claude Rutault”⁵

En cherchant à confondre auteur et lecteur, acteur et spectateur, il s’agissait “d’abandonner une conception de l’artiste qui impose au public sa vision du monde et de permettre à ce public de s’exprimer lui-même”⁶

6 Vers une Méthode d'intervention ?

Où l’on met en place les bases d’une méthode d’intervention sur nos fragments de ville en constituant notre Boîte d’outils conceptuels à partir des concepts de l’art contemporain.

► Une boîte d’outils conceptuels

Ce survol des concepts de l’art, mis en relation avec notre typologie, nous a permis, pour chacun des schèmes découverts dans la première partie, d’associer des oeuvres d’artistes contemporains et, par l’étude de ces oeuvres, d’en analyser le fonctionnement.

Nous voilà donc munis d’une sorte de *Boîte d’outils conceptuels* qui nous permet, pour chaque schème d’associer des critères tirés de l’étude des oeuvres des artistes contemporains.

Le tableau suivant fait la synthèse des concepts par lesquels nous avons cheminé et présente une méthode possible d’intervention, à la fois dans le temps, dans l’espace et dans le détail...

Cette boîte à outils servira, lors des interventions de la troisième partie, d’interface entre les fragments de ville et les fragments d’art contemporain, transformant ces deux types de fragments en outils d’intervention.

1 . Marcel Duchamp, cité in *L’art Contemporain*, Anne Cauquelin

2 . Catherine Millet, *L’art contemporain*, p40

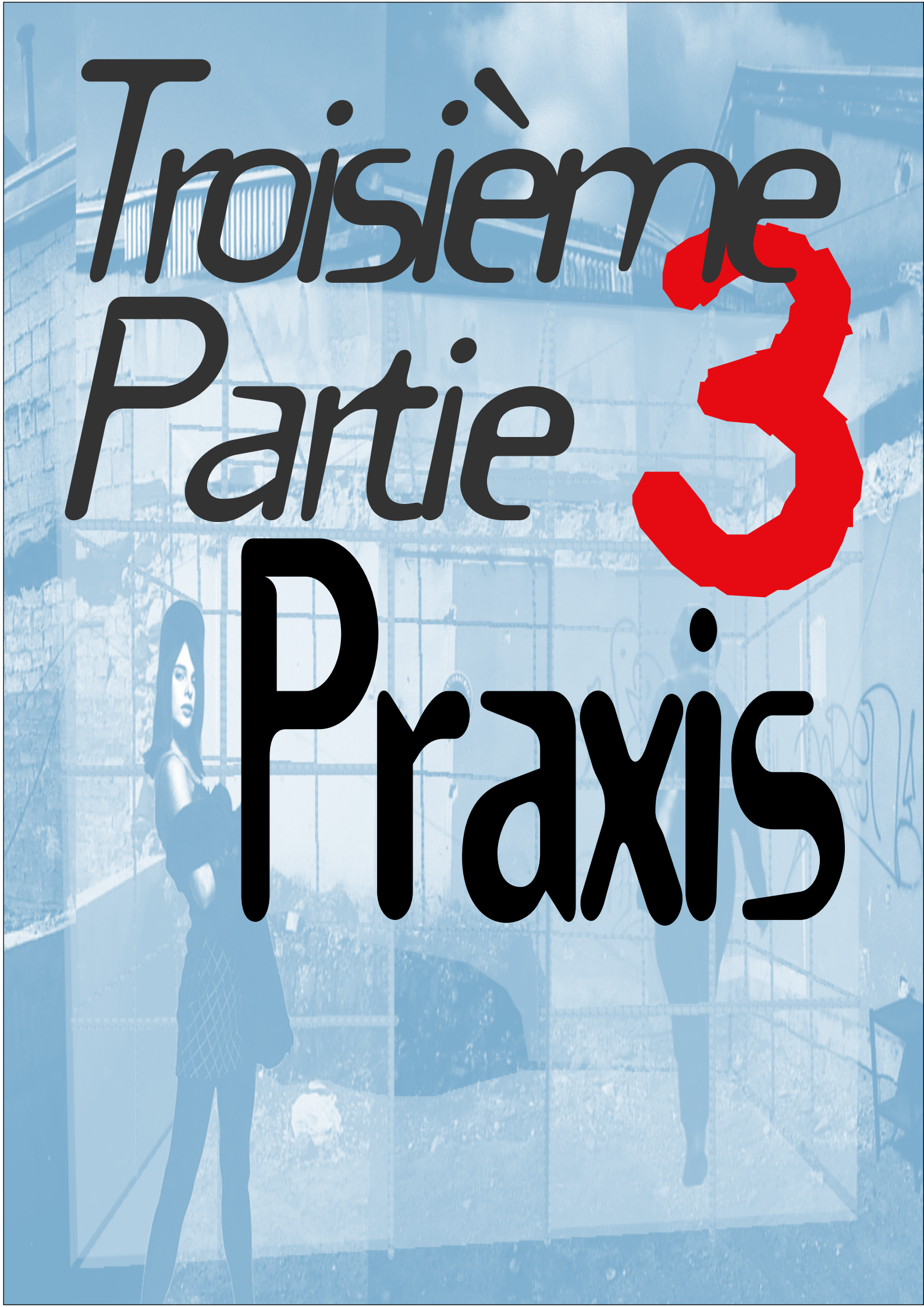
3 . Ibid p 41

4 . Roland Barthes, *La mort de l’auteur*, p61-67

5 . Ghislain Mollet -Viéville, *L’art et son contexte : une question d’éthique*

6 . Catherine Millet, *L’art contemporain*, p37



The background of the slide is a blue-tinted photograph of a prison. In the foreground, a woman with long dark hair, wearing a dark top and a patterned skirt, stands with her arms crossed behind a chain-link fence. In the background, another person is visible behind a similar fence. The overall scene is somber and institutional.

Troisième Partie 3 **Praxis**

Sommaire

Praxis

Mise au point - Une double perspective

1. Du fragment au programme

Page trois

Une exposition dans la ville, sur la ville, par la ville - Une architecture qui est une analyse de site matérialisée - Un espace public élargi - Un réseau d'interventions - Du fragment au programme - Une architecture génétique- La boîte à outils

2. Interventions

Le processus plus que le résultat - DIALOGUE - DOUBLE JEU - NÉNU-PHARES - MACHINE DE VISION

Page neuf

3. Bibliographie

Page vingt-quatre

mise au point : art par intention ou attention ?

Ainsi, les fragments urbains prélevés dans la première partie de l'étude semblent pouvoir être rapprochés d'oeuvres d'art contemporain car ils semblent présenter des analogies non seulement formelles mais aussi au niveau de leur fonctionnement.

L'art permettant alors de comprendre, de conceptualiser ces fonctionnements, ces formes.

Pourtant, si ces fragments urbains *fonctionnent* comme des oeuvres d'art, peut-on dire qu'il s'agit d'art ?

C'est là où se pose le rapport entre l'*intention* de l'artiste créant des oeuvres et notre *attention* isolant par le regard et considérant comme art des fragments urbains nés d'un hasard nullement fait d'intentions artistiques.

Nous l'avons vu dans la seconde partie de l'étude, il y a dans l'art contemporain deux mouvements opposés mais complémentaires qui définissent la relation entre l'art et la vie, entre le réel et sa représentation.

Il y a d'un côté Duchamp et ses ready made, Fluxus, Robert Filliou qui tentent de confondre l'art (la représentation) et la vie (le réel) en annulant l'art pour ne laisser que la vie : tout est alors art.

Il y a de l'autre l'Arte Povera, Joseph Beuys, Joseph Kosuth et bien d'autres qui ajoutent de l'art à la vie, transfigurant le réel en lui restituant une dimension symbolique et /ou linguistique.

Il semble que Duchamp nous permette de dire que nos fragments urbains pourraient être considérés comme des oeuvres d'art, par conséquent nul besoin d'intervenir, tandis que Beuys nous incite à chercher le moyen d'ajouter une valeur artistique à ces fragments, d'utiliser ces fragments comme un matériau.

“Pour qui veut bien regarder, tout fait art”, nous dit le paysagiste Gilles Clément, Il considère comme *art involontaire* “le résultat heureux d’une combinaison imprévue de situations ou d’objets organisés entre eux selon des règles d’harmonies dictées par le hasard”¹

Mais voilà, considérer ces fragments comme art n’est pas à la portée du public habituel de la ville : il faudrait de la part de ce public à la fois une large connaissance du débat de l’art contemporain et un intérêt primordial pour ces fragments urbains.

De plus, la question de la pertinence de la rentrée dans le champ de l’art de fragments d’art involontaire ferait partie d’un autre débat qui ne serait pas architectural.

Considérer ces fragments comme art nous à servi dans notre étude à les cerner, les expliquer, les analyser et nous servira peut-être à les utiliser.

Mais après les avoir plongé dans le bain de l’art, il nous faut maintenant les rendre à la ville, et donc au public.

Enclencher cette *reconquête de l’art par la ville*², en permettant à cette dernière de s’approprier l’art potentiel qu’elle renferme.

Une double perspective

Ainsi, ces fragments, même si ils fonctionnent comme des oeuvres d’art contemporain ne sont pour l’instant qu’*art involon-*

taire et ne rentrent pas dans le champ de l’art. Ainsi ces fragments, même si ils participent à l’identité du quartier Berriat ne sont pour l’instant pas considérés comme partie intégrante de la ville car ils ne sont pas partagés par tous et contiennent, au même titre que les espaces ignorés et selon David Harvey ³ les *matériaux de notre ignorance*.

Il semble pourtant que ces deux constats négatifs et pessimistes pourraient-être les bases de notre programme d’intervention.

Il s’agirait de donner à ces fragments :

- **un statut urbain**, en les utilisant comme éléments architectoniques, ou éléments fondateurs d’un programme d’intervention
- **un statut artistique**, en révélant lors de l’intervention, l’art potentiel qu’ils renferment.

Comment intégrer cette double dimension de la ville contemporaine dans une démarche de projet ?

Comment remettre en question la relation art/ville à la fois du côté des artistes et du côté des architectes.

Comment faire la synthèse entre les fragments découverts et les démarches d’artistes ?

Comment constituer une ville éclairée par l’art, où l’art n’est pas disjoint du processus urbain comme avec *l’art dans la ville* ou le *1% artistique*, mais bien intégré à celui-ci ?

Comment faire jaillir de cette fusion ville-art un environnement urbain qui prendrait du sens ?

Comment trouver ce point d’équilibre où la ville explique l’art tandis que l’art explique la ville ?

N’est ce pas une fusion de l’art et de l’architecture qui doit s’opérer ? L’architecture devenant écrin pour des oeuvres révélant, transfigurant la ville, prolongeant le site symboliquement et physiquement...

1 Du fragment au programme

Où l’on fait le point sur les deux premières analyses et où l’on décide des grandes lignes de l’intervention

Une exposition dans la ville, sur la ville, par la ville

Dans les premières parties de l’étude, nous avons finalement effectué le travail d’un commissaire d’exposition qui réunit des oeuvres d’art se rapportant à un thème donné afin d’organiser une exposition : ces oeuvres sont à la fois les fragments de ville de la première partie et les fragments d’art contemporain de la seconde.

Poursuivant cette métaphore, pourquoi ne pas partir de l’idée que nous organisons une exposition temporaire dans le quartier Berriat ? Exposition dont le sujet est justement le quartier Berriat, et dont les moyens d’exposition seront donnés par le quartier lui-même.

Une exposition dans la ville, sur la ville, par la ville.

1 . Gilles Clément, *Traité succinct de l’art involontaire*

2 . Pierre Mahey, *Rue de la Marine*

3 . “Les espaces interdits, les espaces redoutés, les espaces ignorés, les espaces redondants contiennent les matériaux de notre propre ignorance, de la même façon que les espaces partagés, les espaces confortables et stimulants, les espaces nécessaires deviennent un terrain de privilège pour définir qui nous sommes et ce que nous sommes”.

David Harvey, *The Urban Experience* cité par France Morin in *Où va l’histoire de l’art contemporain*, Ed. Image/ENBA, Paris, 1997, p 400

Mais une exposition *contemporaine*, au sens élargi du terme.

L'art contemporain tend, nous l'avons vu, vers une dématérialisation du musée : le musée, tout comme l'art, se dissout dans l'espace et même dans les pratiques quotidiennes.

Ainsi, l'intervention ne serait pas muséification de la ville mais plutôt mise en exposition, mise en scène de l'état de la ville à un instant donné. Non pas de l'ordre de l'historique mais de l'instantané. Ne figeant pas les territoires définitivement mais au contraire s'inscrivant dans le mouvement de la ville.

Il s'agit de placer dans la ville des *machines* qui forcent la vision de fragments intéressants et opèrent la fusion entre l'art contemporain et ces fragments de ville.

Ces *machines* sont basées sur le fonctionnement de la ville elle-même, il s'agira pour chaque site cerné, de trouver le moyen de révélation le plus approprié permettant à la ville de s'exposer.

L'exposition est temporaire mais pourra laisser des traces, à la fois matérielles (balisage de l'espace), et dans la mémoire du public qui aura peut-être appris à voir la ville. Les mêmes procédés d'exposition étant présents dans la ville de tous les jours, le public transformera peut-être lui-même, et par le regard, des fragments de la ville en œuvres d'art.

La reconquête de l'art par la ville.

Où art et réalité, musée et ville s'inversent dans leur appréhension, retournés comme on retourne un gant.

Le silence après une pièce de Mozart est encore de Mozart, dit-on ; quand je sors d'un musée, l'art devient flagrant en tous les objets du monde extérieur.

Par cette inversion les musées deviendraient-ils plus fades que la réalité et n'auraient plus de raison d'exister pour le scrutateur du monde ayant suffisamment compris que l'art et le réel, la représentation et la réalité sont confondus.

A moins que l'infinitude du réel nécessite une éducation également sans limites.

C'est cette éducation du regard que se doit d'apporter notre intervention : c'est notre étude de la ville que l'on projette dans l'espace de la ville, aux yeux de tous.

Cette éducation qui permet au regard de changer le réel en art, qui permet à chacun d'être son propre musée imaginaire.

Une architecture qui est une analyse de site matérialisée

L'œuvre d'art contemporain n'est plus pure contemplation mais selon Anne Cauquelin¹ un *objet à notice* induisant chez le spectateur une recherche, un questionnement.

L'architecture doit tirer parti de cette évolution de l'art.

Ainsi, notre intervention équivaldra à projeter à même la ville notre étude de fragments, notre analyse de la ville : un texte sur la ville, dans la ville-même.

Tel Peter Downsborough, pour qui il s'agit d'appréhender un secteur urbain tout entier, en faisant de l'état des lieux "le premier outil de projet et le champ d'inscription des données de relecture de la construction de l'espace"².

Projeter des architectures, des machines, qui analysent continuellement le site.

Jeter des ponts entre des fragments du site afin d'en faire jaillir du sens.

Une architecture médiatrice qui est finalement la matérialisation de notre analyse du site.

Un espace public élargi

Dans la ville contemporaine, l'espace public n'est pas restreint aux places, aux trottoirs, mais est au contraire élargi à l'espace de la ville tout entier.

Ainsi, des espaces publics ou potentiellement publics aussi variés que des parcelles résiduelles, des restes de chantiers, un hypothétique passage piéton, un parc et ses accès seront étudiés en vue d'intervention.

1 . Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*

2 . Raymond Balau, *Peter Downsborough : interventions dans l'espace urbain*

Un réseau d'interventions

Peut-on imposer une direction précise à suivre aux promeneurs, ne doit-on pas lors de leurs déplacements dans le quartier leur proposer des pistes, les ouvrir sur d'autres chemins possibles. Notre promenade doit posséder une valeur pédagogique : il s'agit de projeter au yeux de tous la ville "qui ne sait pas qu'elle sait déjà".

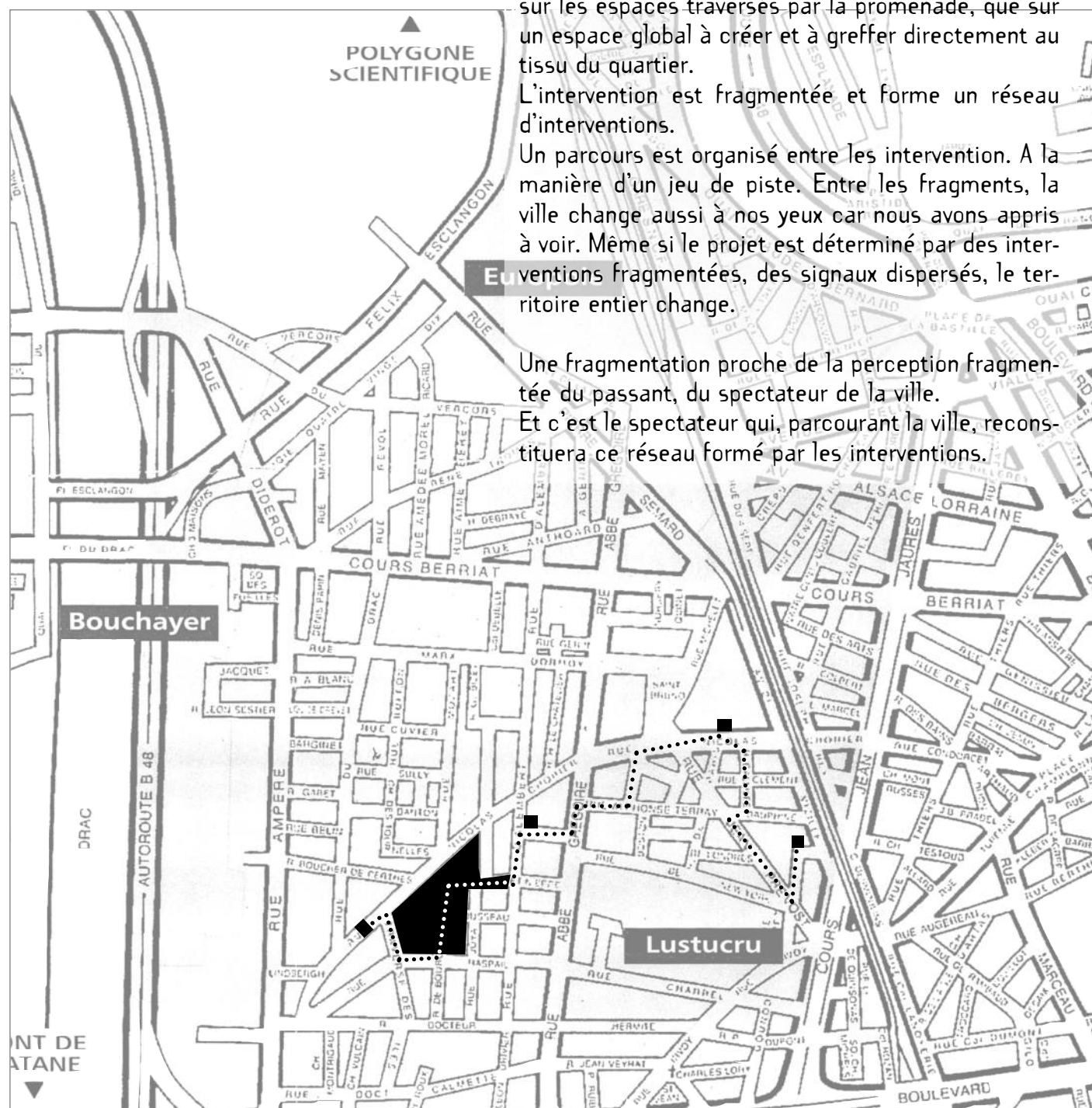
C'est pourquoi notre intervention s'interrogera plus sur les espaces traversés par la promenade, que sur un espace global à créer et à greffer directement au tissu du quartier.

L'intervention est fragmentée et forme un réseau d'interventions.

Un parcours est organisé entre les intervention. A la manière d'un jeu de piste. Entre les fragments, la ville change aussi à nos yeux car nous avons appris à voir. Même si le projet est déterminé par des interventions fragmentées, des signaux dispersés, le territoire entier change.

Une fragmentation proche de la perception fragmentée du passant, du spectateur de la ville.

Et c'est le spectateur qui, parcourant la ville, reconstituera ce réseau formé par les interventions.



En noir, les sites concernés par les interventions, en pointillés, un parcours reliant les interventions.

Du fragment au programme

Le point de départ de chaque intervention est toujours un fragment : trace rose sur le sol, faille remplie de pierre, désordre de chantier, mur. C'est autour de ce fragment que se construit le programme d'intervention.

Parfois, le fragment est autonome : l'intervention aménage alors ce fragment, l'habille d'espace et finalement le révèle.

Parfois, le fragment est la partie émergée d'un ensemble d'autres fragment invisibles : l'intervention déplace alors l'attention du spectateur vers ces fragments invisibles, hiérarchise les fragments en fonction de leur intérêt.

Parfois, le fragment possède un lien avec un ou plusieurs autres fragments : l'intervention restitue alors la lisibilité de ces liaisons, de ces organisations propres à la ville.

Parfois le fragment induit un parcours : le long du parcours s'installe alors l'intervention.

Aux USA, on coule volontairement des bateaux dans les fleuves afin de redynamiser la faune et la flore aquatique qui investiront la carcasse. Prélever des fragments signifiants, les enrichir par leur confrontation à des démarches d'artistes et en déduire des programmes d'interventions architecturales qui seraient des "bateaux coulés dans la ville".



Le point de départ est le fragment

1. François Roche, *L'ombre du Caméléon*

Une architecture génétique

Nous considérerons le site étudié comme un terrain où germera le projet. Aussi bien en terme de fonctionnement que d'esthétique.

Obtenir une architecture *mimétique*, qui pousse dans la ville donc hérite des principes du lieu.

A la manière de l'architecte François Roche qui tente de percevoir le *code génétique* du lieu afin de proposer une intervention à la fois minimale et respectueuse : "Faire avec pour en faire moins"¹.

Ou comme chez Jean Nouvel pour qui "Le bâtiment fait la synthèse de tout ce qui l'entoure".

La boîte à outils

Chaque intervention ne se créera pas à partir d'une idée globale —ne sera pas une maquette agrandie— mais résultera d'une construction par opérations successives.

Il s'agira d'utiliser un vocabulaire d'intervention appris lors des deux premières analyses, à savoir :

- des **mots d'ordre** :

assembler, envelopper, recouvrir, creuser, marquer, signaler, entasser, ordonner

- des **processus temporels**

- des **réseaux, des dialectiques**

Les fragments s'assemblent et des résonances apparaissent entre eux et leur contexte, entre l'art et l'urbain...

2. Interventions

Où l'on expérimente la synthèse de notre étude, sous forme d'interventions...

Le processus plus que le résultat

Les quatre interventions présentées dans les pages suivantes reviennent sur des sites explorés dans la première partie de l'étude et tentent de répondre aux questions qu'ils posent quand on les regarde avec l'oeil de l'art.

Ni plans, ni coupes, ni élévations techniques : l'objectif étant non pas de présenter un produit fini, mais une esquisse de ce à quoi pourrait ressembler notre projet d'exposition.

La méthode de photomontage par informatique s'est révélée comme idéale dans notre démarche de projet puisque permettant d'utiliser notre *banque de donnée de fragments* constituée dans la première partie de l'étude, en prélever des éléments et les transposer dans un autre contexte.

Agir pas à pas, superposer les plans, assembler, creuser, envelopper, marquer... Et obtenir la vision immédiate du résultat, de l'effet escompté.

Il s'agissait avant tout de tester notre méthode opérationnelle et de tenter la fusion de la ville et de l'art.

Tenter de faire, par un geste architectural, la fusion des deux première parties de l'étude.

Car c'est bien d'architecture qu'il s'agit, une architecture élargie, nourrie par les concepts de l'art contemporain et les fragments de la ville.

C'est finalement moins au résultat qu'au processus que l'on s'intéressera.

DIALOGUE



Les deux fragments de départ



Le site de l'intervention : un mouvement transversal à la rue.

RAPPEL DES FAITS : deux interstices horizontaux, situés l'un en face de l'autre, de part et d'autre de la rue Nicolas Chorier. L'un est un soupirail bouché de papier journal, l'autre est une grosse fissure comblée approximativement avec des pierres.

Ces deux fragments sont le point de départ de l'intervention.



Richard Long, *White rock line*, 1990

On utilise les outils de notre boîte à outils pour construire cet élément urbain :

Signalez !

Signaler la présence et le lien unissant ces deux éléments par un aplat de peinture rouge.

Ordonnez !

En s'inspirant de Richard Long, on accumule des pierres sur l'aplat rouge qui traverse la route. Par l'accumulation, on révèle la présence des pierres de l'interstice.

Assemblez !

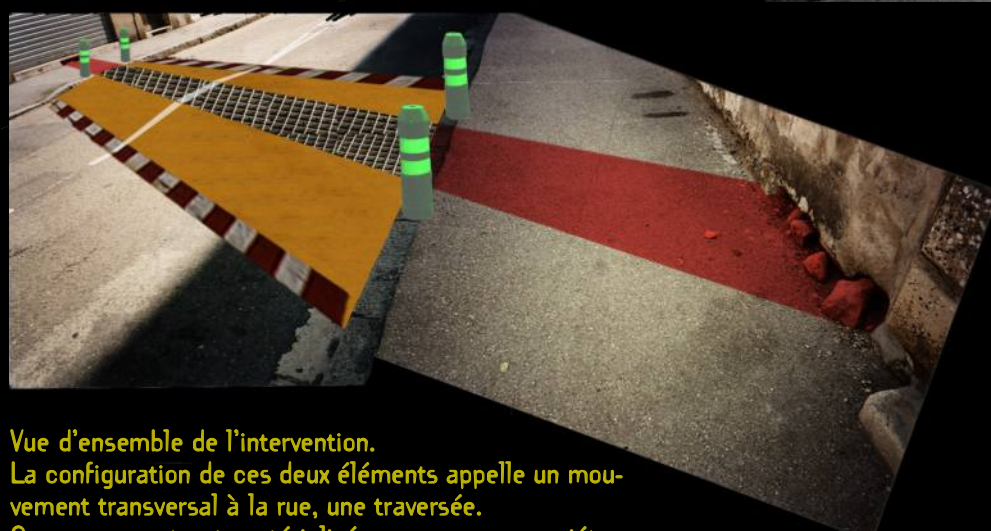
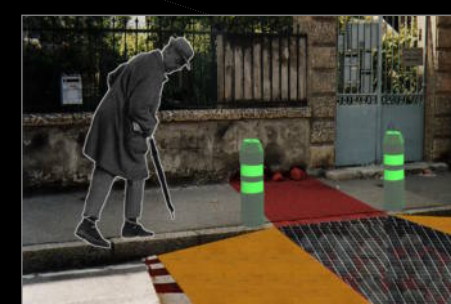
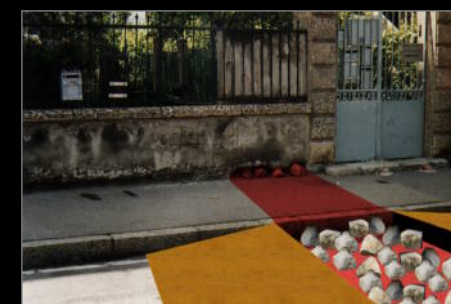
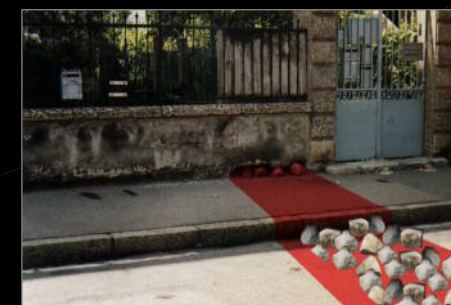
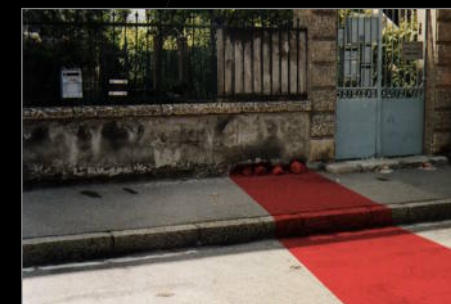
Un élément fonctionnel et qui relève du mobilier urbain est introduit : une rampe pour voiture permettant de passer par dessus les pierres.

Enveloppez !

Un autre élément fonctionnel, une grille en caillebotis recouvrant les pierres, permet la circulation des piétons tout en laissant visible la présence de l'accumulation.

Signalez !

Des éléments du mobilier urbain (zébrures, plots) sont rajoutés afin de signaler le site. On renverse leur rôle en leur donnant une dimension symbolique et esthétique et non plus uniquement fonctionnelle.



Vue d'ensemble de l'intervention. La configuration de ces deux éléments appelle un mouvement transversal à la rue, une traversée. Ce mouvement est matérialisé par un passage piéton qui permet de faire à la fois le lien entre les deux trottoirs et le lien entre les deux interstices.

DOUBLE JEU

DOUBLE JEU

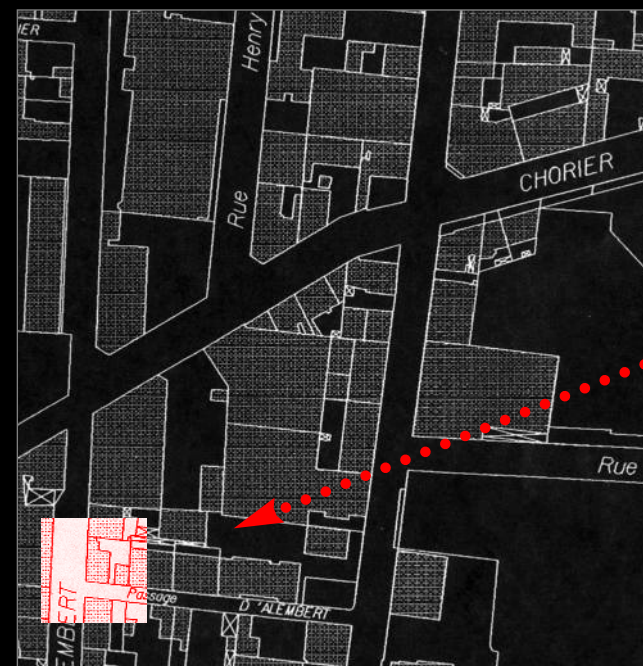


Le fragment de départ rue d'Alembert

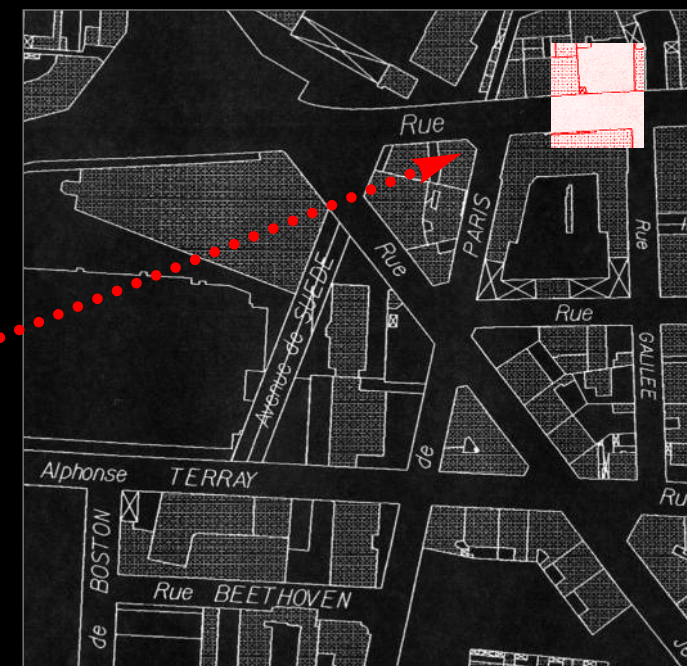
RAPPEL DES FAITS : Deux fragments, séparés d'environ 200m, l'un rue d'Alembert, l'autre rue Nicolas Chorie.

La similarité des vocabulaires utilisés dans la composition des colonnes ainsi que de leur silhouette évoquent une complémentarité remarquable.

Le point de départ de l'intervention est cette dialectique qui s'opère entre ces deux éléments pourtant non contigus et dont le spectateur pourrait être le médiateur.



Une dialectique qui s'opère entre deux



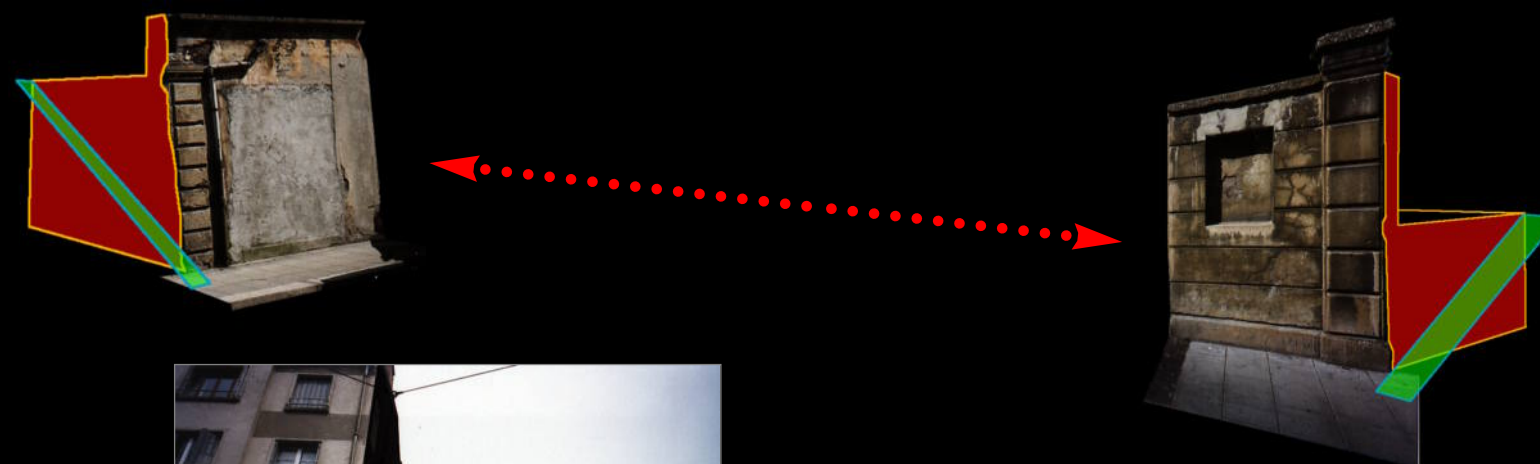
éléments pourtant non contigus



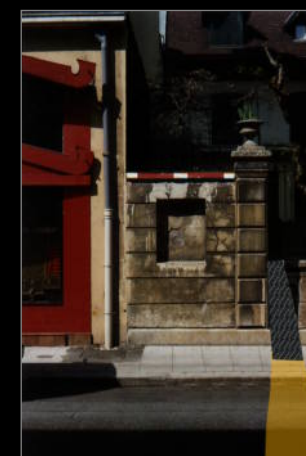
Le fragment de départ rue Nicolas Chorie

Derrière chacun des fragments de mur, est accolé un volume construit (en rouge) : un ancien garage rue d'Alembert, un petit balcon rue Nicolas Chorie.

Nous déduisons de cette similitude typologique notre parti d'intervention : aménager au sommet de chacun de ces volumes construits un micro-belvédère auquel on accéderait par une rampe (en vert). Ces aménagements sont la continuation de l'espace public sur une parcelle considérée comme résiduelle.



Le site d'intervention rue d'Alembert

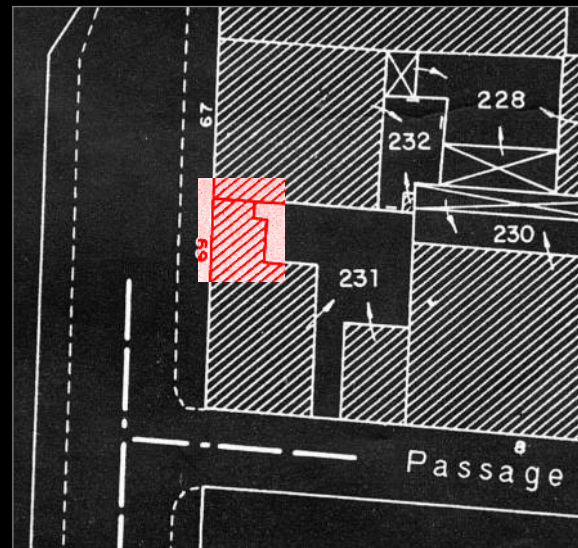


Un aménagement invisible dont la présence est signalée dans chaque cas par le même vocabulaire : une ligne jaune qui traverse la rue et qui est continuée par la rampe d'accès au belvédère ; une ligne rouge et blanche qui cerne les fragments et évoque leur complémentarité.



Le site d'intervention rue Nicolas Chorie

> L'INTERVENTION RUE D'ALEMBERT
ÉTUDIÉE EN DÉTAIL :



Site de l'intervention Rue d'Alembert

Creusez !

la faille entre l'immeuble et le mur-fragment est réouverte, permettant au public d'accéder au toit-belvédère par l'intermédiaire d'une rampe en caillebotis.

La pente de la rampe et l'étroitesse de la faille, si elles rendent l'accès au sommet périlleux aiguissent à la fois la curiosité et les perceptions spatiales et tactiles

Assemblez !



Les parois des deux bâtiments encadrant la parcelle sont recouvertes en noir mat afin de reconfigurer et accentuer cet espace intersticiel

Recouvrez !



Signalez !

Le recouvrement des parois laisse intact sur le mur de gauche les creux de la façade et sur le mur de droite les fenêtres murées ; détails qui accèdent ainsi à une dimension quasi- picturale.



Signalez !

L'intervention est signalée par une ligne jaune traversant la rue dans la continuité de la rampe, ainsi qu'une ligne rouge et blanche qui signale les limites du fragment.



L'arrivée de la rampe d'accès
La peinture noire qui recouvre les parois laisse apparente l'histoire du mur



Au sommet du belvédère :
un espace résiduel transfiguré et rendu à l'espace public.



Les paradoxes des transformations successives (ici une fenêtre murée et au trois-quart cachée par le volume construit) sont mises en scène.

Nénu-phares

RAPPEL DES FAITS : Des fragments sous forme de traces circulaires roses sont visibles sur le sol des trottoirs et chaussées environnants le square Waldeck Rousseau.

On remarque que ce parc possède de multiples entrées, que ce soit par les rues qui l'encadrent directement (Nicolas Chorier, Parmentier, Alembert, Joya, Waldeck Rousseau, Bourgogne, Traverse des îles) ou bien par les cours d'immeubles dans les rues Raspail, Nicolas Chorier et Traverse des îles.

Les traces roses sont disposées à l'entrée de certaines des voies d'accès au parc : tout comme si elles en marquaient l'entrée.

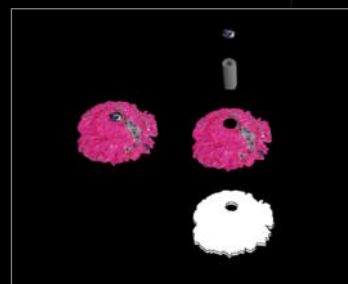
Ce qui paraît intéressant ici est de mettre en évidence la multitude d'accès possibles au parc, la multitude de chemin parcourables, tout en ordonnant, en balisant cet espace hétérogène qu'est le Square Waldeck Rousseau.

Ainsi, on fera de cette marque rose, que l'on trouve un peu partout dans la ville, mais de façon concentrée autour de cet espace, l'élément qui bornera le lieu : on officialise un fragment urbain en lui donnant une fonction propre au mobilier urbain : de cette façon, on le rend à la ville.

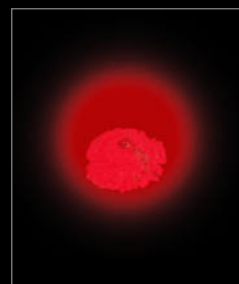
On restera donc à l'échelle d'un mobilier urbain. Ce mobilier urbain prendra la forme de ces traces découvertes et se multipliera de façon à indiquer des par-



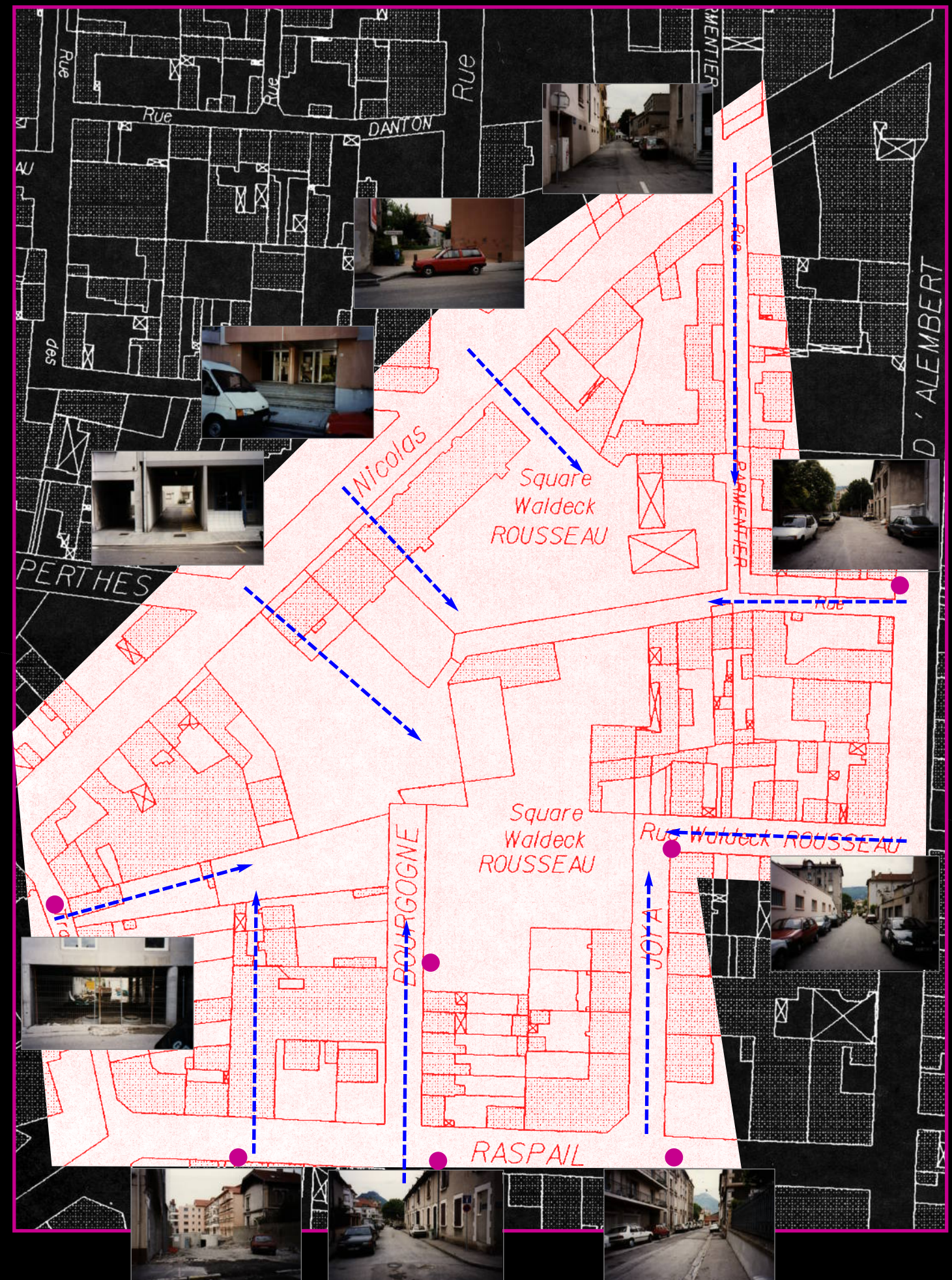
Le fragment de départ : une trace répétée en plusieurs endroits autour du site.



On effectue un relevé de cette trace qui sert de modèle pour un médaillon contenant un dispositif d'éclairage.



La nuit, ce médaillon devient lumineux et émet une vive lumière rouge.



Dix accès permettent d'atteindre le square Waldeck Rousseau (flèches bleues). Certaines de ces entrées semblent signalées par des traces roses marquées sur le trottoir ou la chaussée (rond roses)

➤ UN ACCÈS AU SITE ÉTUDIÉ EN DÉTAIL :
LA RUE DAGUERRE ET NIEPCE



Jan Bibbets, *Hommage à Arago*, Paris, 1984

Signalez !

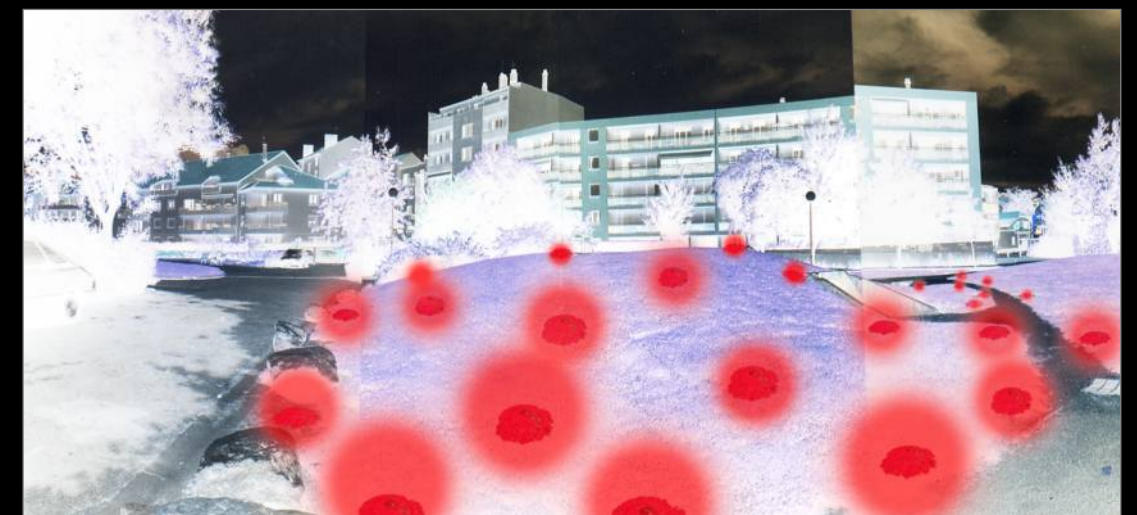
La nuit, ces médaillons s'illuminent et projettent un halo rouge, balisant le sol du parcours.



Le parcours étudié en détail : rue Waldeck Rousseau

Entassez !

L'arrivée dans le square Waldeck Rousseau est signalée par un entassement de ces médaillons sur la surface d'une butte, une aire de jeu pour enfants, lui rajoutant un aspect ludique.



Ordonnez !

Les médaillons roses sont disposé régulièrement le long du parcours désigné.



La disposition des médaillons le long du parcours et leur accumulation sur la butte à l'entrée du parc

Machine de vision



Le site d'intervention : une parcelle résiduelle au bout de l'impasse Louis Vallier

RAPPEL DES FAITS :
Impasse Louis Vallier, un site créé par des restes de murs pignons recouvert par des anciens papiers peints et peintures, des objets, un tas de terre, conséquences du chantier qui se tient à côté.
Un concentré de ce que la ville peut produire en matière de traces et objets résiduels : ici, tout doit être révélé tel quel.



Le site et fragment de départ : un ensemble de modifications ont abouti à cette configuration



Armatures de béton armé

Assemblez !

On crée une structure avec des armatures de béton armé : rappel symbolique au chantier contigu au lieu d'intervention et désir de se confondre avec le site.



Mario Merz, *Igloo*, 1987



La structure se confond avec le site

Enveloppez !

La structure est recouverte de panneaux de verre.
Un parallélépipède minimal est ainsi déposé au centre du site.
Un accès à l'intérieur du parallélépipède est possible.

L'intervention se fait mimétique par l'emploi d'un matériau propre au lieu (armature de béton armé) et légère par l'emploi du verre : il s'agit de mettre en valeur le lieu lui-même.



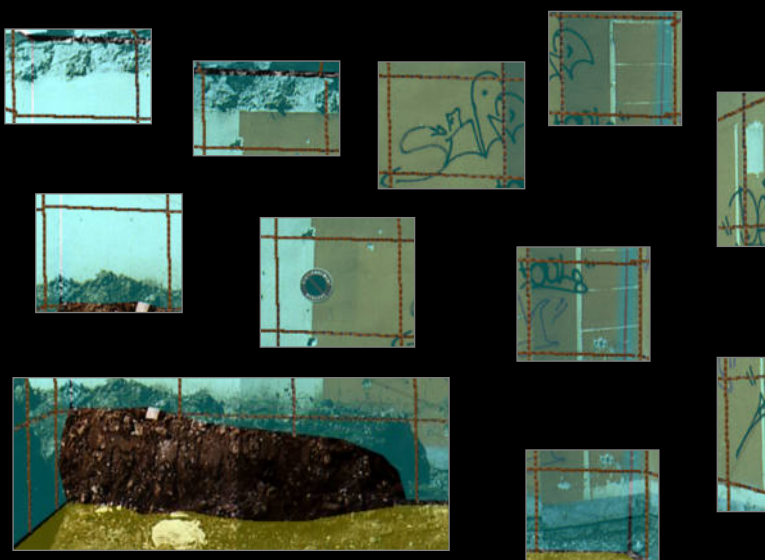
Vue générale de l'intervention : Un parallélépipède minimal déposé au centre du site.



Bernard Tschumi, *Galerie Vidéo*, Groningue.



À l'intérieur du parallélépipède : un carroyage rend lisible la configuration du site.



une machine qui hiérarchise les fragments

Recouvrez !

Quand on pénètre le parallélépipède, les murs qui délimitent le site passent du statut de murs pignons extérieurs à celui de murs intérieurs : on rend à ces murs leur utilité.

Signalez !

La grille formée par la structure porteuse s'apparente au carroyage d'une fouille archéologique, chaque carreau délimitant une particularité du site qui est ainsi mise en visibilité.

Le tas de terre est coupé en deux par la paroi. Ceci accentue la relation entre l'extérieur et l'intérieur, relation sur laquelle repose l'intervention.

L'intervention est minimale mais agit comme une machine qui, hiérarchisant les fragments, rend lisible la configuration du site.

[...Il y a 1000010 années,
l'art était la vie, dans
1000010 années il le sera
de nouveau...]

Robert Filliou.



Bibliographie

Art contemporain

BAAL-TESHUV Jacob, *Christo & Jeanne-Claude*, Taschen, Cologne, 1995
BUCI-GLUCKSMAN Christine, *L'oeil cartographique de l'art*, Galilée, Paris, 1996
CAUQUELIN Anne, *L'art contemporain*, PUF, Paris, 1994
CAUQUELIN Anne, *Petit traité d'art contemporain*, Seuil, Paris, 1996
CUMMINS L., *La dialectique Site/Non-site : une utopie cartographique* in Parachute n.68, oct-nov-déc 92
DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe écrits*, Flammarion, 1975
de DUVE Thierry, *Performances ici et maintenant, première partie l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre*, in Alternatives théâtrale (6/7), Bruxelles, 1981, pp 41-63.
GOLDWORTHY Andy, *Pierres*, Ed Anthèse, Paris, 1992
KRAUSS Rosalind, *Passages in modern sculpture*, MIT Press, 1971
KRAUSS Rosalind, *L'informe : mode d'emploi*, catalogue d'exposition Beaubourg, 1996
KOSUTH Joseph, *Art after philosophy*, in *l'art conceptuel, une perspective* p 286, Catalogue du Musée d'art contemporain de la ville de Paris, 1990,
LAMARCHE VADEL B., *La marche dans le paysage anglais*, artistes n.2, 1979, p25
LIVINGSTONE Marco, *Le Pop Art*, Hazan, Paris, 1990
MILLET Catherine, *L'art contemporain*, Flammarion col. Dominos, Paris, 1997
MILLET Catherine, *L'art contemporain en France*, Flammarion, Paris, 1987
OLIVEIRA N., OXLEY N., PETRY M., *Installation Art*, Smithsonian Institution Press, 1994
PIGUET Phillipe, *A la lumière d'Austerlitz*, Catalogue de l'exposition de Georges Rousse , 1994
SCHWABSKY Barry, *Cy Twombly*, in Art Press n.197, décembre 1994, p23
SCHWABSKY Barry, *Jessica Stockholder*, Phaidon Press Limited, Londres, 1995
TIBERGHEN Gilles A., *Land Art*, Ed. Carré, Paris, 1993

Installation Art, Art&Design Profile n.30, Academy edition, Londres, 1993
Bernd & Hilla Becher, Jannis Kounellis, Susana Solano, Catalogue Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 1992
Robert Cumming-L'oeuvre photographique 1969-80, Frac Limousin, Limoges, 1994

Art et société

CHALAS Yves, *Le réenchantement du monde selon Jean Baudrillard ou la société dans l'art*, in Sans oublier Baudrillard, Ed. la lettre volée, Bruxelles, 1996

Art & contemporanéité, sous la direction de J.O. Majastre et A. Pessin, La lettre Volée, Bruxelles, 1992
Carnets arts & société, collectif, les presses du réel, Paris, 1992

Art / architecture

CHASLIN François, *Architectes en désir des arts*, in Les cahiers du Musée national d'art moderne, n.39, printemps 1992, p 44-59
PIRSON Jean-François, *La structure et l'objet (essais, expériences et rapprochements)*, Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles, 1984
ROCHE DVS & SIE, *L'ombre du caméléon*, Institut Français d'Architecture/Karedas, Paris, 1994
RUTHKY Michael, *Art on Buldings, The Flaneur as the Self-Sufficient Person*, in Daidalos N.22

Art/Architecture in Technique & Architecture n.399, Décembre 1991
Art & Architecture in Architecture d'Aujourd'hui n.284, Décembre 1992
Architecture & Art in Architecture d'Aujourd'hui n.286, Avril 1993
Art & the techtonic, Art&Design Profile, Academy edition, Londres, 1990
Richard Henriquez et le théâtre de la mémoire, catalogue de l'exposition au CCA, 1993
Gaetano Pesce : Architecture, Design & Art, F. Vanlaethem, Idea Book, 1980
Machines d'architecture, catalogue Fondation Cartier/Technique & Architecture, Paris, 1992
Art / Kunst, in Daidalos N.26, Décembre 1987
Architecture Studio, Cranbrook academy of art 1986-1993, Rizzoli, New-York, 1994
Jean Nouvel 1987-1994, in El Croquis n.65/66, 1994
Jean Nouvel, Emmanuel Cattani et Associés, arc en rêve centre d'architecture, Artemis, Bordeaux, 1993

Art et ville

BALAU Raymond, *Peter Downs brough : interventions dans l'espace urbain* in Art Press n. 220, janvier 97, p61
CHARRE Alain, *Art & espaces publics*, Ed. OMAC-Maison du Rhône, Givors, 1992
CLÉMENT Gilles, *Traité succinct de l'art involontaire*, Sens&Tonka Editeurs, Paris, 1997
HOLLEVOET Christel , *Déambulations dans la ville* ,in Parachute n.68, oct-nov-déc 1992
HOLLEVOET Christe *Quand l'objet de l'art est la démarche*, in Exposé n.2, 1er trimest.95
KAWAMATA Tadashi, *Toronto Project*, Ed. Mercer Union, Toronto, 1989
von SCHAEWEN Deidi, *Murs*, Presse de la connaissance, Paris, 1977
von SCHAEWEN Deidi, *Echafaudages, structures éphémères*, Hazan, Paris, 1991
TONKA Hubert, *La ville plaisir*, Ed. Sens & Tonka, Paris, 1995

Artistes dans la ville : une nouvelle place pour l'art dans la cité , collectif , Centre européen d'actions artistiques contemporaines, Strasbourg, 1995
Arquitectura/architecture in Poliester, printemps 1996 Vol. 5
Le paysage et l'art dans la ville, compte-rendu de colloque, Montréal, 1990
Bilan des rencontres Art & ville, IFA, Paris, 1995
La ville : de l'événementiel au permanent, Ecole régionale des Beaux-Arts de Rennes, Presses Universitaires de Rennes, n.2, novembre 1994.
Monument et Modernité, catalogue d'exposition, Espace Electra/Musée du Luxembourg, 1996
Ciné-cités, catalogue d'exposition, Ed. Ramsay, Paris, 1987

La ville

ASHIHARA Yoshinobu, *L'ordre caché-Tokyo la ville du XXI siècle ?*, Ed Hazan, Paris, 1992
BENJAMIN Walter, *Paris, Capitale du XIXème siècle*, Ed. du Cerf, Paris, 1993
CAUQUELIN Anne, *Essai de philosophie urbaine*, PUF, Paris, 1982
FUKSAS Massimiliano, *Un jour...Une ville !*, Ed. pavillon de l'Arsenal, Paris, 1995
JENCKS Charles, *Le langage du Post-Modernisme*, Denoël, Paris,
LABORIT Henri, *L'homme et la ville*, Ed Flammarion, Paris, 1971
MONGIN Olivier, *Vers la troisième ville ?*, Hachette, Paris, 1995
RAGON Michel, *L'homme et les villes*, Ed. Berger-Cevrault, Paris, 1985
SANSOT Pierre, *Poétique de la ville*, , Ed. Klincksieck, Paris, 1971
VENTURI Robert, *L'enseignement de Las Vegas*, Mardaga, Paris, 1978
VENTURI Robert, *De l'ambiguïté en architecture*, Dunod, Paris, 1995

Le sens de la ville, collectif, Seuil, Paris, 1972

Penser la ville, sous la direction de P. Ansay & R. Schoonbrodt, Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles, 1989

L'homme et les choses

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1957
BARTHES Roland, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957
BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Gallimard, Paris, 1968
FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966
PEREC Georges, *Espace d'espaces*, Galilée, Paris, 1975
VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition*, Ed. Galilée, Paris, 1989
VIRILIO Paul, *la machine de la vision*, Ed. Galilée, Paris, 1988

L'homme et le quotidien

AUGOYARD J.F., *Pas à pas*, Seuil, Paris, 1979
BARTHES Roland, *la mort de l'auteur*, in *le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984
BERREBY Gerard, *Documents relatifs à la fondation de l'internationale situationniste*, Allia, paris, 1985
BRUCKNER P. & FINKIELKRAUT A., *Au coin de la rue l'aventure*, Seuil, Paris, 1979
de CERTEAU Michel, *L'invention de la vie quotidienne*, UGE 10/18, Paris, 1982
DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992
DEBORD Guy, *Potlatch*, Gallimard, Paris, 1992
GABORIAU Patrick, *La civilisation du trottoir*, Ed. Austral, Paris, 1995
HALL E. T., *La dimension cachée*, Seuil, 1971, Paris
HOME Stewart, *What is situationism? a reader*, AK press, Edinburgh, 1996
LABORIT Henri, *Eloge de la fuite*, Ed Robert Laffont, Paris, 1976
PEREC Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Christian Bourgeois Ed., Paris, 1975

L'imaginaire

JUNG C.G., *Essai d'exploration de l'inconscient*, , R.Laffont, Paris, 1964
DURAND G., *L'imagination symbolique*, , PUF, Paris, 1964
PESSIN Alain, TORGUE Henri, *Villes imaginaires*, Champs Urbain, Paris, 1980
SAMI-ALI, *L'espace imaginaire*, , Gallimard, Paris, 1974

Fictions

AUSTER Paul, *Trilogie New-Yorkaise*, Babel, Paris, 1988
AUSTER Paul, *Le voyage d'Anna Blume*, Babel, Paris, 1989
AUSTER Paul, *Moon Palace*, Babel, Paris, 1989
BORGES J.L., *Fictions*, Gallimard, Paris, 1965
BORGES J.L., *Le livre de sable*, Gallimard, Paris, 1978
CALVINO Italo, *Palomar*, Seuil, Paris, 1985
CALVINO Italo, *Les Villes invisibles*, Seuil, Paris, 1974
NABOKOV Vladimir, *Machenka*, Gallimard, Paris, 1981
SCHUITEN & PEETERS, *Le guide des cités*, Casterman, Paris, 1996

Filmographie

Alphaville, J.L. Godard, 1965
Playtime, Jacques Tati, 1967

