



# REVUE 2016

Classe d'Approfondissement en Arts Plastiques  
Lycée Gustave Eiffel  
Gagny



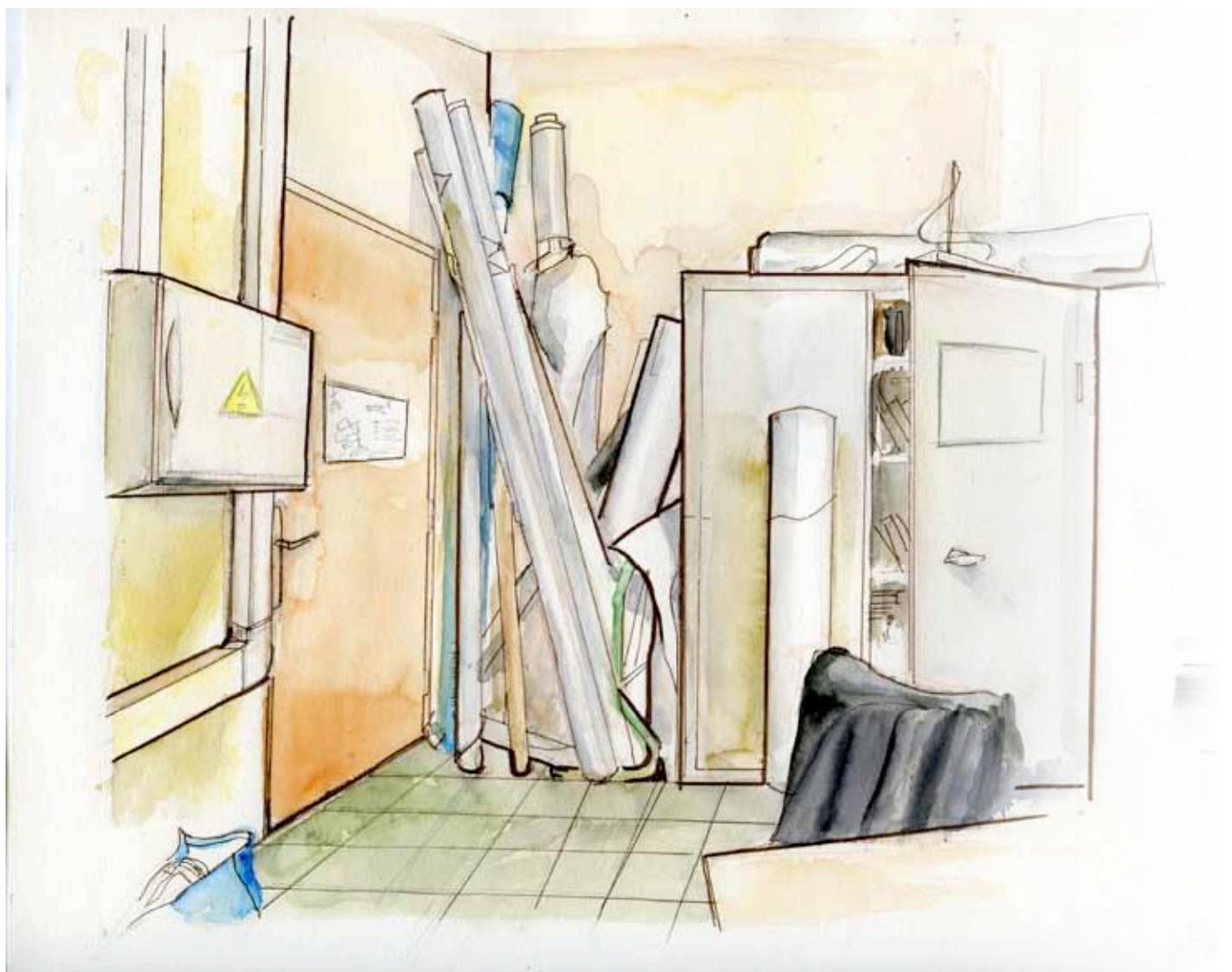
# La CAAP

La classe d'approfondissement en arts plastiques du lycée Gustave Eiffel prépare des étudiants aux concours des écoles d'art de design et d'architecture. Chaque année, les concours préparés, soit environ 25, sont très différents et les modalités de recrutement varient d'une école à l'autre. Par conséquent le programme de travail n'est pas défini en fonction d'une épreuve type. Les étudiants sont préparés à s'adapter à toutes sortes de demandes et contraintes inattendues. Ils développent une pratique personnelle autour de laquelle viendront se greffer des références personnelles et qui leur permettra de développer leur esprit d'analyse ainsi que de justifier leurs partis-pris. L'autonomie qu'ils acquièrent dans l'année leur permettra de traverser avec souplesse et assurance les épreuves des concours de fin d'année mais aussi d'envisager avec confiance et discernement leur poursuite d'étude.

Les étudiants suivent ainsi des enseignements en français, philosophie, histoire, architecture, anglais, articulés autour de l'axe essentiel constitué par la pratique plastique qui occupe un grand nombre d'heures dans leur emploi du temps hebdomadaire.

Une des spécificités de cette classe est que les professeurs n'y interviennent pas spécifiquement comme représentants de leur discipline mais comme des référents enseignant à un groupe de 24 étudiants et évaluant des compétences transdisciplinaires. L'annualisation des heures de certains professeurs leur permet aussi de s'adapter aux demandes particulières de certaines périodes de l'année. Par ailleurs, l'organisation en semestre permet de distinguer deux orientations successives des objectifs fixés.

Au cours du premier semestre, chaque étudiant doit découvrir à la fois les possibilités de travail que lui offre le champ artistique ainsi que la manière dont il peut personnellement l'aborder et s'y situer. Dans une deuxième partie de l'année, il doit aussi, en vue de sa poursuite d'étude, se projeter vers l'avenir, apprendre à confronter son travail au regard d'un public extérieur, communiquer sur son nouveau positionnement. Les bulletins semestriels tiennent compte de l'attribution des crédits validant l'année dans le cadre de la réforme LMD.





## LES ENSEIGNEMENTS :

Arts plastiques (dont culture artistique)  
Entretiens préparatoires aux oraux d'arts plastiques  
Dessin d'après modèle vivant. (25h au premier semestre)  
Techniques de l'image (photographie, vidéo, infographie...)  
Initiation tirage argentique  
Initiation à l'architecture  
Musique  
Français  
Atelier d'écriture  
Atelier théâtre  
Arts et philosophie  
Arts et histoire  
Anglais et culture

## LA REVUE

La revue est le résultat d'une production des étudiants qui s'est déroulée au cours du second semestre. Il s'agit pour eux de travailler l'écrit au travers d'articles destinés à être publiés.

La rédaction de cette revue vise l'objectif de cette deuxième période de l'année : rendre compte de son travail à d'autres personnes qu'à ses enseignants et finaliser une production écrite d'un genre particulier avec illustrations et références. Les thématiques ont été librement choisies par les étudiants.

## CONTACT

CAAP  
Lycée Gustave Eiffel  
16, chemin de la renardière  
93220 Gagny  
<http://caap-gagny.com>

## TABLE DES MATIÈRES

LA VOIX, ARTICULATION DU CORPS ET DE L'ESPRIT .....	1
COMBO CULTURE KIDNAPPER .....	4
SILENCE !.....	7
ANSELM KIEFER : LA CONCEPTION DU LIVRE.....	11
L'OISEAU DE FEU .....	15
LE PORTRAIT OUBLIÉ.....	17
AIMÉ CÉSAIRE, WIFREDO LAM : UNE AMITIÉ FRUCTUEUSE .....	20
L'ARCHITECTURE DANS <i>LA MORT AUX TROUSSES</i> .....	23
NADIA VADORI-GAUTHIER.: LA DANSE COMME PERFORMANCE QUOTIDIENNE .....	29
LA SUBLIMATION DE LA MODIFICATION CORPORELLE .....	32
LA TROUPE EPHÉMÈRE : <i>ANTIGONE</i> .....	35
BENJAMIN SABATIER : DO IT YOURSELF.....	39

# LA VOIX, ARTICULATION DU CORPS ET DE L'ESPRIT

Frédérique Bruyas, lectrice publique, voit la lecture à voix haute comme un art des paroles écrites, où il s'agit de prêter sa voix au texte pour lui donner toute la vitalité invisible à l'écrit. Elle exerce son métier dans différents lieux comme des médiathèques ou lors de manifestations nationales et internationales. Frédérique Bruyas a enregistré en duo avec des musiciens des textes d'Edgar Allan Poe, William Blake, ou encore Gustave Flaubert. Elle a également collaboré avec l'Orchestre d'île de France, La voie des livres, les compagnies voQue/Jacques Rebotier et plein d'autres. Elle est l'auteur d'un livre intitulé *le métier de lire à voix haute*<sup>1</sup>.

Elle est venue nous faire découvrir son métier pendant une semaine de stage de «lecture à haute voix». Cette semaine aboutissait à une performance devant les élèves qui ne participaient pas au stage. La lecture orale, ou lecture à voix haute, consiste à donner vie à un texte par le biais de l'élocution. L'orateur doit donner le rythme, mettre l'intonation et essayer de retranscrire l'émotion dans le but de rendre le texte vivant et de captiver l'audience. Vous vous rappelez le gueuloir de Flaubert ? L'écrivain se rendait dans une pièce pour lire à voix haute ce qu'il écrivait. Ceci afin d'entendre la musicalité de ses phrases. De la même manière, l'orateur retranscrit par la voix la façon dont le texte a été pensé. Parfois, il propose une interprétation. La lecture à voix haute pourrait paraître simple au premier abord, mais elle nécessite un véritable travail sur soi-même.

La semaine a commencé par une série d'exercices, le but de Frédérique étant de nous entendre lire et de commencer à nous faire travailler notre lecture. Durant cette semaine nous avons principalement étudié deux œuvres pour la représentation finale.

La première s'intitule *Les villes invisibles* d'Italo Calvino. Il s'agit d'un recueil composé de descriptions de villes imaginées par l'auteur. Le projet était de téléphoner aux élèves de la classe et de lire à chacun le portait d'une ville différente. Nous avons pioché un texte que Frédérique avait sélectionné. Nous avions la possibilité d'en changer s'il ne nous convenait pas. En effet, il était important d'être à l'aise avec son texte et qu'il nous plaise pour pouvoir le lire au mieux. Tous les textes ne dégagent pas la même émotion, et par conséquent ne doivent pas être lus de la même manière. Une fois que tout le monde avait choisi son texte, ils pouvaient être travaillés individuellement.

La deuxième œuvre qui a été préparée pour la performance était quant à elle collective. Il s'agit d'un extrait de *Le drame dans la langue française* de Valère Novarina. Elle regroupe plusieurs slogans à la suite. L'idée étant de se placer en cercle autour des invités assis et de leur lancer des slogans chacun notre tour. Contrairement à la première œuvre dont le rythme est plutôt apaisant, pour celui-ci il fallait mobiliser une grande énergie pour un rendu dynamique. Ce texte-là nécessitait un effort de tous, le but étant d'obtenir une belle unité.





A la fin de la semaine nous devions présenter notre performance. Nous avons préparé pendant la semaine une mise en scène afin de plonger la pièce dans une obscurité presque totale. Les spectateurs venaient s'installer au centre de la pièce, tous munis de leur téléphone portable. Les orateurs entraient alors dans la pièce et encerclaient le public. Et nos voix se faisaient entendre. À tour de rôle, nous criions nos slogans, tentant de donner une coloration révolutionnaire à ce que nous disions. Puis la première partie s'achevant, nous avons quitté la pièce. La deuxième partie de la performance pouvait commencer. Nous avions un médium : nos téléphones portables et ceux des spectateurs. Quelques auditeurs présents dans la pièce assistaient au spectacle sans y prendre part. Un tout autre monde se créait alors. Ils

entendaient chaque spectateur décrocher, et les chuchotements des téléphones, le tout formant un brouhaha délicat. Quand cette partie se terminait, tous les lecteurs retournaient dans la classe pour une ultime proclamation.

Ainsi s'achevait notre performance.

En reprenant contact avec F. Bruyas, nous lui avons demandé quel était le but de ce stage et quelles étaient ses intentions. Elle nous a répondu qu'elle tentait de nous transmettre l'idée que la voix peut être considérée comme l'articulation du corps et de l'esprit. Elle peut véhiculer des émotions, déclencher un imaginaire. Il s'agit de prendre conscience que la voix peut être un véritable pouvoir, qu'en la travaillant on peut l'utiliser dans le cadre de performances ou même dans des situations quotidiennes. Le son est au cœur de l'écriture,



un texte est écrit avec une certaine intonation. Intonation qu'on peut révéler en lisant à haute voix, ou l'imaginer en lisant en silence. F. Bruyas nous explique alors ce qu'est l'oralité et comment l'exploiter.

L'exercice au téléphone est un moyen de créer un lien avec une personne. Il ne faut pas craindre l'intimité que peut créer la voix parce que, oui, parler à l'oreille de quelqu'un est une forme de connivence, de confiance. Cela crée une chambre d'écho, un espace d'écoute qui stimule l'imaginaire. Ainsi le texte récité suscite tout de suite une écoute concentrée. L'interlocuteur peut plus facilement s'abandonner et se perdre dans ses rêveries. Tant dis qu'avec *Le Drame de la Langue Française*, le texte au ton relativement fort qui devait véhiculer un sentiment de puissance, nous devons prendre conscience que la voix peut être terriblement forte et puissante. Cette force n'est pas nécessairement agressive, elle propose plutôt d'accrocher l'attention de l'auditeur.

Les deux textes choisis sont différents, contrastés, mais ils fonctionnent bien ensemble. L'un ouvre les oreilles, capte l'auditeur ; l'autre ouvre les portes de l'imaginaire et plonge l'auditeur dans un moment de rêverie intense.

Nous avons interrogé les étudiants qui ont assisté à cette performance. Ils se rejoignent sur le fait que la mise en scène qui avait pour but de mettre le spectateur à l'aise, donnait l'impression de se trouver dans un « cocon », une « oreille », une « petite bulle ». Certains percevaient la mise en scène presque comme une chorégraphie, un spectacle à part entière. Ils ont eu la sensation de se plonger dans un tableau vivant. Une des étudiantes nous a parlé de son impression. Abandonnée à la performance, elle s'est retrouvée dans un état de transe. Chacun décrivait la partie téléphonique, comme quelque chose de personnel, comme si on leur offrait quelque chose d'unique, d'intime, pour eux tout seul. Pour chacun, ce stage était une bonne initiative. Que l'on soit spectateur ou orateur, cela nous a permis de découvrir de nouvelles choses, de nouvelles façon de les exprimer, ainsi que de nous ouvrir davantage.

Enfin en quoi le final de ce stage, est plus proche d'une performance artistique que d'une pièce de théâtre ? Ce qui différencie les deux démarches, c'est l'interaction directe avec le spectateur. Nous avons créé des liens avec eux, par le truchement de l'oreille. C'était une véritable performance artistique, puisque tout était mis en œuvre, de l'ambiance de la salle au ton de la voix, pour créer ce lien avec l'auditeur. Nous étions une poignée d'étudiants qui ne connaissaient rien à l'art de la lecture à haute voix et pourtant, le stage s'est achevé par une performance qui a su faire voyager le public, et les lecteurs que nous étions devenus.

BA Khassatu et LE BRIS Gaelle





# Combo Culture Kidnapper

Combo est un dessinateur, directeur artistique et street-artiste français de 28 ans. Le 30 janvier 2015 il est agressé par quatre personnes alors qu'il termine un COEXIST. Le COEXIST est un message symbolique que Combo a repris à Piotr Młodzeniec<sup>1</sup> pour prôner la cohabitation pacifiste des religions. Le mot réuni dans sa typographie les trois symboles représentatifs des trois grandes religions monothéistes: le croissant de lune de l'Islam pour le «C», la croix juive pour le «X», et la croix chrétienne en guise de «T».

Après son agression, Jack Lang, directeur de l'Institut du Monde Arabe, propose à Combo une collaboration dans le but d'organiser un rassemblement pour distribuer des exemplaires de COEXIST. A l'issue de ce rassemblement les affiches distribuées ont été collées un peu partout dans Paris par les participants, individus quelconques volontaires. Jack Lang s'intéresse au street art depuis plusieurs dizaines d'années. Il parle d'«art qui surgit dans le rue, qui explose sur les murs». Son illégalité semble ne pas être une atteinte à la grande liberté qu'il permet.

Après cette première collaboration, le directeur a proposé à l'artiste de mener une exposition, qui sera la première de Combo, outre sa présence dans des galeries auparavant. Ils décident donc de monter l'exposition COEXIST visible à l'IMA du 7 janvier 2016 (date commémorative des attentats de Charlie Hebdo) au 7 mars 2016. L'exposition se divise en trois grandes parties. La première, nommée «Dji'art», vise à «mesurer et casser les «on-dit» médiatiques en amenant

le public à la réflexion». Elle est constituée d'une vingtaine d'œuvres qui font écho au street-art que pratique aussi Combo parallèlement à son travail en atelier. En effet, ces œuvres sont de techniques très mixtes, avec l'utilisation récurrente du marqueur, du crayon de papier, et de la bombe de peinture. Il y insère des citations et des images qui, ensemble, permettent à l'artiste de nous amener à nous questionner sur les idées reçues et qui complètent le dessin principal, celui d'un individu. Ce personnage, au centre de chaque œuvre, semble être dévoilé à travers les écrits présents autour de lui. Dans certains travaux, le personnage est fractionné sur les formats qui composent l'œuvre, et certaines parties de son corps sont remplacées par des illustrations souvent empruntées à d'autres artistes. On peut citer Klimt et Arcimboldo, dont il reproduit au marqueur un des tableaux. Outre les références artistiques, on retrouve des éléments de la culture populaire avec la présence de Ben, des Messieurs-Madames, des personnages de Star Wars, de Robin des Bois, et de Picsou par exemple. Combo fait aussi référence aux grandes marques mondialisées telles que KFC et Coca Cola. On note la présence de jeux de mots: "Vos péchés sont trop lourds, prenez un diable". Il détourne des proverbes, insère des citations littéraires et philosophiques, etc. Tout tourne autour des codes pour permettre au public de s'identifier aux œuvres et de se sentir concerné.

Le support est constitué de plusieurs feuilles diverses superposées pour créer une base de travail assez épaisse. Combo additionne les couches de peinture dans son travail, c'est pour cela en partie que le support doit être épais pour pou-

<sup>1</sup> Artiste polonais qui a créé le symbole COEXIST en 2001 et l'a diffusé à Jérusalem afin d'aborder le conflit israélo-palestinien



voir supporter le poids de la peinture. Il expose les œuvres de cette partie dans des cadres fins noirs, mais les formats ne s'adaptent pas parfaitement aux cadres et ne sont pas plaqués sur le mur derrière, ce qui semble conférer une liberté à l'ensemble qui ne se conforme pas au cadre qu'on lui donne.

La deuxième partie, «Néoclassicisme», regroupe des toiles réalisées en atelier dont les dimensions sont monumentales. L'artiste utilise également des références classiques pour se les réappropriées et créer un lien entre les cultures (ici entre la culture populaire et la culture artistique) Un de ces tableaux par exemple s'intitule Napoléon, il représente un individu sur sa moto en roue arrière et fait allusion au cheval cabré de Napoléon dans la plupart de ses représentations guerrières. On retrouve aussi, dans cette partie de l'exposition, un tableau nommé La Vénus de Clichy, mettant en scène une femme voilée allongée sur un lit, avec son habit qui remonte au niveau de ses jambes-laissant au spectateur la possibilité de les entrevoir- ainsi que des objets du quotidien occidental éparpillés autour d'elle. On y voit en effet un set de maquillage Chanel, une bouteille d'eau Contrex, un paquet de Marlboro, et on aperçoit l'écran d'un téléphone entre les plis des draps. On retrouve, à travers cette représentation de la femme musulmane, l'intention de Combo de casser encore une fois les idées reçues et les clichés véhiculés. L'artiste prône ainsi le mélange de cultures à travers

ce tableau en associant la culture maghrébine et la culture occidentale.

En effet, Combo explique dans une vidéo présente à l'exposition qu'il porte autant d'intérêt à culture populaire qu'au dit «art», il souhaite mettre à l'honneur cette forme de connaissance car d'après lui les arts se valent tous. «Certains rappeurs écrivent mieux que certains auteurs français» dit-il dans cette même vidéo.

Enfin, la troisième partie, intitulée «Clichés», regroupe des portraits de divers individus. L'artiste a proposé à 100 personnes contactées via facebook de se faire photographier dans son atelier, et il accroché ensuite les portraits sur des colonnes dans une grande salle sombre du musée. Cela forme une galerie où l'artiste nous propose de déambuler, lanterne à la main pour éclairer le visage de chacun des sujets, afin de les découvrir symboliquement et de créer une relation particulière entre la personne photographiée et le spectateur.

Ce travail est la continuité d'une démarche qu'avait entrepris Combo à la suite des attentats de novembre en proposant à ses contacts facebook de lui envoyer une photo d'eux qu'il a ensuite fait tirer en grand format pour les placarder sur les murs de Paris. Il s'agit pour l'artiste de manifester et de réagir à sa manière, il parle d'ailleurs de «manifestation graphique».

On retient de cette partie un travail autour de l'individu et un intérêt certains pour sa singularité.

On s'est attardées sur la partie Dj'art de l'exposition car elle nous semblait être un lien entre son travail en atelier et son travail dans la rue. En effet on remarque un paradoxe entre le fait d'exposer dans un musée alors que Combo se revendique avant tout comme street-artiste. Il trouve donc un compromis afin de rappeler plastiquement sa pratique urbaine, et organise son exposition de manière à rester dans cet esprit.

Au niveau de la pratique, on retrouve des mediums qui sont aussi utilisés dans la rue pour graffer, la bombe de peinture étant la plus commune. Le support des travaux rappelle les affiches publicitaires qu'on peut trouver dans la rue et qui forment, à force d'être recouvertes, des couches épaisses et composites.

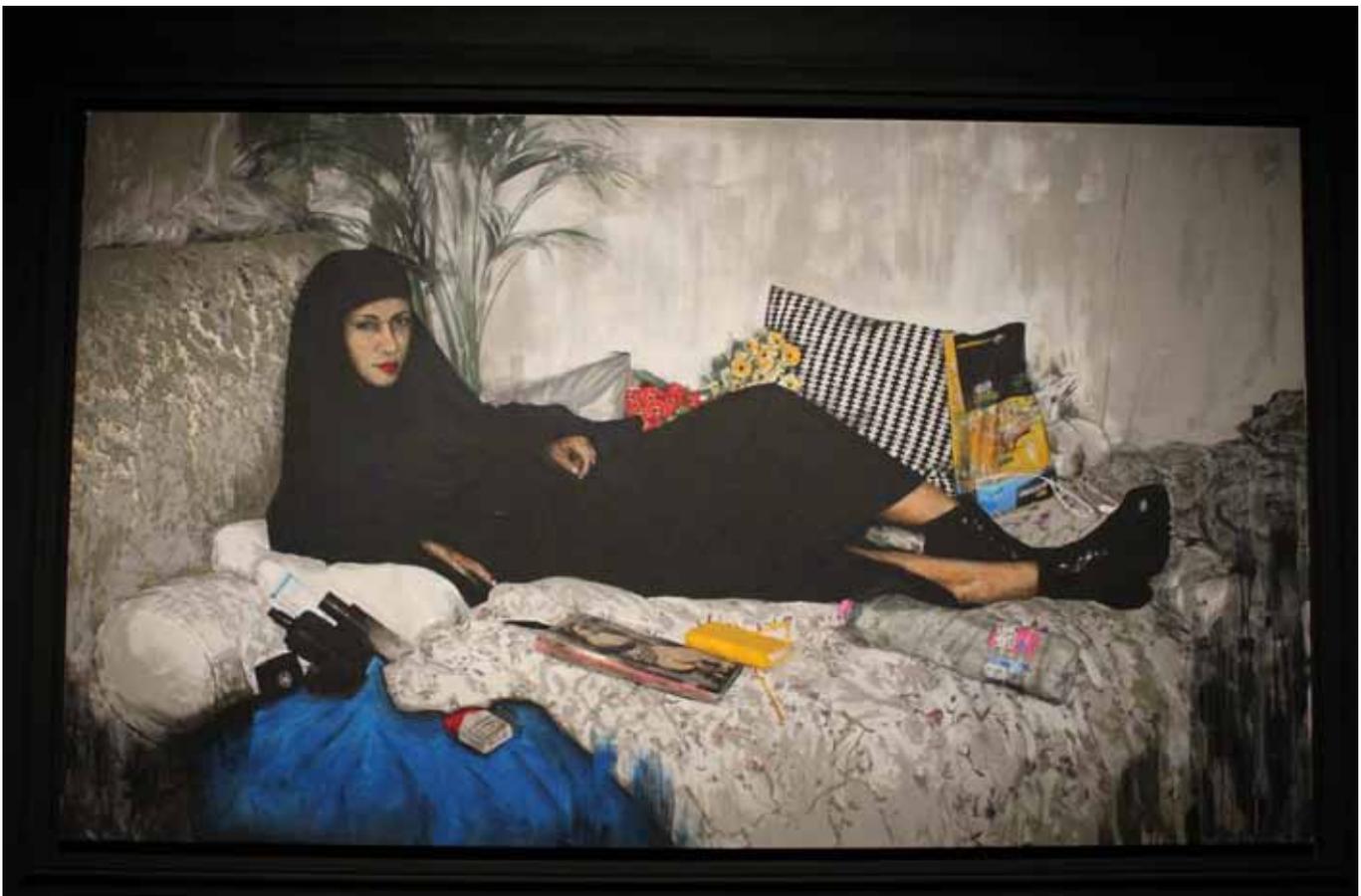
Dans son organisation même, l'exposition évoque la rue avec une intention de la part de l'artiste de créer un espace faisant écho à l'environnement urbain. En effet, des palettes sont disposées de manière à former une sorte de parcours où le spectateur peut circuler librement. Les palettes font des sortes de grands murs qui rappellent les murs d'une ville, et l'objet en lui-même peut évoquer les squats et l'univers de la rue.

Professionnellement, Combo suivit un enseignement aux Beaux-Arts de Nice mais en fut rapidement exclu, ce qui le mena à travailler dans une entreprise de publicité les quatre années suivantes. Parallèlement à ses études et son travail, Combo graffe dans la rue depuis l'âge de 16 ans. Depuis il graffe régulièrement, ses actions s'amplifient au niveau du nombre de ses productions et de leur impact, et au niveau de son investissement. La prise de risque finit par faire partie de son quotidien. En effet, la pratique du street-art peut exposer à diverses complications telles qu'insultes, chahut, agressions, problèmes avec la justice. Notamment lorsqu'il traite de sujets liés à la religion et à la politique. Très engagés, l'artiste prend part au travers de son travail à de grandes polémiques actuelles. Par exemple en 2012, il intervient à Tchernobyl dans la zone interdite pour y coller des affiches des grandes firmes d'énergie nucléaire françaises.

Ce sont les engagements de l'artiste qui nous ont poussés à traiter ce sujet, mais également sa pratique qui s'inscrit dans son époque par rapport aux actualités sur lesquelles il s'appuie pour travailler.

Enfin, on vous invite à aller voir cette exposition mais aussi son atelier, se trouvant 20 rue Daniel Casanova à Paris.

GRAINDORGE Pauline et LE MEUR Anna



# Silence...



**Etienne Assenat, artiste peintre de 65 ans, nous a gentiment accueillies dans son atelier. Nous avons pu l'interroger sur son parcours, et découvrir un exemple de vie d'artiste. Voici la transcription de l'entretien que nous avons eu.**

## LES FRIGOS

### **Connaissez-vous l'histoire des frigos ?**

Les Frigos sont aujourd'hui des ateliers d'artistes situés au 19 rue des Frigos à Paris, dans le 13<sup>ème</sup>. Le bâtiment est classé au patrimoine historique de la ville de Paris. L'histoire des Frigos commence juste après 1914-1918 ; jusque dans les années 70, on y entreposait la viande pour Paris, d'où le nom des « Frigos ». Il s'agissait de frigidaires. À la fin des années soixante, la disparition des Halles de Paris et l'ouverture du marché de Rungis entraînent l'arrêt de l'activité des entrepôts frigorifiques qui, dès lors, sont quasiment laissés à l'abandon durant une quinzaine d'années.

En 1980, toute une population d'artistes investit cette friche industrielle. Pourtant, dans un bâtiment en partie muré, squatté, en tout cas sinistré, il fallait une bonne dose d'optimisme pour y installer, même en toute légalité, son atelier.

Avant de pouvoir travailler dans les lieux, les nouveaux occupants ont dû transformer ces locaux vétustes en ateliers opérationnels.

### **Payez-vous un loyer ? Si oui, qui encaisse l'argent ?**

Oui, j'en paye un à la ville de Paris, 800 euros par mois. J'ai plus de 100 m<sup>2</sup>, une terrasse de 85 m<sup>2</sup>. Un appartement comme ça sur Paris, c'est entre trois et quatre mille euros par mois. Donc ce n'est pas cher.

### **Comment les artistes doivent-ils procéder pour accéder l'atelier de Frigos ?**

Pour qu'ils aient un atelier dans les frigos ? C'est très compliqué aujourd'hui parce qu'il y a une liste d'attente et personne ne quitte son atelier.

### **Donc à votre époque, c'était beaucoup plus facile d'y entrer ?**

Il n'y a de nos jours pas de sélection particulière pour entrer dans les frigos. Quand je suis arrivé, c'était des squats au départ. Donc il y avait des tas d'ateliers disponibles, et les premiers qui y arrivaient les prenaient. Ce qui n'est plus du tout le cas aujourd'hui car ils sont tous pris.

## ÊTRE ARTISTE PAR NÉCESSITÉ

### **Quel a été votre parcours artistique ?**

Je suis entré à 16 ans aux Arts Décoratifs de Paris, mais je n'y suis resté qu'un an. Par la suite, j'ai fait de l'illustration pour des journaux puis j'ai commencé la peinture en 1984.

### **Quels sont les artistes qui vous ont inspiré ? Quelles sont vos références ?**

Mes références ? J'ai d'abord passé beaucoup de temps au Louvre où j'ai appris à regarder. Mes références sont multiples, je n'en ai pas de précises.

### **Comment vous est venu ce sujet de peinture ? Nous trouvons qu'il y a toujours cette même idée de silence très présente dans votre travail.**

Bonne réflexion. Qu'est ce qui vous fait dire ça ?



**Lorsqu'on a vu vos peinture sur le site, on a eu toutes les deux la même réaction. C'était le silence. Avec la couleur, la profondeur, le fait que le sujet soit un peu flou. Cela fait penser un peu à Francis Bacon, avec la déformation des visages.**

C'est très curieux parce qu'il y a trois références dans ma peinture qui reviennent quand les gens viennent la voir. Il y a Balthus, Richter, Bacon, de temps en temps il y a aussi Rothko et Hopper.

Mais je n'ai jamais bien compris pour Bacon. Bacon prend les sujets par la matière, il est dans la déformation, et je ne suis pas dans la déformation, je ne suis pas vraiment dans la matière. Maintenant il n'y a pas de peinture sans références. Ce sont des systèmes de filiation souvent. Et donc, les gens qui regardent ont un besoin conscient de références. C'est comme ça, c'est la peinture.

**Qu'est-ce qui vous a marqué dans cette carrière pendant toutes ces années ?**

Rien de particulier. Je trouve qu'il y a trop de peintres et trop de marchands. Je trouve le marché de l'art très mauvais. L'argent a énormément de poids, c'est un vaste sujet.

**Pourquoi avoir eu l'idée de devenir artiste ?**

Ce n'est pas une idée, c'est une nécessité.

**Avez-vous été baigné dans un environnement artistique ?**

Oui. Je viens d'une famille où l'art est très présent.

**Avez-vous une relation proche avec les autres artistes ? Êtes-vous vraiment tout seul dans votre atelier ? N'y a-t-il aucune communication avec les autres ?**

Leur présence compte dans le contexte mais je n'ai pas de liens particuliers.

**EXPOSER**

**Nous avons vu sur votre site que vous avez exposé dans plusieurs pays.**

Oui, j'ai exposé un peu partout. Récemment en Corée et en ce moment j'expose à Singapour.

**Pendant les expositions, allez-vous sur place ?**

Ça dépend. Là, je n'y vais pas. Mais de temps en temps oui.





**Allez-vous exposer à Paris prochainement ?**

Deux expositions étaient prévues, mais elles n'auront pas lieu. L'une a été annulée par le galeriste, l'autre par moi-même. Pour l'instant je reste donc dans l'incertitude.

**Avez-vous fait des expositions de groupe ?**

Évidemment, j'en ai fait ! J'ai fait une exposition en Corée avec un autre peintre. Et une autre exposition à Evry dont Jean-Michel Marchais était le commissaire d'exposition. Je l'ai faite avec trois autres artistes.

**Êtes-vous uniquement artiste ou faites-vous une autre activité rémunérée ?**

Non, je ne suis que peintre !

**Avez-vous une passion autre que la peinture ?**

Je joue du violon régulièrement.

**Vous aviez dit que c'était une nécessité de devenir artiste.**

Oui, je fais ça par nécessité, ce n'est pas l'idée de devenir artiste. C'est de faire ce qu'on fait. Si ce n'est pas une nécessité, je ne vois pas trop ce que ça peut être. L'idée du choix est très loin de moi. Je n'ai pas choisi. Il se trouve que ça s'est imposé.

**Combien de temps prenez-vous en moyenne pour une seule toile de ces formats ?**

C'est totalement variable. Cela peut être trois séances comme cela peut être deux ans.

**Vous êtes en permanence ici aux frigos ? Vous passez beaucoup de temps dans votre atelier ?**

Oui. Je ne pratique qu'ici.

**Voyagez-vous souvent ?**

De temps en temps. Je vais à New York en moyenne deux à trois fois par an.

Concernant les expositions dans les autres pays où je ne vais pas, c'est un marchand, que l'on appelle courtier en art, qui prend tout en charge, je ne m'occupe de rien du tout.

**Concernant les expositions, est-ce les galeristes qui vous commandent un nombre de toiles ?**

Oui. Ce sont eux qui me commandent un nombre de toiles.

**UN VULGAIRE PLATEAU DE FROMAGE !**

**Une question large. Comment vous situez-vous dans l'art contemporain ?**

Je ne me situe pas parce que l'art contemporain est un vulgaire plateau de fromage. Il y a absolument de tout et n'importe quoi. Il ne faut jamais oublier que l'art contemporain c'est ce qui se fait, ce n'est pas ce qui reste. Donc voilà, longue vie à l'art contemporain qui restera dès lors où il se fait. Tout le monde peut faire l'artiste aujourd'hui et tout le monde est dans un souci d'invention, alors que l'art ne se joue pas vraiment sur l'invention, c'est autre chose. Mais je ne me place pas dans l'art contemporain. Pas vraiment. En sachant que ce que je fais aujourd'hui c'est contemporain, évidemment. Mais je ne me situe pas dans l'art contemporain. Et si je devais me situer, je ne sais pas où je serais. Cela ne m'intéresse pas plus que ça.

**C'est une question plus générale : croyez-vous en l'art contemporain ? Parce que nous trouvons que celui-ci se développe rapidement en ce moment.**

Je crois qu'il y aura toujours de bons artistes, mais l'art contemporain ne définit rien.

EL KHAWAGA Myriame et ELANGA Rashiya,

**BIBLIOGRAPHIE :**

<http://les-frigos.com/>

<http://www.etienneassenat.net/>

**Remerciements à Etienne Assenat qui nous a accueillis dans son atelier et accepté qu'on le prenne en photo.**





Anselm Kiefer :  
la conception  
du livre

«De nombreuses idées surgissent et se cristallisent autour des livres que je fais», déclare le peintre et sculpteur Anselm Kiefer<sup>1</sup>. Pour lui, les livres ne diffèrent pas des tableaux, leur correspondent et ne sont pas tant des brouillons que des prémisses, témoins d'une recherche continue, lieu de naissance et de cristallisation des idées. Les livres font partie de l'évolution du parcours artistique de l'artiste allemand, né en 1945, et ne peuvent pas être considérés indépendamment de sa pratique dominante, la peinture, et la sculpture. Ils abordent donc les thématiques fortes de son travail comme celle de la mystique juive et des cosmogonies. Ainsi, la scénographie de l'exposition *L'Alchimie du livre* à la BNF montre des vitrines de livres qui, mises en regard des œuvres monumentales, lient ces ouvrages à sa production de tableaux et sculptures.

L'œuvre d'Anselm Kiefer est d'abord marquée par une réflexion d'après guerre qui l'interroge sur son héritage allemand, ses racines, sa culture, ainsi que la façon dont se construit une mémoire, une origine. Il se réfère ainsi à différents mythes fondateurs de la culture allemande. Mais à partir des années 1970, il élargit son inspiration et son œuvre prend progressivement la forme d'une quête spirituelle à portée universelle. Il délaisse les récits «historiques» pour une dimension plus mystique et comme toujours, son œuvre est irriguée par ses lectures, qui constituent des sources d'inspiration directe de son œuvre. A partir de 1983 où il se rend à Jérusalem pour une exposition à *l'Israël Mu-*

1 Entretien avec Pierre Assouline dans Anselm Kiefer, *Sternenfall*, Editions du Regard, 2007

*seum*, il décide d'étudier les écrits juifs et se passionne pour la tradition ésotérique du judaïsme : la Kabbale.

Alors qu'il questionne profondément son propre processus créatif, il s'intéresse à ce texte qui formule un récit du déroulement de la création du monde et selon Daniel Arasse fournit « un modèle poétique au sentiment que Kiefer prend du processus intérieur de sa création »<sup>2</sup>. De manière générale, proposant ses réponses aux questions essentielles, la Kabbale se veut un outil d'aide à la compréhension du monde<sup>3</sup>. Elle concerne l'origine de l'univers, le mystère de la création ainsi que le rôle de l'Homme et de son univers... Comment Dieu créa-t-il le monde ? « On peut comparer la venue au monde d'un tableau à ce que le rabbin Isaac Louria nous dit du Tsimtsum [premier moment de la création] : un espace vide et gardé en retrait par le Ein-Sof [Dieu, ou l'infini qu'il symbolise] dans lequel le monde peut se déployer de manière imparfaite et figurative »<sup>4</sup>

Kiefer s'inspire de l'interprétation mystique et allégorique de la Torah menée par le spécialiste de la Kabbale Isaac Louria. Selon lui, le second moment de la création du monde, dit de « La brisure des vases » (Chevira Hakelim) est le moment décisif. Il vient après que, Dieu contenant déjà toute chose,

2 Citation extraite de Anselm Kiefer, de Daniel Arasse, Editions du Regard 2012

3 Définition issue de l'article wikipédia Kabbale <https://fr.wikipedia.org/wiki/Kabbale#.C3.89tymologie>

4 A.Kiefer : Discours de réception à la Knesset pour l'obtention du prix Wolf, 20/05/90, texte paru dans *Rencontres pour mémoire*, Editions du Regard, 2010



chewirat ha-kelim (le bris des vases) 2011

ait laissé place à un vide en se contractant en lui-même (Tsimtsoum) et que subsiste de lui une lumière alimentant dix vases (Sephiroth), à l'origine de la vie et de la création. Peinant à contenir la puissante lumière, soumis à une tension extrême, les sephiroth volent en éclat. C'est cette matière que travaille Anselm Kiefer dans sa bibliothèque de livres de plomb du même nom « Bruch der Gefässe » (le bris des vases). En effet, on peut lire les noms des dix sephiroth sur des onglets latéraux. Au sommet, surplombant tout, est figuré sur un demi cercle de verre l'infini qui symbolise Dieu (Ein Sof). La brisure est transposée par les plaques de verre cassé entre les volumes qui tombent au sol. Elle amorce la troisième étape de la Kabbale louriatique selon laquelle la lumière contenue dans les vases étant dispersée dans l'espace, les débris séparés, désorganisés, l'Homme a la tâche de les réparer et de les réunir. Ainsi, le « Bris des vases » parle de la séparation et d'impossible unité, source de mélancolie.

Pour lui comme pour le spectateur, le domaine de la mystique est un champ très vaste laissé à l'imagination. Face à ses œuvres chaque sensibilité explore à sa manière la large perspective de cet univers. Et par exemple des associations peuvent faire entrevoir des images, émotions qui ne sont pas en rapport avec la Kabbale à proprement parler. Ne pas mesurer la portée de l'imagination du spectateur amplifie le mystère qui correspond au thème qu'il aborde.

En un sens, Kiefer réalise lui aussi des livres uniques, sacrés. Il fabrique des bibliothèques en plomb qui sont comme des tombes refermant l'esprit et portent une réflexion sur l'essence de l'objet livre comme il est l'essence des religions monothéistes, loin d'une lecture immédiate. Contrairement aux livres de beaucoup d'artistes, qui sont produits en série, ceux de Kiefer sont des pièces singulières, artisanales et, en ce sens, plus assimilables à des peintures ou à des sculptures, œuvres à part entière.

Daniel Arasse analyse : «Le passage par la mystique juive l'a conduit d'une dimension existentielle à la spiritualité et aux méditations d'ordre cosmique»<sup>5</sup>. En effet, Anselm Kiefer semble être le narrateur d'un grand récit qui évolue au travers de thèmes successifs, ici entre mystique juive et cosmogonies.

La cosmogonie est définie comme la partie des mythologies racontant de manière systématique la formation de l'univers. L'artiste se demande si un début ou plutôt un renouveau est encore possible après la fin, c'est à dire l'horreur de la Seconde Guerre mondiale<sup>6</sup>. Dans cette approche, on peut déceler une certaine forme d'espoir où l'artiste en dépassant l'horizon et cherchant un sens dans l'infini, laisse place à une représentation pacifiée et régénérée après la barbarie. L'artiste applique aussi cette idée de régénérescence au travers de son processus de création et dit par conséquent : « Quand je porte un jugement sur l'un de mes tableaux, quand j'estime qu'il ne vaut rien, j'entrevois dans le même mouvement la possibilité qu'il devienne quelque chose ». C'est dans cette perspective que l'on remarque l'intégration de toute la dimension mystique de son œuvre où Kiefer, tel

un alchimiste, transforme le drame nazi en une possible et positive ouverture au monde.

Cependant son travail sur l'idée de commencement ne se limite pas à cette date, Anselm Kiefer met en relation microcosme et macrocosme d'après les théories du chercheur de XVI siècle de Robert Fludd<sup>7</sup>. L'astrologue était à la poursuite d'une connaissance universelle, il s'intéressait aux correspondances harmoniques qui existent entre les planètes, les anges, les parties du corps humain et la musique. Ainsi on observe dans l'œuvre de Kiefer une recherche d'harmonie entre le macrocosme (le monde) et le microcosme (l'homme). Il affirme que « nous possédons dans nos cellules l'histoire et le cosmos ». Par conséquent Anselm Kiefer évoque dans ses livres un certain nostalgie d'un temps « pré-scientifique » où l'homme vivait une expérience du cosmos. Ces livres sont des herbiers où Kiefer colle fougères, tournesols, plantes médicinales. Il se réfère à la théorie selon laquelle chaque plante possède son équivalent dans l'univers. On peut voir le livre comme une représentation métaphorique de l'univers où des éléments à échelle microcosmique : les plantes s'organisent et forment un ensemble harmonieux.



Les reines de France (1996) fusain, crayon, peinture, plantes séchées sur carton 1001x90x9 cm

Anselm Kiefer dans ce type de livre exploite surtout la matière végétale qui permet à l'artiste d'une part, de sortir du registre de la représentation, et d'autre part de travailler la matière vivante qui se meut au fil du temps. Kiefer définit son livre comme « un répertoire de formes [...] une manière de matérialiser le temps qui passe [où] chaque livre recèle une onde qui se déploie, formant une vague [qu'il] donne à voir lorsque [il] tourne les pages ou [qu'il] les met en scène. ». La dimension temporelle est nécessaire à la recherche de Kie-

5 Citation extraite de Anselm Kiefer, de Daniel Arasse, Editions du Regard 2012

6 Extrait de la conférence « L'Art survivra à ses ruines » du 02 décembre 2010 au collège de France.

7 les propos recueillis de Fabrice Bousteau dans Beaux arts magazine (hors série janvier 2016).

fer, celle-ci étant basée sur le commencement. On peut rapprocher ce type de livre de la série de tableaux *La vie secrète des plantes*, où l'artiste crée une cartographie céleste composée avec des branchages sur une feuille de plomb. D'autre part Kiefer fait des parallèles entre différentes mythologies: égyptienne, juive, mésopotamienne et aztèque, cet aspect donne une dimension spirituelle et existentielle à son travail. Dans son œuvre *Les ordres de la nuit* l'artiste se met au cœur de cette dimension existentielle où il se représente allongé dans la position appelée celle du « cadavre » en yoga; les tournesols immenses correspondent au cosmos qui le surplombe.

Cette œuvre évoque un certain apaisement par le traitement des couleurs moins sombres par rapport à ses œuvres antérieures. Dans cette œuvre l'homme est englouti par la nature, on observe une mort où la dégradation du corps se manifeste par l'épaisseur et les craquelures de l'acrylique, la présence monumentale du végétal expose l'idée de régénération. Ainsi Kiefer dans ses cosmogonies lie les notions de commencement et de fin en nous indiquant l'absence de

« temps zéro » où l'homme n'est plus le centre du monde mais une composante semblable aux autres<sup>8</sup>.

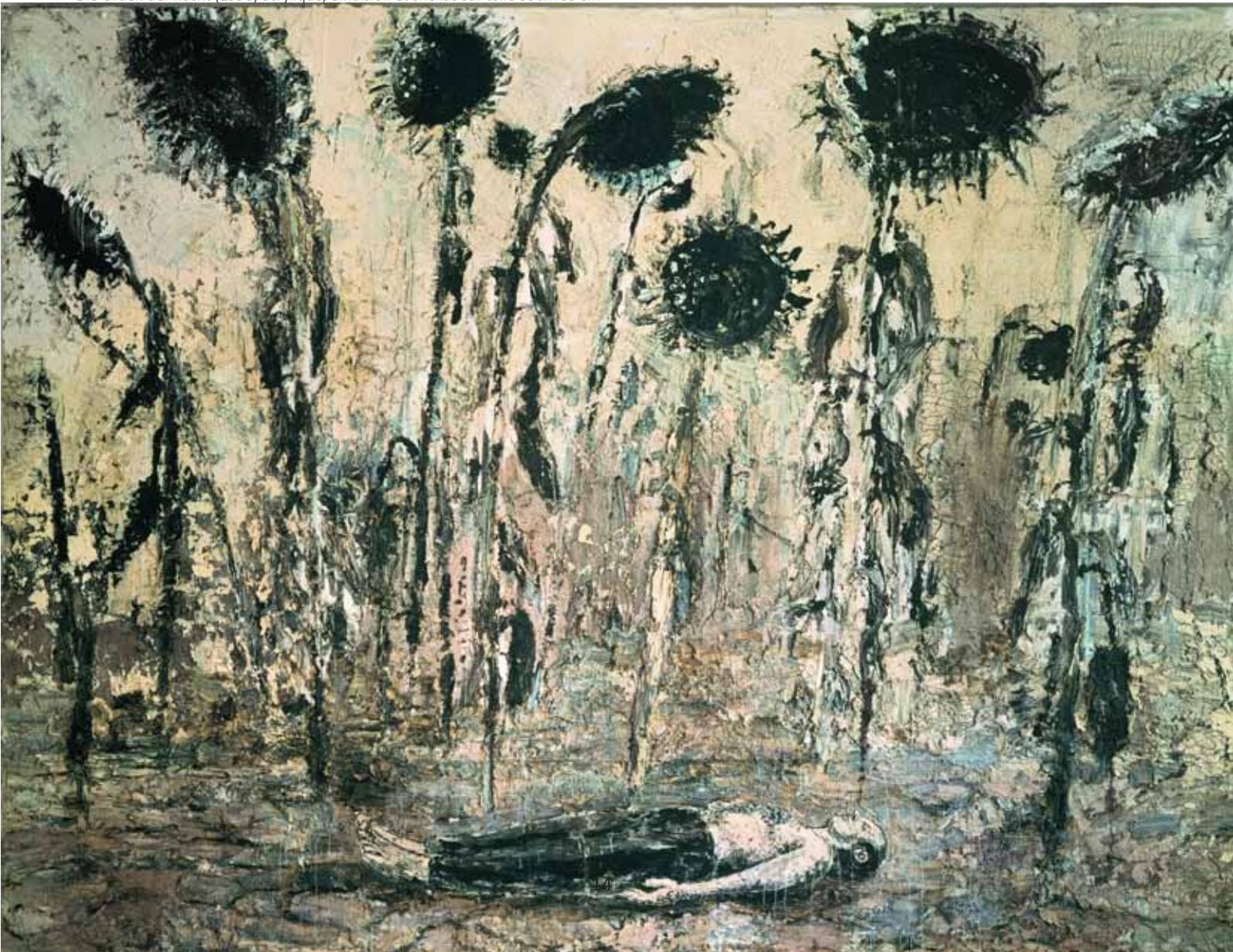
On a vu que ses lectures nourrissent significativement sa réflexion comme elles ont également des influences sur son travail plastique. Par les images de ses tableaux, Kiefer transpose les visions issues des textes de la mystique juive, mais il transpose également sa vision du commencement et de la fin du monde. Le questionnement est central dans l'œuvre d'Anselm Kiefer; par ces deux thématiques, il semble vouloir faire transparaître la complexité qu'il perçoit, le fait que l'Homme est dépassé par les éléments sur lesquels il n'a aucune influence. Cette conception transparaît quand on observe l'évolution générale de la production de livres d'Anselm Kiefer. S' ils sont d'abord à échelle humaine de lecture, ils deviennent de plus en plus grands, dépassant la lecture du spectateur. Anselm Kiefer en élargissant peu à peu son questionnement, oriente son travail vers une dimension de plus en plus universelle.

CHABOCHE Lucille et GIRON Makeda

---

8 D'après une analyse du hors série *Connaissance des arts* Anselm Kiefer, janvier 2016

Die Orden der nacht (1996) acrylique, émulsion et shellac sur toile 356x463 cm



# L'oiseau de feu

A travers cet article nous avons décidé de nous concentrer sur une seule séquence du film *Fantasia 2000*. Ce long métrage est constitué de plusieurs scènes animées se basant sur des morceaux de musique. Nous nous sommes intéressés à la scène finale se nommant *L'Oiseau de feu*, accompagnée du morceau éponyme de Stravinsky. Respectant les intentions du film, nous avons mis en lien la musique et la mise en scène afin de voir comment l'animation a pu s'adapter au morceau du compositeur.

---

## PRÉSENTATION DU RÉCIT

Dans cette séquence finale de 8 minutes 50, les dessinateurs Paul et Gaëtan Brizzi mettent en scène la nature et l'incarnent à travers trois personnages : l'elfe, le cerf ainsi que l'Oiseau de Feu. La saison choisie, le début du printemps, permet d'inscrire le motif de la naissance dans l'œuvre. Ces personnages représentent à eux trois le cycle de la vie. Le cerf, d'un souffle, éveille l'elfe. Ce dernier féconde la forêt grâce au mouvement de ses ailes. L'oiseau de feu, lui, amène la mort, dévaste la forêt et anéantit tout ce que l'elfe avait créé. L'équilibre de la nature disparaît dans l'union des rôles de chacun.

---

## MISE EN RELATION DE LA MUSIQUE À L'IMAGE

L'accompagnement musical commence lentement au moment où le spectateur découvre le décor. C'est un plan d'ensemble de la forêt, lieu où se déroulera l'action. Deux flûtes commencent à jouer en canon à des octaves différentes sur fond d'instrument à vent. Durant un travelling nous amenant en bas du cadre, les flûtes sont accompagnées par les violons qui illustrent le mouvement de caméra.

Ce mouvement permet de pénétrer dans la forêt et de découvrir le cerf, premier personnage visible à l'écran. Il marche seul dans la forêt. Son apparition est ponctuée par la harpe, puis vient la clarinette, remplaçant la mélodie de flûte du début. Ses proportions sont réalistes et il semble en symbiose avec la forêt. Les instruments accompagnent sa démarche et son allure majestueuse, comme s'ils l'escortaient. Le développement musical, soutenu principalement par la clarinette et des nappes de violons, traduit son pas paisible et sûr.

Les instruments s'ajoutent les uns aux autres à mesure qu'il s'approche de la grotte. Pour autant, chacun d'entre eux joue seul, illustrant la marche solitaire du personnage. Celui-ci



endosse un rôle secondaire par rapport à l'elfe et à l'oiseau. Bien que ce soit l'animal dominant de la forêt, c'est discrètement qu'il vit au gré du temps et des saisons. Le cerf est un élément stable dans le décor. Il ne change ni de forme ni de couleur et demeure ancré dans la réalité terrestre, contrairement aux deux autres personnages, qui s'élèvent dans les airs. Facteur d'équilibre, il encadre l'extrait, au premier et dernier plans, suggérant son rôle de médiateur du cycle naturel. Il instaure l'équilibre des deux forces symbolisées par l'elfe et l'oiseau. Le cor et les contrebasses commencent à jouer quand le cerf souffle pour faire apparaître l'elfe. Le cerf revêt à cet instant une dimension sexuelle et paternelle. En pénétrant dans la grotte il insuffle la vie à l'elfe et joue donc le rôle du géniteur originel. Le cor accompagne le souffle de l'animal. L'instrument se fait entendre avec la contrebasse quand la créature naît du souffle, de l'eau et de la terre. La sonorité plus grave de l'instrument à corde évoque alors une force tellurique. L'homophonie française entre «corps» et «cor», ici involontaire, est toutefois pertinente pour souligner l'importance du souffle du cerf, voire du personnage en lui-même au sein de tout l'extrait. Un ensemble de cordes plus aiguës, commence à jouer quand l'être végétal naît. C'est le thème musical du personnage.

Les tons bleutés renvoient à l'élément eau. Cette teinte bleuâtre et terne correspond au lieu de naissance de l'elfe. Tel un fœtus, il naît dans l'eau et prend forme grâce à une goutte. Par ailleurs, l'elfe ne possède aucune forme précise, il en change constamment. Il est fluide, comme l'élément dans lequel il naît. L'elfe est un personnage doux et apaisé, comme en témoigne son visage fin et féminin. Au gré de sa chevelure, de ses battements d'ailes délicats, il répand la vie dans la forêt. Il dégage un sentiment de gaieté et de bien-être, renforcé par la présence de motifs naturels aux couleurs pastel : fleurs, papillons, végétation. Les arbres sont ravivés, la nature est ranimée.

L'elfe prend de l'importance visuelle face au cerf. Ce dernier est complètement masqué par la créature végétale. Cependant, il guide la créature à de nombreuses reprises. Cet croissant est appuyée par la végétation, qui réapparaît au détriment de la neige, décor qui avait jusque-là accompagné le cervidé. La musique illustre la grâce de l'elfe en se déplaçant, à mesure que celui-ci réanime la nature autour de lui. Les cordes suggèrent sa personnalité paisible. Il semble prendre de l'importance et de la place à mesure que son territoire s'accroît.

La dernière manifestation des clarinettes, et donc du cerf, est présente dans la séquence de l'arbre fleuri par l'elfe. Le cerf, de sa clarinette qui lui sert de «voix» ou de «cri», semble appeler la créature végétale à réanimer l'arbre. L'ensemble continue alors de jouer avec elle, rythmant ses mouvements et répondant aux appels de l'instrument à vent. Ainsi, un dialogue salutaire s'instaure entre les personnages avant que l'elfe, s'élevant plus haut dans le ciel, ne s'éloigne réellement de l'animal. Le mouvement de l'ensemble des cordes, plus spectaculaire que les précédents, fait le parallèle avec la nouvelle et plus haute altitude de l'elfe. Les cordes jouant ici ensemble dans une «envolée», traduisent la liberté aérienne de l'elfe.

Dès lors que l'elfe arrive aux abords de la montagne creu-

sée, le volume musical retombe et le nouveau thème est plus inquiétant. Celui-ci est toujours composé de l'ensemble des cordes, puisque l'on suit toujours l'elfe. Néanmoins, le retour de la clarinette suggère peut-être une mise en garde du cerf qui perçoit un danger. Celui-ci, toujours hors champ, prévient au loin de la menace potentielle de l'oiseau. Le cor prend plus d'importance au moment où l'elfe, au sommet, découvre avec curiosité le cratère. À cet instant précis, la créature végétale porte plus d'attention au volcan qu'à la mise en garde de son créateur. On constate l'apparition sonore des cuivres au détriment des bois. La baisse de volume de tous les instruments suggère l'impuissance de l'elfe, qui s'humanise, se fragilise et devient plus petit. Apparaît alors un décalage d'échelle entre lui et la pierre du cratère gigantesque qui sera, sous peu, l'oiseau de feu.

Les instruments, notamment les cuivres, apparentés ici à l'oiseau, deviennent plus importants que les cordes, avec un nouveau thème. Les cors, trombones et trompettes prennent progressivement le pas sur les autres instruments. Ceci illustre la menace grandissante de l'oiseau. Ce dernier jaillit du volcan et prend forme dans la lave. Rappelons que l'oiseau, tout comme l'elfe, ne possède pas de forme fixe. Le rapport de taille entre les deux personnages est fortement contrasté. En effet, l'oiseau apparaît comme un géant face à la créature végétale, qui est désormais de taille réduite et vulnérable face à sa colère. On peut constater que le rapport conflictuel est en faveur de l'oiseau face à un elfe dorénavant chétif. De ses ailes de feu démesurées, l'oiseau inonde le champ visuel.

Tout l'orchestre joue ensemble. Il ponctue les attaques et les bonds du volatile. Les percussions font leur entrée durant le combat et rythment celui-ci. Une nouvelle chute sonore survient à ce moment-là. Mais l'intensité de la musique revient graduellement, illustrant la progression de l'oiseau. Devenu lave, il gagne du terrain sur la forêt, territoire de son opposé. Ciel et terre sont de couleur rouge. La lave recouvre la forêt verte méconnaissable sous les flammes. L'elfe est dépaysé face à cet environnement qui ne lui correspond plus. Cette confrontation d'instruments aux timbres différents correspond à la lutte que se livrent les deux personnages.

L'oiseau saisit l'elfe, et, à nouveau, le silence se fait entendre.

BOUARD Shannon et LE JEUNE Axel

## RÉFÉRENCES

HTTP://ARTOFDISNEY.CANALBLOG.COM/ACHIVES/2009/06/20/14142828.HTML,

https://www.youtube.com/watch?v=9h-qvjvOrv0

https://www.youtube.com/watch?v=Vch2ZpSYPRQ

https://www.youtube.com/watch?v=uFYCPwi\_sf4

https://fr.wikipedia.org/



# Le portrait oublié

Paris, samedi 16 Janvier 2016. 13h00. Nous avons décidé d'interviewer les visiteurs du musée Pompidou pour mieux comprendre la réception des œuvres par le grand public. Pour cela nous envisageons de rencontrer une dizaine de personnes et de leur soumettre quatre questions à propos d'une œuvre de Dubuffet que nous avons préalablement repérée.

Le centre Pompidou est immense et nos regards s'attardent sur les grands tuyaux colorés et l'escalator extérieur, curieux exosquelette. L'attente est longue. Il fait froid et l'angoisse d'interpeller des inconnus nous intimide brutalement. Grâce à notre carte du centre, nous entrons finalement avec facilité et nous nous dirigeons vers les étages. Arrivées à l'étage voulu, nous cherchons l'emplacement de l'œuvre de Dubuffet, *Pierre Matisse, Portrait Obscur*, fait en 1947. Au terme d'une errance un peu brouillonne, nous arrivons devant le tableau. Une œuvre sombre aux traits peu marqués. L'endroit semble peu fréquenté et la toile dont nous avons fait notre sujet se trouve à la droite de deux autres portraits peints par Dubuffet. Ceux-là semblent plus attirants pour l'œil. Ainsi nous commençons à tourner dans la salle d'exposition. Nous regardons les œuvres tout en gardant un œil sur notre sujet. Ceci dans le but de repérer des gens à qui nous pourrions poser nos questions. Hélas, le temps se fait long, nous sommes debout, les minutes s'étirent : personne ne s'arrête devant le tableau ! Une autre heure se fait sentir sur nos épaules et dans notre dos. Chaque fois que quelqu'un passe devant la toile nous espérons, mais les gens marchent sans s'arrêter, jetant parfois des regards furtifs. Nous finissons par perdre espoir. Un choix s'offre alors à nous. Soit nous décidons de revenir un autre jour, dans l'espoir de trouver des spectateurs plus réceptifs aux portraits de Dubuffet, en particulier au nôtre ; soit nous décidons de modifier nos questions. À situation désespérée, mesure désespérée. Nous finissons par choisir la seconde option tout en restant dans le thème de notre article. Le nombre de questions se réduit.

À l'origine au nombre de quatre, il n'y en a maintenant plus qu'une : «Pourquoi ne vous arrêtez vous pas, devant cette œuvre-ci?»

Dès lors, nous commençons à accoster des gens.

Voici les réponses données par les personnes qui ne s'arrêtaient pas :

Une femme : «Trop sombre. De ce fait, elle n'attire pas vraiment l'œil»

Un homme : «Je suis juste fatigué»

Une dame et sa petite fille : «Je suis avec ma petite fille.» La petite fille est âgée d'environ 16 ans.

Une Jeune femme : «Je voulais voir d'autres artistes en fait. Je suis fatiguée et je n'ai donc pas le temps de regarder.»

Deux jeunes filles : « C'est un portrait qui n'attire pas notre œil, par rapport aux deux autres placés à côté. Cette toile-là est moins connue que celle tout à gauche avec ces forts contrastes de couleurs.»

Un Homme : « Trop sombre par rapport aux autres.»

Finalement, un couple, puis d'autres visiteurs, s'arrêtent enfin devant la toile. Nous posons alors les questions initialement prévues

Question 1 : «Pourquoi vous êtes-vous arrêtés devant cette œuvre?»

Question 2 : «Pensez-vous que c'est un portrait?»

Question 3 : «Qu'est ce qui, selon vous, fait la valeur de ce tableau?»

Question 4 : «Selon vous y a t-il une technique qui valorise une œuvre plus qu'une autre?»

Le couple :

Q1 : «Nous nous sommes arrêtés car notre téléphone s'est mis à sonner.»

Q2 : «Oui c'est un portrait. C'est bien marqué portrait non?»

Q3 : «La matière donne selon nous la valeur de cette œuvre. Ou simplement son prix.»

Q4 : «Le fait que l'œuvre nous parle, nous fasse ressentir quelque chose. C'est l'émotion qui valorise plus une œuvre qu'une autre.»

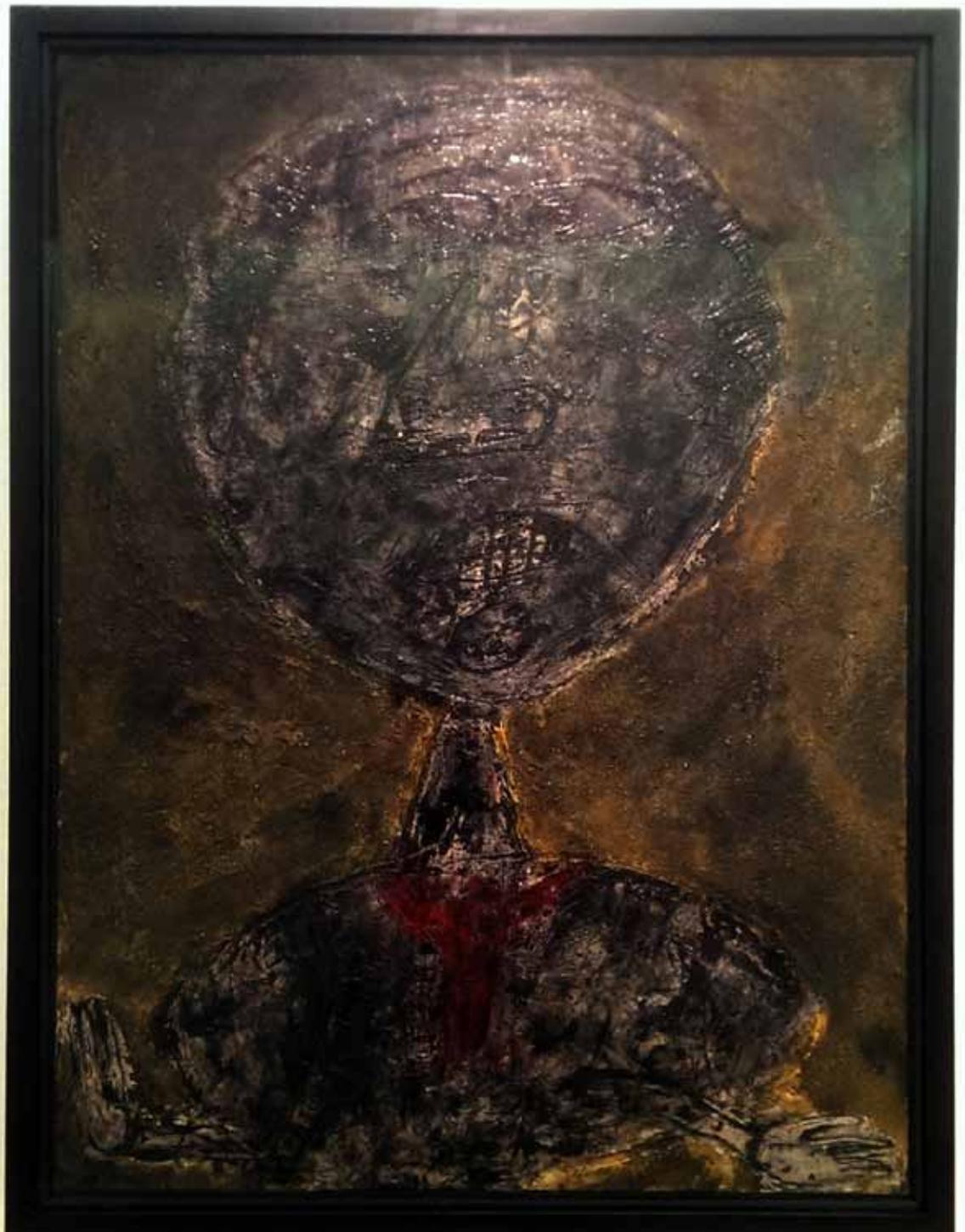
Trois jeunes hommes :

Q1 : «On regarde tout donc on tombe forcément sur celui là mais aussi, nous nous sommes arrêtés devant tout ce qui est choquant et rigolo.»

Q2 : «Un portrait ? On n'espère pas. C'est un portrait à partir du moment où on voit un être humain et là on ne voit rien.»

Q3 : «La matière et la couleur apportent une valeur émotionnelle.»

Q4 : «Là, sur cette peinture il y a du savoir faire, il y a de la technique. Mais le rendu ne le montre pas. Il y a un côté minéral, il y a du travail tant dans la peinture que dans l'emploi des matériaux.»



*Pierre Matisse, portrait obscur . Huile, sable et graviers sur toile. 130 x 97,3 cm*

Une Dame et sa petite fille :

Q1 : «Je m'arrête devant chaque œuvre avant de ressentir quelque chose.»

Q2 : «Ce tableau n'est pas un portrait, c'est une représentation humaine. Mais on peut y attribuer la valeur de portrait.»

Q3 : «Il y a ici une valeur émotionnelle, la technique employée apporte de la valeur.»

Q4 : «La technique est importante dans une œuvre.»

La dernière personne :

Q1 : «Je m'arrête devant toutes les œuvres.»

Q2 : «C'est un portrait, si nous tenons compte du titre, Pierre Matisse, Portrait obscur.»

Q3 : «Je me posais justement la question de ce qui fait la valeur de cette œuvre.»

Q4 : «J'aime bien la composition, ça permet d'avoir un regard qui permet de voir en 2D ce qui est en 3D. J'apprécie également l'accrochage.»

Ainsi, après ces entrevues, courtes pour la plupart, il ressort que les personnes ont du mal à «lire» cette œuvre. Leur attention ne se posait pas sur le tableau. Pourquoi donc ? Les visiteurs n'y trouvent peut-être pas de plaisir rétinien.

En revanche, le hasard les incite parfois à poser leur regard sur l'œuvre, comme avec notre couple qui nous a dit s'être arrêté à cause de la sonnerie de leur portable. L'homme s'est mis à contempler l'œuvre tandis que sa femme répondait au téléphone. Ce phénomène s'avère intéressant. Il a fallu un temps de pause pour que le spectateur s'intéresse au tableau et s'étonne de ce qu'il voit.

En outre, ceux qui ne s'arrêtent pas ne font que marcher lentement dans la pièce, le nez haut levé, attendant de tomber sur une œuvre qui les interpelle.

Pour nous, ce fut une surprise de voir que les spectateurs ne s'arrêtaient pas devant l'œuvre de Dubuffet. Nous ne l'avions pas choisie pour rien. Elle caractérise en effet le travail de l'artiste.

A partir de 1942, Dubuffet propose une définition de l'art brut. Il s'agit de rompre avec les conventions de l'art traditionnel occidental, mais aussi avec celles de l'abstraction avant-gardiste. Dans son travail, il s'inspire de dessins d'enfants, de graffitis et de toutes les productions qui présentent un caractère spontané et inventif. Pierre Matisse, Portrait obscur illustre justement ce qu'est l'art brut. Ce tableau témoigne d'une impulsivité agressive qui s'exprime grâce à des techniques telles que l'incision, le grattage de surface et le rajout minéral. Et ceci mérite d'être contemplé !

Alors pourquoi cette œuvre est-elle si souvent oubliée par le spectateur qui poursuit son parcours dans les salles du musée sans s'arrêter pour elle ? Certains disent que l'œuvre est trop sombre. D'autres, ne l'ont même pas aperçue.

Confrontées à ces réponses, nous avons pensé que l'accrochage pouvait avoir un impact sur l'intérêt que le public porte aux œuvres. Pierre Matisse, portrait obscur de Dubuffet se situe à droite de deux autres portraits réalisés par l'artiste : Dhôtel nuancé d'abricot et Michel Tapié Soleil. Ces deux derniers semblent attirer davantage les visiteurs. Pour quelle raison ? D'après eux, les couleurs sont moins sombres

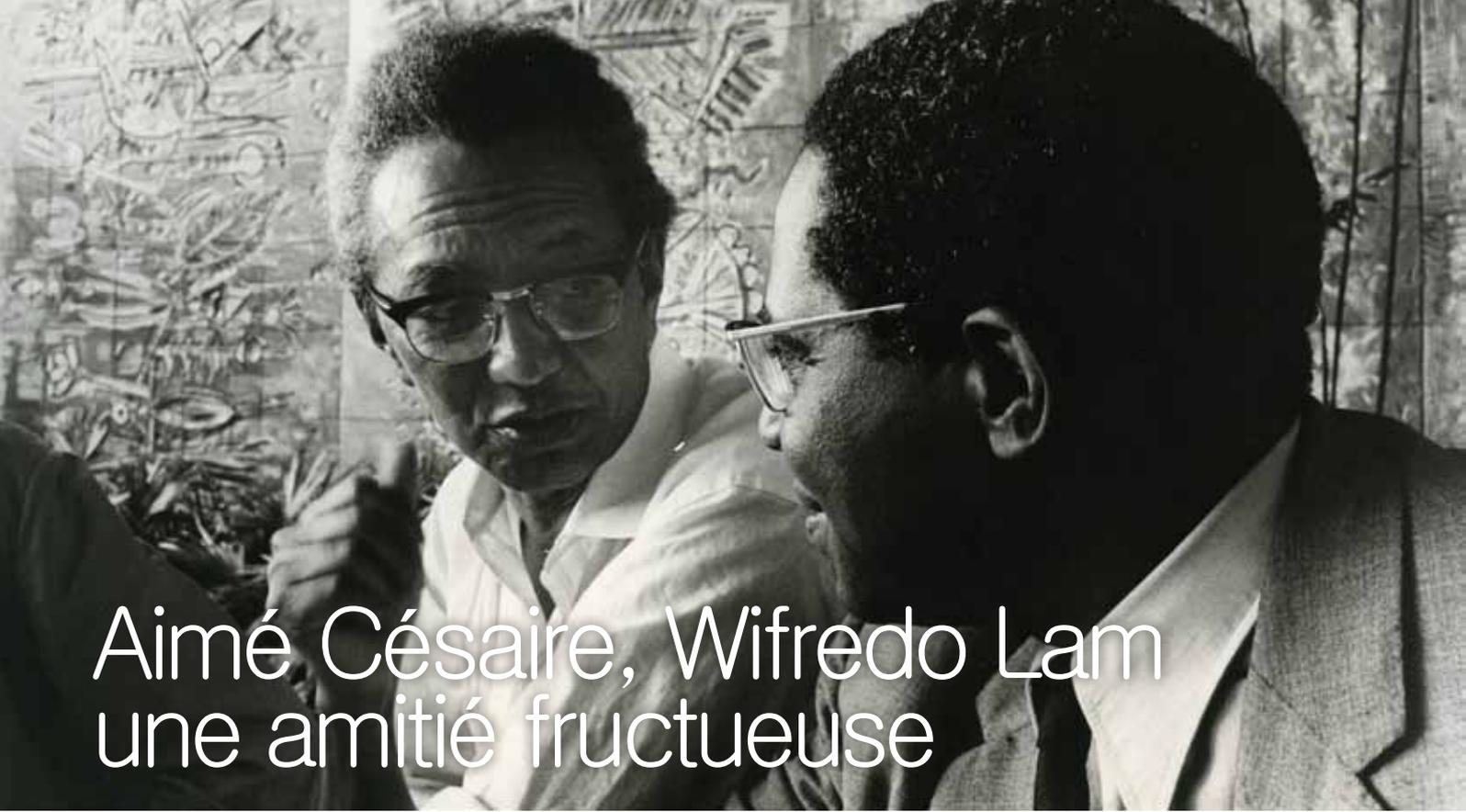
et plus contrastées. Ainsi, à cause de ses couleurs trop unies, homogènes qui ne permettent pas de percevoir directement une silhouette, Pierre Matisse, portrait obscur se retrouve à l'écart.

L'agencement de l'espace pourrait également être responsable de l'inattention du spectateur : la salle présente plusieurs entrées. Ce plan n'incite pas le visiteur à stationner au milieu de la pièce. Des sculptures sont installées au centre. Il n'y a pas de banc comme dans la salle suivante. Ainsi certains visiteurs n'ont pas envie de rester longtemps dans cette pièce.

Nous pouvons aussi constater qu'il y a différents types de visiteurs : les passifs en promenade, les méthodiques qui décident à l'avance de leurs parcours, les visiteurs exhaustifs enfin qui ne perdent aucune occasion de s'enrichir culturellement.

Une autre question nous a traversé l'esprit comme nous quittions les lieux : pourquoi allons-nous au musée ?

CARRION Lola et THERESE Bérénice



# Aimé Césaire, Wifredo Lam une amitié fructueuse

«Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir » Cahier d'un retour au pays natal.

Mélange entre la poésie de Picasso et d'Aimé Césaire, le travail de Wifredo Lam (1902-1982), par sa modernité et l'engagement de son auteur, a marqué le XXe siècle. Sa renommée est due à la richesse ainsi qu'à la diversité de ses œuvres. Ce graveur, peintre, sculpteur n'a cessé de voyager, tantôt pour ses études, tantôt pour fuir un passé douloureux rythmé par les conflits politiques. Dès lors, il a rencontré de grands artistes issus du champ des arts plastiques tels que Picasso, Braque, ou encore de la littérature comme Aimé Césaire. Tous ces événements et allers-retours aux quatre coins du monde ont eu une grande influence sur son travail qui s'en est trouvé renouvelé, traversé par la question des droits de l'homme noir et marqué par des rencontres inoubliables. De là, s'est construite une solide amitié avec le poète martiniquais Aimé Césaire, dont il se sentira proche de par une lutte commune, celle de l'anticolonialisme.

Mai 1940 symbolisa la fin de la vie parisienne pour Wifredo Lam. Suite au régime de Franco en Espagne, il avait pris la décision de fuir son pays pour rejoindre la France. Une fois installé, il y fit la connaissance de Picasso, Breton et d'autres artistes avec qui il partagea de nombreux voyages et expositions. Mais, en mai 1940, il dû fuir avec ses amis parisiens, car les nazis gagnaient du terrain. Malgré la patience dont ils firent preuve et la foi en des jours meilleurs, Wifredo Lam et André Breton furent contraints de quitter la France pour la Martinique.

Après des débuts difficiles, ils s'adaptèrent au nouveau rythme de vie et à la culture antillaise. Quelque temps après leur arrivée, Breton prit connaissance de la revue *Tropicque* créée par Suzanne et Aimé Césaire, ainsi que René Ménil en 1941. Celle-ci fut fondée en réaction au régime de Vichy. Elle dénonçait le colonialisme et la suprématie de l'homme blanc dans la société et mettait en avant la culture caribéenne.

Breton et Lam furent littéralement sous le charme de cette revue avant-gardiste, genèse de la lutte qu'entreprit par la suite Aimé Césaire. André Breton joua un rôle d'arbitre entre les deux hommes : il les aidait à avoir «une opinion juste et commune, et [leur] apportait la hardiesse»<sup>1</sup>, Le surréalisme était pour eux un moyen d'évoquer les croyances vaudous, en valorisant les modes d'expression et de représentation communs aux deux cultures. Pour Wifredo Lam, cette rencontre marquait la fin de l'hésitation et de la recherche de soi : c'est comme si le poète antillais avait fait jaillir de l'artiste une facette de lui restée endormie.

Dans un premier temps, les deux complices avaient pour habitude de se promener sur l'île. Le poète voulait à tout prix la faire découvrir à son ami. Wifredo Lam se sentit pénétré au plus profond de ses entrailles par l'atmosphère de l'île, fasciné par l'exotisme et la végétation. Le jeune martiniquais avait, dès leur rencontre, vu en Lam un potentiel inexploité, et ce à cause de ses nombreuses hésitations et incertitudes. Il prit l'initiative avec sa compagne Suzanne Césaire de faire émerger chez Lam ce qui avait besoin d'être exprimé. Ainsi ils firent de nombreuses lectures orales qui passionnèrent le cubain. Nous pouvons sans aucune hésitation citer *Le carnet d'un retour au pays natal*, œuvre qui a révolutionné la pratique du plasticien. Cet ouvrage est un manifeste rédigé par le poète en 1938. Il traite du «Nègre», souvent bafoué, de sa place dans la société. Il visait à dénoncer le despotisme, les injustices, et affirmer l'existence d'une culture nègre aussi importante et porteuse de valeurs que celle de l'homme blanc. Estelle Martin : « Cette rencontre va changer son regard artistique sur sa culture, sa vision politique »

Eskil Lam : « Oui, quelque part, mon père était plein de doutes, dirai-je, par rapport à sa peinture, par rapport à ses opinions politiques. Il ne savait pas comment l'exprimer, et je crois que la rencontre avec Césaire, encore une fois cette rencontre capitale ou ce que dit Césaire dans son fameux

<sup>1</sup> Jean-Louis Paudrat, « Wifredo Lam », <http://www.wifredolam.net/fr/chronologie/1941-1945.html>, 2011 – 2015



La Jungla, 1943, Huile sur papier marouflé sur toile- 239,4 × 229,9 cm  
 The Museum of Modern Art, New York, 2015. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence  
 © Adagp, Paris 2015

*Cahier d'un retour au pays natal* encouragé mon père. Il s'est dit: voila ce que je vais dire, mais moi je ne sais pas le dire en mot. Je sais le dire d'une manière picturale. Je vais le dire en peinture.»<sup>2</sup> A cette période, le poète antillais prit la décision d'éditer son recueil avec une illustration de Wifredo Lam.

*La Jungla* est une des œuvres les plus connues de Wifredo Lam. Ce manifeste poétique, politique et esthétique a été réalisé en 1942, après son retour à Cuba. Par définition, *la Jungla* fait référence à une végétation dense, mais aussi à un endroit où la loi du plus fort règne. Cette scène lui a été

inspirée par la forêt d'Absalon, souvent visitée par l'artiste et ses compagnons, mais aussi par *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso, avec leurs silhouettes stylisées. Nous pouvons aussi voir un rapport avec *La bataille de San Romano* réalisée par Uccello, dont la répétition des lances tenues à la verticale font échos aux cannes à sucre du décor. La superficie de la forêt était immense et les artistes pensaient que les arbres étaient comme habités pas des esprits, dont une énergie se dégageait. Cette œuvre, de par ses dimensions et ses couleurs, est fascinante. Il est vrai que ses 2,30X2,40 mètres marquent une rupture flagrante dans la pratique de Wifredo Lam, qui auparavant n'utilisait que des formats moins imposants. Ainsi, il affirme explicitement l'importance

<sup>2</sup> Estelle Martin, « Y'a du monde à Paris : Estelle Martin reçoit Eskil Lam, le fils de Wifredo Lam » <https://www.youtube.com/watch?v=FLATAzvPbGw>, Mise en ligne le 27 mars 2011

de la culture afro-cubaine. A cette période, Cuba était le pays de la controverse, de la prostitution et des boîtes de nuit. Personne ne se souciait des ancêtres et de la genèse de sa culture. C'est comme si l'esclavage, le colonialisme, ainsi que la vie des afro-cubains qui travaillaient dans les champs de cannes à sucre n'avaient jamais existé. Ce tableau est le manifeste de la complexité de l'époque. Elle est la voix de ceux qui se sont tus. Ce n'est pas une affiche ou un tableau de propagande, comme l'artiste avait pu en réaliser lors du régime de Franco, mais une représentation des conditions politiques et sociales des afro-cubains. L'œuvre est composée d'un décor organique, plein de cannes à sucre, avec trois figures féminines. Elles sont stylisées, et l'une d'elles est à la fois mi-féminine et mi-animal. Cette silhouette est souvent représentée dans le travail de l'artiste, et évoque l'identité spirituelle. Cette représentation fait directement écho à la Santería<sup>3</sup>: croyance vaudou de Cuba. Cette hybridation est également accentuée par le style cubiste, et surréaliste, figurant dans ce tableau, par la fragmentation des corps et l'apparence fantastique qui pourraient évoquer le monde du rêve. Le mélange des deux éléments : les plantations de sucres et les figures féminines au visage évoquant les masques africains, montrent la situation des cubains d'aujourd'hui. En effet, nous sommes face à une jungle dont il est dur de s'échapper, comme le met en avant l'entremêlement de la végétation. La couleur dominante de cette production est le bleu, couleur symbolique de Cuba. Ce tableau est plein de gammes colorées, raffinées et vibrantes. À travers elles, nous pouvons voir l'influence des vitraux cubains. De ce fait, nous pouvons dire que le mélange des mouvements picturaux européens et des traditions afro-cubaines, révèlent que l'artiste se souciait des grands drames sociaux du siècle passé. Wifredo Lam s'était identifié à eux à cause des guerres et du régime de Franco qu'il avait vécu. Comme tous les grands manifestes, *La Jungla* ne révèle pas seulement d'un engagement politique mais aussi une grande dimension poétique.

En somme, les voyages et les rencontres de Wifredo Lam ont fait de lui un artiste cosmopolite. Cet artiste, en avance sur son temps, a su dénoncer le colonialisme tout en manifestant plastiquement la beauté de la culture caribéenne. Le cubain aura apporté énormément à ses compagnons mais aura reçu de leur part une grande reconnaissance, comme l'atteste le poème *Laminaires* réalisé par Aimé Césaire pour l'illustration d'une production de Wifredo Lam.

FOURN-HOUNGBO Melinda et SOUFFIR Archibald

## BIBLIOGRAPHIE

-Matthew Smith, « Wifredo Lam », [https://www.youtube.com/watch?v=\\_Rf6WdxZKXA](https://www.youtube.com/watch?v=_Rf6WdxZKXA), Ajoutée le 5 nov. 2015

- Catherine David, « Dossier pédagogique Wifredo Lam » <https://www.centrepompidou.fr/fr/content/.../Dp+Wifredo+Lam-1.pdf>, 21 avril 2015

<sup>3</sup> Santería est une religion apportée par les esclaves noirs nigériens au XVI<sup>ème</sup> siècle. Elle est très populaire dans l'île.



## LES EAUX FORTES

Vers 1981, Wifredo Lam est très affaibli et ne peut plus continuer à peindre. Il demande donc à Aimé Césaire de continuer leur projet de gravure appelé *Annonciation* en effectuant dix "eaux fortes" de grand format pour chacune desquelles il lui propose de composer un poème. L'eau forte est un procédé de gravure en taille douce sur plaque métallique. On recouvre la plaque de vernis, puis on y grave les motifs. Ensuite la plaque est plongée dans un acide corrosif. Là où il est en contact avec le métal, il le corrode. On applique de l'encre pour qu'elle aille dans les formes gravées et on essuie le surplus. Wifredo Lam utilise aussi la technique de l'aquatinte qui consiste à vaporiser le vernis afin d'obtenir des surfaces que l'on pourra colorer.

*Annonciation* est publié en Italie en 1982. La même année, les poèmes d'Aimé Césaire, inspirés par ces gravures, sont publiés en 1982 à la fin du recueil appelé *Laminaires*. Les eaux fortes illustreront aussi cinq des nouvelles du livre d'artiste *L'herbe sous les pavés* de Jean Dominique Rey. Chacune de ces eaux fortes raconte une histoire différente. Certaines sont titrées, d'autres non. Elles sont toutes en couleurs et gardent des figures clés des peintures ou des dessins de Wifredo Lam. Beaucoup se rapportent à ses œuvres traitant du vaudou, on y retrouve des créatures surnaturelles et inquiétantes. Par exemple, sur l'eau forte montrée ci-contre, il y a plusieurs créatures faites de parties stylisées du corps humain : seins, tête, visage, mais aussi de membres pointus et étranges qui semblent s'enchevêtrer et transpercer les autres formes. Les créatures sont blanches et noires, elles se chevauchent, formant des plans et créant une impression de profondeur. Il y a donc dans la pratique gravée de Wifredo Lam, un jeu de références à ses propres travaux peints.

*Annonciation* fut donc un projet qui unit pour la dernière fois la poésie d'Aimé Césaire et la peinture de Wifredo Lam avant que celui-ci ne trouve la mort en septembre 1982.

# L'architecture dans La Mort aux trousses (1959).



ARCHICINE

Les échanges entre les différentes disciplines artistiques sont fréquents. Par exemple, l'architecture joue un grand rôle dans le cinéma. Elle est présente comme décor mais peut aussi structurer le scénario. Elle participe également à l'ambiance d'un film, à sa lecture, aux impressions produites sur le spectateur. Prenons l'exemple de *La Mort aux Trousses* d'Alfred Hitchcock, pour mettre en avant ce qu'apporte l'architecture au cinéma.

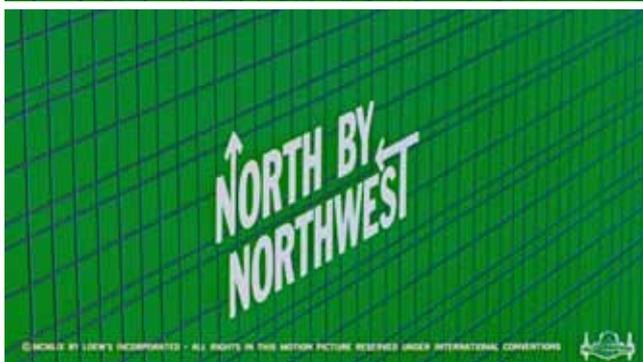
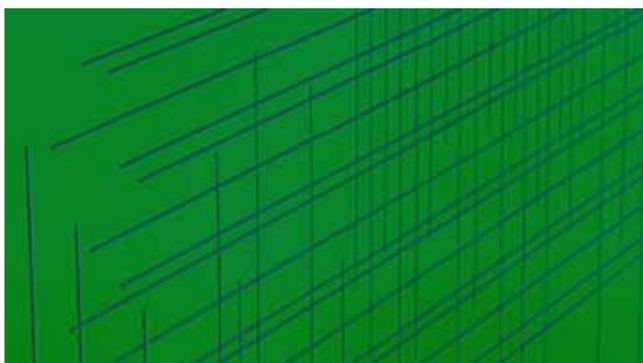
## SYNOPSIS :

Thornhill, un simple publicitaire américain, se retrouve poursuivi par une inquiétante organisation qui le confond avec un espion dénommé Mr. Kaplan. Il se retrouve traqué par les tueurs de cette organisation et par la police pour un crime dont il a été injustement accusé. Il est dans l'obligation de prouver son innocence, malgré la ténacité de ses poursuivants, aidé dans sa quête par la mystérieuse Eve Kendall.

### SCÈNE 1 GÉNÉRIQUE

Dès le générique de début créé par Saul Bass, l'architecture est présente. On voit apparaître une surface plane, un fond vert uni, puis des lignes obliques, entrecoupées elles-mêmes d'autres lignes verticales. Les noms y défilent telles les coordonnées préfigurant le futur chemin que va suivre notre héros.

Ce n'est que par la suite, petit à petit, qu'une façade vitrée apparaît en surimpression de cette "grille". Il s'agit d'une façade d'immeuble moderne. Ainsi Hitchcock, dans le générique s'est servi du motif des fenêtres du bâtiment afin de démarrer le film. L'architecture y est donc présente dès le début en tant que support visuel.



Cependant, l'utilisation de ce bâtiment ne s'arrête pas là. Le film commence et nous voyons que sur cette façade se reflètent de nombreux véhicules circulant sur la chaussée. Hitchcock utilise la vision familière des gratte-ciels new-yorkais ainsi que celui des taxis jaunes pour pouvoir poser, comme dans un miroir, le cadre de son récit, le spectateur comprenant immédiatement où se situe l'action. Ainsi, le spectateur se repère peu à peu et cela sans même se rendre compte. Il sélectionne les informations et fait des raccourcis automatiquement, par association d'idées. L'architecture a donc servi à amorcer le film et a également situé l'action qui va suivre.



### SCÈNE 2

C'est dans ce bâtiment, croisant des gens qui semblent être des hommes d'affaires, que le héros, Roger Thornhill, apparaît à l'ouverture d'un ascenseur métallisé aux lignes épurées. Il poursuit sa marche dans le hall. On peut supposer qu'il s'agit de son lieu de travail en raison de sa discussion avec sa secrétaire Maggie. Lors de leurs échanges, on apprend qui est Roger Thornhill, son métier de publicitaire, ses différentes occupations, l'existence de sa mère. La rapidité de cette scène, conjuguée au déplacement rapide de Thornhill qui donne des instructions à sa secrétaire, nous montre bien le rythme effréné de la vie du protagoniste principal, plongé dans la dynamique économie américaine.



### SCÈNE 3 LE PLAZZA

Le héros se rend ensuite à l'hôtel Plaza, un des plus luxueux hôtels de New-York construit en 1907. Le bâtiment est un immeuble massif dont l'esthétique néo-classique s'inspire de celle des châteaux français de la Renaissance. Il offre un réel contraste avec les gratte-ciels alentour, à l'architecture révolutionnaire pour l'époque. Plus loin dans le film, Thornhill va revenir au Plaza avec sa mère pour enquêter sur le



mystérieux Kaplan. Une scène se déroulera alors dans un ascenseur (voir ci-dessous). Le style de celui-ci est en tout point opposé à ceux vus au début du film. Au lieu d'être moderne, épuré et métallisé, ici, ils sont richement ornementés et recouverts de dorures. La sélection de bâtiments qui se succèdent au cours du film est en relation avec les diverses activités des personnages et s'inscrit dans une logique scénaristique.



#### SCÈNE 4 LA MAISON TOWNSEND

Après un nouveau trajet en voiture, le héros principal, Roger Thornhill, se retrouve emmené de force dans la propriété de Mr. Townsend. La demeure construite au début du XX siècle par George A. Crowley s'inspire du style CHARLES II (baroque Anglais fin XVII)<sup>1</sup>. Dès l'entrée de la maison, une vue en contre-plongée insiste sur les colonnes d'inspiration antique

caractéristiques du style néo-classique. On y retrouve certains éléments du style « fédéral », représentatif de l'architecture des grandes demeures et des bâtiments officiels américains du 19ème siècle. Dans le hall de cette maison bourgeoise abondent de nombreux éléments décoratifs : tableaux, tapis, bibliothèque, buste, et table ouvragée.

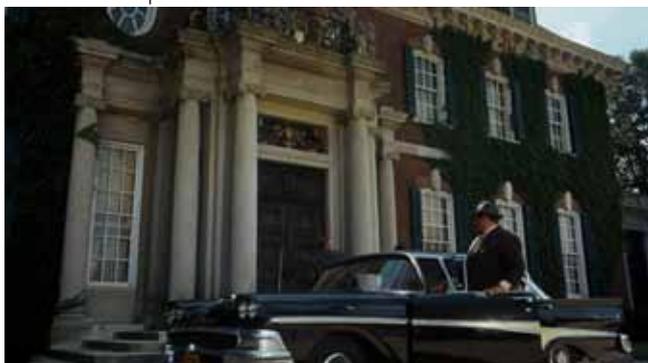
Plus tard dans le film, le héros reviendra dans cette maison accompagné de la police. Cette fois, la caméra s'attardera sur la façade de la demeure mais sans contre-plongée. La façade semblera alors moins impressionnante et moins menaçante. De même, la première fois que la maison est filmée, il commence à faire nuit, la scène est plongée dans l'ombre. La seconde fois, nous sommes en plein jour alors que Thornhill est en sécurité avec la police et sa mère. On douterait presque qu'il s'agit de la même maison.



<sup>1</sup> <https://andrewsdesignhistoryblog.wordpress.com/2012/05/28/english-restoration-charles-ii-william-and-mary-queen-anne/>



Le dernier plan montre la fin de l'enquête policière chargé de prouver ou non la tentative de meurtre sur Roger Thornhill. En quittant la maison Townsend, on retrouve un cadrage similaire à celui de l'arrivée de Thornhill, accompagnés des sbires de l'organisation mystérieuse qui l'a confondu avec Mr. Kaplan. Ce cadrage similaire, qui nous avait induits en erreur une première fois, a pour vocation de nous montrer qu'il s'agit bel et bien de la même maison où le protagoniste s'était fait séquestré.



## SCÈNE 5 LE POSTE DE POLICE DE GLENCOW

Thornhill, surpris ivre par la Police, se retrouve dans un com-



missariat miteux. Ce dernier a une architecture poussiéreuse aux couleurs grisâtres et ternes. La pièce est plutôt sombre. Tout semble l'opposer aux deux bâtiments modernes du début du film. Puis nous passons au tribunal, un espace petit, tout en bois foncé, depuis les murs jusqu'aux bancs, en passant par le bureau du juge. Cet ensemble vétuste illustre le décalage entre le décor vieillot où évoluent les policiers pris dans leur routine et l'histoire extraordinaire de notre héros. On comprend que Thornhill devra prouver son innocence seul...

## SCÈNE 6 BÂTIMENT DES NATIONS UNIES

Les suites de l'enquête menée par Thornhill le conduit devant le Siège des Nations Unies<sup>2</sup>, un bâtiment se montrant lors du premier cadrage comme un gigantesque bloc de béton, une masse nue, sans ornementation, dépassant largement le cadre de la caméra.

Le Siège des Nations Unies est construit en 1952 par une équipe de onze architectes, parmi lesquels Oscar Niemeyer et Le Corbusier. Ces derniers sont considérés comme les précurseurs de l'architecture moderne<sup>3</sup>.

Ce fameux bâtiment comprend trois bâtiments principaux :

- Le Secrétariat : tour de 39 étages, appelée le Palais de Verre, abritant l'ensemble des bureaux du Secrétariat des Nations unies ;
- Le bâtiment de l'Assemblée générale: abritant la salle des séances de l'Assemblée générale des Nations unies ;
- La Bibliothèque Dag-Hammarskjöld, ajoutée en 1961. Cependant, c'est la bâtiment du secrétariat qu'utilise Hitchcock dans son film.

Celui-ci, d'une hauteur de 168 mètres, est fait uniquement de matériaux novateur comme l'aluminium, le verre et le marbre. Moderne pour l'époque, ses larges façades de vitres teintées de vert présentent une surface unie et est appelée une façade rideau. Par contraste, les parois pleines nord et sud du bâtiment sont revêtues de 2 000 tonnes de marbre du Vermont. Aux 39 étages en élévation s'ajoutent trois sous-sols qui communiquent avec les trois sous-sols du bâtiment des conférences.

A l'intérieur du bâtiment, les équipements modernes permettent au personnel de travailler efficacement. La simplicité reste de mise et les bureaux sont en général petits et ne comportent aucun espace superflu. Le verre des fenêtres au cadre d'aluminium, qui laisse pénétrer le maximum de lumière dans les 80 000 mètres carrés de bureaux, a été conçu de façon à retenir la chaleur. Si l'on ajoute à cela les 4000 climatiseurs encastrés sous les fenêtres. Ces innovations offrent des conditions de travail confortables pour l'époque.

Enfin, tout est fait pour faciliter la circulation des personnes, à l'exemple des ascenseurs ou bien des trois sous-sols qui

<sup>2</sup> Il est intéressant de savoir qu'à l'époque, Hitchcock n'avait pas l'autorisation de tourner dans le bâtiment. La plupart des personnes que nous voyons sont donc des passants et non des figurants.

<sup>3</sup> Le Mouvement moderne se caractérise en général par un décor minimal avec des lignes géométriques pures, et une volonté de rendre les espaces architecturaux fonctionnels. L'usage est la base de la forme spécifique donnée à la construction. De plus il y a un déploiement de techniques et de matériaux nouveaux tels que le fer, l'acier, le béton et le verre. Les façades ne supportent plus l'édifice. On parle de « façade rideau ».



communiquent avec le bâtiment des conférences. Les étages en plans libres permettent de dégager visuellement et physiquement des espaces ouverts. De part l'utilisation de nombreuses courbes, de l'épure qui domine ou encore des composants utilisés : béton, fer, verre, le bâtiment de l'ONU est un bâtiment typique du style «Gratte-ciel Cartésien»<sup>4</sup> qui se démarque du style fédéral américain.

Lors de la scène de la fuite de Roger Thornhill, injustement accusé de meurtre, ce bâtiment permet à Hitchcock de faire une prise de vue en plongée montrant notre héros minuscule face aux événements soudains qui viennent de lui arriver. La haute taille du bâtiment permet donc de filmer notre héros principal, si petit qu'il en devient méconnaissable. Il semble être devenu une fourmi. Pour réaliser le plan Hitchcock s'est servi d'une maquette.



<sup>4</sup> Le «Gratte-ciel Cartésien», terme inventé par Le Corbusier, est un type nouveau de bâtiment moderne qu'il perfectionne de plus en plus au cours des années, par exemple à l'occasion des plans d'Alger, d'Anvers, de Barcelone, de Buenos Aires, etc.





## SCÈNE 7 LA MAISON VANDAMM

Dans cette dernière scène, et afin de créer du suspense, Hitchcock se sert à nouveau de l'architecture.

Lorsque Roger Thornhill cherche à alerter et sauver Eve Kendall de l'espion Vandamm et de Léonard, son homme de main, il doit escalader la façade de la maison. L'avancée du héros vers son but est représentée de manière quasi métaphorique par la difficulté que représente cette ascension. D'autant plus que la maison a une structure peu commune.

Comme nous le voyons sur les photos ci-dessus, une partie de la maison est en suspension dans le vide et n'est maintenue que par deux poutres. De plus, les grandes ouvertures de la maison sont source de danger. En effet, les fenêtres multiples accentuent le risque d'être vu et rendent donc la tension plus forte, plus palpable.

Mais les baies vitrées ont aussi un rôle positif dans cette scène qui comporte une mise en abyme. En effet, au moment où Roger Thornhill observe ces deux adversaires en train de discuter, en tant que spectateur, nous regardons le héros observant une scène qui se déroule sous ces yeux. Cela est permis grâce à la lumière artificielle qui s'échappe par les ouvertures de la maison. Ici, l'architecture n'est pas seulement un décor et participe à la narration du film. A ce moment, grâce à elle, le héros devient « voyeur ». On devient alors complice de ce dernier.

BOURDEL Jeremy et HACHIMI Fathi



La maison Vandamm est inspirée de La Maison sur la Cascade de Frank Lloyd Wright. Cette maison est l'exemple type du style de son architecte. C'est une création appartenant à l'Architecture organique. En effet, cette construction semble parfaitement s'adapter aux contraintes de son environnement, et mieux, elle en met en valeur les éléments : la forêt, la cascade et les affleurements rocheux. La présence de la cascade sous la maison permet de dégager un contraste entre l'immobilité de la maison et l'énergie vive de la cascade. La prise en compte de la nature permet la création d'une nouvelle architecture libérée des formes prédéfinies par les canons architecturaux et l'émergence de nouvelles configurations.

## WEBOGRAPHIE :

- <http://www.objectif-cinema.com/analyses/059.php>
- <http://www.citizenpoulpe.com/la-mort-aux-trousses-alfred-hitchcock/>
- <http://www.objectif-cinema.com/analyses/059.php>
- <http://www.un.org/fr/aboutun/history/unhqbuildings.shtml>
- [https://fr.wikiarquitectura.com/index.php/Si%C3%A8ge\\_de\\_l'ONU\\_%C3%A0\\_New\\_York](https://fr.wikiarquitectura.com/index.php/Si%C3%A8ge_de_l'ONU_%C3%A0_New_York)
- [https://fr.wikipedia.org/wiki/Stahl\\_House](https://fr.wikipedia.org/wiki/Stahl_House)
- [http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=7827&sysLanguage=fr-fr&itemPos=138&itemSort=fr-fr\\_sort\\_string1%20&itemCount=217&sysParentName=&sysParentId=65](http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=7827&sysLanguage=fr-fr&itemPos=138&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=217&sysParentName=&sysParentId=65)
- <http://etapes.com/l-architecture-dans-le-cinema>
- Le film La mort aux trousses d'Alfred Hitchcock(1959).



# Nadia Vadori-Gauthier. La danse comme performance quotidienne

« Et que l'on estime perdue toute journée où l'on n'aura pas dansé au moins une fois. »

Nietzsche. *Ainsi parlait Zarathoustra*

Dans le dictionnaire, la première définition de la performance que l'on trouve est celle-ci : une performance est un exploit, un résultat ou une réussite remarquable obtenue dans un domaine particulier, par une personne, une équipe, un groupe, un animal ou une machine. Au sens artistique, une performance renvoie à l'étymologie de l'anglais « performance, spectacle, représentation, accomplissement, réalisation, résultats réels », issu de l'ancien français « performance, achèvement ». La performance désigne ici un mode d'expression artistique contemporain, dans lequel l'œuvre est le déroulement temporel d'une mise en scène, d'un ensemble de gestes, d'actes, d'attitudes, d'événements, comportant une part d'improvisation. L'œuvre performance s'inscrit dans le temps et pas seulement dans l'espace.

Nadia Vadori-Gauthier. inscrit sa pratique de la danse dans cette perspective.

Docteur en Esthétique à l'université de paris 8 Nadia V-G est également « praticienne somatique », c'est-à-dire qu'elle rend compte de son observation et de l'exploration de son senti et de son ressenti à travers l'état de relâchement et de mouvement. Formée en danse, aux arts de la scène et de l'image, et spécialisée dans diverses pratiques du mouvement, elle questionne les frontières entre l'art et la vie, le visible et l'invisible, le mouvement et la forme, et elle fonde son travail sur différents états de corps et de conscience. Ses thèmes actuels de recherche la portent à analyser différents seuils de perception et de représentation dans le processus de création. Dans la série vidéo *Une minute de danse par jour*, elle mêle des éléments qui relèvent de l'intime ou du collectif, du privé ou du public : par exemple pour certaines vidéos, on observe l'artiste mêler l'intime de sa danse avec

le mouvement de la foule ou d'un collectif comme pour sa prestation à la Défense (*danse190*) ou celle à l'entraînement Fitness (*danse172*).

Nadia V-G s'est engagée dans une performance à long terme,



-> La Défense : 8h30. Esplanade de la Défense.

Les gens passent, la plupart cherchent à m'éviter, d'autres m'ignorent ou ne me voient pas. Beaucoup ont l'air contrarié (qu'est ce que c'est que ce truc encore, cette fille qui danse ?)... et puis, si je les regarde au fond des yeux, ils finissent par esquiver un sourire. Un type me dit : « Je suis désolé mais là je n'ai vraiment pas le temps ».

Un autre a l'air fermé, puis il murmure « C'est magnifique ».

Une femme regarde sur le côté, à la fin elle me dit : « C'est très beau, merci, c'est inspiré du tai chi ? Je suis choquée de l'attitude des gens, ils ne savent plus voir. Pourtant c'est l'été ils sont partis en vacances ! ». Je lui donne l'adresse du site. Elle dit qu'elle va regarder et partager :-))



-> Fitness: 11h10, Paris 13e, Stade Charletty. Le lieu à l'air désert, mais j'entends un haut parleur et je me dirige vers la source du son : un groupe de super-girls motivées s'entraîne pour La Parisienne une course au bénéfice de la lutte contre le cancer du sein. Merveilleuse initiative.

Juste un détail : Je me demande pourquoi toutes ces femmes, qui vont courir pour d'autres femmes, sont entraînées par deux hommes sur une estrade face à elles (ah oui ... c'est peut-être parce que nous sommes dans une société patriarcale et que ça n'étonne personne, mais où avais-je la tête ?):-)

D'ailleurs est-ce que les hommes ont aussi le droit de courir pour faire avancer la recherche contre le cancer du sein ?

Je me suis fait virer ( portée par un homme ) j'adore ! (privilège des princesses dans cette même société)



14h20, Montreuil, avenue Pasteur

Pour explorer d'avantage sa démarche, nous avons assistés à l'une des projection-rencontre au Palais de Tokyo organisée



15h50, Boulevard du général Jean Simon Paris 13e

par Nadia Vadori-Gauthier.

Qu'est ce qui vous a touché dans les attentats de Charlie Hebdo?

Après ce choc, j'étais complètement atterrée, triste. Donc j'avais envie de résister, de répondre et de manifester à ma façon avec des outils sensibles.

Vous avez choisi de résister, de vous engager sur la durée...

Je n'ai pas commencé à danser le 7 mais le 14 janvier. J'ai mis quelques jours à m'y mettre. D'abord, je ne pouvais rien faire, parce que c'était quelque chose qui est bien en deçà et bien au delà de ces attentats. C'est quelque chose qui infiltre le monde dans quel on vit et qui est présent même si on n'a pas conscience de ces séparations entre les catégories de personnes, de hiérarchies, des violences muettes. Donc tout d'un coup ça m'éclatait à la figure et aussi au cœur. Et je me suis dit soit je fais rien, parce que je sais pas quoi faire, soit je fais un peu avec ce que je sais faire. C'est pas grand-chose mais si je le fais tous les jours, mes journées ne seront pas perdues.

Il fallait m'engager à le faire quel que soit mon état de corps ou d'esprit.

Faire des petites choses tous les jours c'est comme une attention aux autres, à soi-même, à l'environnement dans lequel on vit.

Je me suis posée la question est-ce que « goutte à goutte

à partir des attentats de janvier 2015 à Charlie Hebdo. Sa démarche consiste à danser chaque jour au moins une minute pour manifester en silence, mais en mouvement, contre les actes terroristes et faire partager cette expérience au public présent ou à celui qui suit ces vidéos sur internet. Ses vidéos sont sans montage avec les moyens du bord, dans les états et les lieux dans lesquels elle se trouve, sans technique, ni mise en scène, ni vêtement ou maquillage particulier. Elle danse en intérieur ou en extérieur, dans des endroits publics ou privés, toute seule ou d'autres personnes, souvent avec des inconnus et parfois des amis.

Elle se dit danseuse «sismographe», ce qui signifie qu'elle est attentive à l'environnement et aux personnes qui l'entourent pour créer des danses en utilisant ses sensations optiques, sonores ou bien d'état interne. Elle joue avec les lignes et les sons qui proviennent de son environnement et danse avec la vie qui défile autour d'elle. Les sensations qu'elle ressent naissent dans l'instant de sa performance et ne sont donc pas répétées à l'avance. Pour investir des lieux différents à chaque expérience, elle prend le temps de trouver au hasard de son déplacement un lieu où un détail la fera danser comme lors de sa *danse 104* imitant les mouvement d'une poubelle en plastique qui s'envole presque à cause du vent. Un homme qui passe dit : « vous êtes magnifique ! ». Je devrais danser avec une poubelle plus souvent.

ou encore avec la *danse 362* où elle danse les lignes du paysage qu'elle a choisit et la fumée e l'arrière plan



l'eau finit par transpercer la pierre »? Je n'en sais rien.

Être ensemble dans les circonstances actuelles, ça me paraît vital. On a l'habitude d'être ensemble avec certaines catégories, milieux sociaux etc. Mais il y a d'autres façons, à mon avis, qui passent par la sensation. C'est comme coller quelque chose entre les cases, entre les séparations, entre les identités déterminées. Par quelque chose d'informulé en nous qui se connecte à l'informulé dans les autres. Et ce qui est formulé nous sépare parfois, mais cette part de rêve, de poésie nous traverse et nous est commune.

Cela me permet de rentrer dans un dialogue sensible, quand quelque chose se tisse, l'espace d'une minute.

Je suis sensible aux couleurs et aux sons, car c'est très vibratoire. Et je me suis rendue compte que souvent je danse avec les couleurs que je porte, sans avoir réfléchi. Je suis attirée par des résonances, car je ne prévois jamais comment et où je vais danser. J'appelle ceci une « composition sismographique ». Être sismographe de l'environnement ou de ce qui se passe, veut dire être attentif à des lignes ou des formes, et, grâce à celles-ci, rentrer en résonance sur un mode optique. Sinon il existe aussi le mode sonore, donc je vais réagir sur les bruits ou les voix que j'entends. Ou bien, on peut être sismographe d'état interne.

L'invention de cette danse est commune. Pour moi il ne s'agit pas de moi, il s'agit de « ensemble », comment on va réinventer l'instant grâce à cette poésie. C'est mon engagement le plus fort: comment faire vivre cette poésie en actes dans le quotidien?

Souvent quand vous dansez ou que vous rencontrez quelqu'un, on a l'impression qu'il y a une précaution et une bienveillance. Est-ce que c'est quelque chose qui vous traverse?

En fait je suis tellement solidaire, car je suis dans le même bateau que les personnes qui passent et avec qui je danse. Je suis solidaire de leurs craintes éventuelles, de leurs interrogations, de leurs états internes, donc je vais bien sûr m'accorder à eux.

Est-ce qu'il y a un danger de s'ouvrir comme ça à l'autre et au monde?

Peut-être, ce n'est pas sans risque mais je crois que le jeu en vaut la chandelle. Souvent par habitude, par fatigue ou d'autres raisons, on peut se clore. Mais sans ouverture, sans connexion quoi alors...?

Quand est-ce que tu vas arrêter? Est-ce qu'il y a un terme?

Je ne sais pas, car je n'ai jamais pensé que j'arriverais jusqu'à un an. C'est une expérimentation pour laquelle je n'avais pas décidé d'un résultat ou d'un terme, donc je continue pour l'instant.

On aperçoit un travail de mise en scène à la fois avec le corps et le visage qui exprime et qui réagit, donc est-ce que vous pouvez évoquer une part de théâtralité dans vos danses?

C'est une question que je ne me pose jamais, car je ne cherche pas du tout la théâtralité ou alors elle se fait spontanément.

Est-ce qu'il y a des rencontres qui ne se sont pas faites ou mal faites, voire des problèmes?

Pas vraiment des problèmes. Mais ça m'est arrivé deux fois de n'avoir pu filmer. Une fois un pompier a éteint la camera en disant « ce n'est pas la Foire du Trône » quand je voulais faire un exercice avec eux, et une autre fois un chauffeur de taxi est intervenu dans la rue quand j'avais à peine commencé à danser.

Est-ce que vous avez eu des retours des personnes qui ont assisté à vos danses ou est-ce que vous prenez le temps de leur parler après?

Toujours, sauf s'ils sont partis! Mais oui, il y en a même certains qui m'écrivent ou me laissent les messages.

Après cette rencontre avec l'artiste, chacune de nous a trouvé des similitudes ou de l'inspiration pour de futurs travaux personnels. La pratique de Nadia V-G questionne beaucoup les rapports micro-politiques de proximité à l'environnement, aux personnes, aux matériaux ainsi que les états élargis et modifiés de perception. Cela fait échos aux portraits de Emma où elle cherche à établir une relation de proximité avec ses modèles et aux projets de Marta lorsqu'elle cherche à faire percevoir l'invisible grâce à lumière.

BAT Marta et BENHAMOU Emma

# La sublimation de la modification corporelle

Cette année, nous avons constaté que nos travaux parlaient, chacun à leur manière, de la détérioration et plus largement de la modification corporelle. Nous nous sommes donc demandé comment comprendre la fascination suscitée par la transformation corporelle et la douleur qu'elle engendre. Partout dans le monde, on observe différentes techniques comme le tatouage, le piercing, les écarteurs, autant de moyens pour l'individu d'avoir prise sur son corps quelle que soit sa culture. Inspirées par ce constat, nous avons souhaité soulever deux questions :

- Y a-t-il des motivations autres qu'esthétiques dans la volonté d'apporter des changements douloureux au corps ?

- En quoi la déformation, autrefois perçue comme monstrueuse, est-elle devenue esthétique ?

Le tatouage, le piercing et les écarteurs sont des choix qui doivent être personnels et libres. Souvent, tout du moins initialement, il s'agit d'échapper aux codes de la classe dirigeante et de construire un langage corporel indépendant. Cette démarche doit être différenciée d'autres formes de libération, comme l'abandon du corset par exemple. Cet accessoire féminin était un signe d'enfermement et de normalisation du corps. En ôtant le corset, la femme renouait avec la forme naturelle de son corps. La démarche du tatouage participe d'un même désir de liberté certes, mais il s'agit cette fois-ci de s'extraire du naturel. La pratique du tatouage est de moins en moins subversive, elle est même devenue une mode.

Cependant, les tatouages sont toujours mal vus dans le milieu du travail ou aux yeux de certains qui énoncent à ce sujet des opinions archaïques. Arnaud, tatoué et percé, nous confie « J'entends souvent des discours réactionnaires : regardez-le, celui là, avec ses bouchons d'oreille et ses tatouages, ça doit être un drogué, on ne peut pas lui faire confiance. » Pour Arnaud, l'acte en lui-même est peut-être devenu standard, normal, banal, mais c'est le motif du tatouage ou la phrase choisie qui fait son originalité et le fait donc sortir de la norme. Il poursuit : « il y a ce standard de normalité tout autour de nous, tout le temps. C'est ma manière de m'en dissocier. ». Mais, au delà de ça, c'est une « manière de dire que [sa] vie ne [lui] appartient pas totalement mais que [son] corps est à [lui] ». Comme Arnaud, Célia, étudiante en Web Design, a vu sa majorité comme la possibilité de prendre pleinement possession de son corps. Avant ses 18 ans, il lui aurait fallu l'autorisation parentale.

Cela n'aurait donc pas été un choix uniquement personnel. Ces deux exemples sont parlants : il y a autant de sens au tatouage que de gens tatoués. Il existe bien sûr des tatouages encombrants. Ceux où l'on inscrit sur sa peau le nom de la femme ou de l'homme qui deviendra plus tard une ou un « ex ». Dans tous les cas de figure, la symbolique est souvent liée au fait que c'est une modification permanente, définitive. Modification qui peut générer des regrets. Cette perspective ne paraît pas troubler Célia. Pour elle, se faire tatouer c'est comme marquer une époque, écrire qui l'on est à un moment donné. C'est un moyen, dit-elle, de « lancer une bouteille à la mer » adressée à celle que l'on sera plus tard. Le tatouage est ainsi une manière de se souvenir tout en faisant apparaître l'intérieur de soi à l'extérieur.

Et la douleur dans tout cela ?

Solveig a la phobie des aiguilles. Pourtant, elle s'est fait percer deux trous à chaque oreille et a bien l'intention de poursuivre dans cette voie et de se faire tatouer. Elle ne supporte pas la douleur, mais la symbolique du geste et sa portée esthétique lui permet d'accepter cette souffrance. Lors d'un vaccin, elle tombe dans les pommes parce qu'elle n'a pas choisi cette douleur-là. Accepter un piercing au contraire est un choix autonome.

Célia s'est mis des écarteurs aux lobes d'oreilles. C'est un acte qui dure longtemps, six mois, pour atteindre un trou de six millimètres. Au sortir de la douche, avec beaucoup de crème, il faut pousser tous les mois une pointe conique de taille croissante dans le trou déjà existant. Elle avait déjà les oreilles percées. Il lui est arrivé de saigner, d'avoir chaud et de sentir son cœur battre dans ses lobes. Pourtant, cette douleur, ce geste, lui manque aujourd'hui qu'elle a atteint



son objectif. À l'origine, elle avait choisi de s'arrêter à cinq millimètres, mais elle n'a pas pu. L'envie de poursuivre était trop forte. Pour Célia, la douleur permet de mériter le résultat esthétique désiré. Il y a presque du sado-masochisme dans sa démarche, comme si on éprouvait un certain plaisir à observer le résultat final à la lumière de la douleur éprouvée. La douleur devient alors une fierté. Nous pourrions comparer cette attitude à certaines tribus éthiopiennes ou soudanaises comme Bodi, Surma, Nuer, Karamojong. Toutes ces marques, en plus d'être esthétiques sont des symboles de force et du passage à l'âge adulte. C'est une marque de courage. Si, après l'initiation et ces épreuves douloureuses,

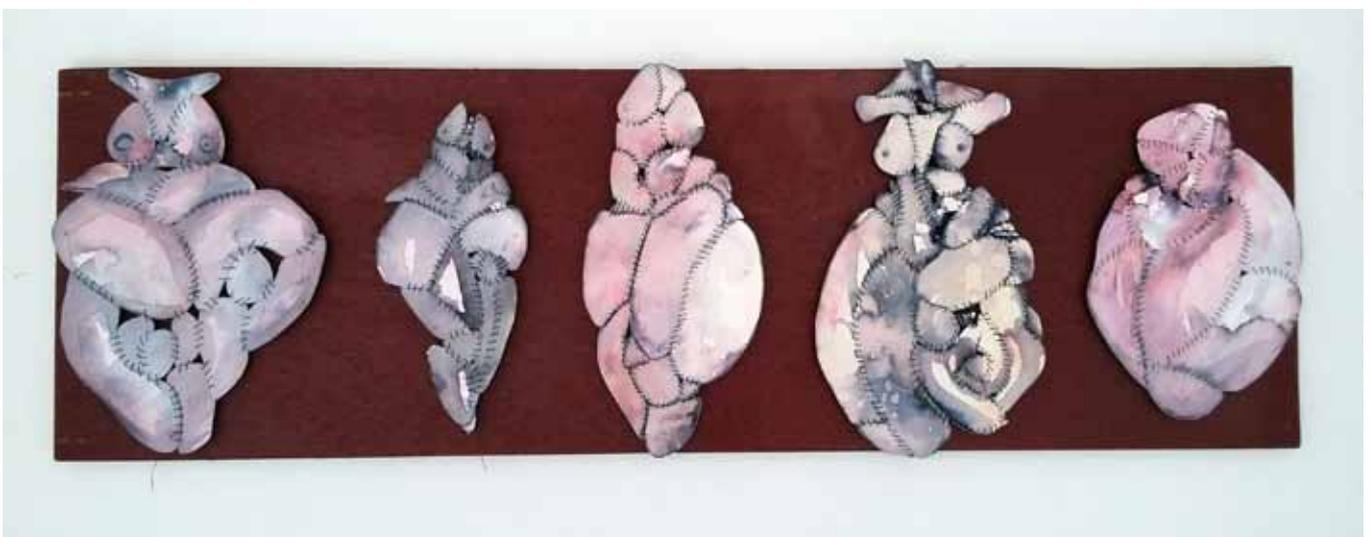
la douleur n'est plus qu'un mauvais souvenir, il en reste des traces sur le corps, des traces imprimées. Un des buts de l'initiation est de marquer le corps qui devient un lieu de mémoire. La douleur est sublimée à l'image de la modification corporelle.

Aujourd'hui le trou est intégré dans les critères esthétiques tant dans la modification corporelle, la mode (les jeans, les T-shirts, les pulls sont troués) que dans l'art. Par exemple, dans l'œuvre de David Altmedj titrée Sarah Altmedj, le trou dans le visage devient esthétique. Pour lui, créer ce trou revêt certes un aspect mortuaire, mais grâce à l'ajout de cristaux, de substances « vivantes », il crée une forme de vie à travers un trou qui symbolise la mort. Il instaure ainsi un équilibre entre la mort et la vie.

Dans le travail de Mélodie le trou est également à l'honneur, notamment dans la représentation de corps, sur toile ou sur

papier, où elle crée des ajours et des évidements en reprenant des formes déjà présentes sur le corps. On obtient donc des femmes composées essentiellement de trous. Enfin elle coud entre eux les morceaux prélevés pour reconstituer des corps. Elle parle ainsi tant de destruction que de réparation. Son travail pourrait sembler macabre, mais le dessin avec ses formes rondes et sensuelles atténue cet aspect.

Il en est de même pour les modifications et les déformations des corps. Chez Solveig lorsqu'elle brûle des personnages



en aluminium il s'agit certes de mettre le spectateur face à son propre destin, par identification. Mais au-delà de cette création anxio-gène, il y a une recherche esthétique dans la représentation de formes abimées détruites, brûlées. Les corps montrés sont déformés, modifiés. Ils nous parlent de la modification du corps.

Dans *Les Visages*, la peau du visage est faite à partir d'argile noircie, les yeux à partir de tête de figurine de baby foot calcinées. Certains traits sont obtenus à partir d'allumettes, brûlées. À cela se superposent des vidéos du visage d'un homme. Le visage devient pluriel grâce à la déstructuration, la superposition et la destruction même de la sculpture puisqu'elle est conçue à partir d'éléments mouvants pouvant faire référence au travail d'Olivier de Sagazan.

En effet cet artiste se met en scène dans des performances où, à l'aide d'argile, de peinture et de filasses il crée différents visages dans une sorte de transe. Ces visages sont difformes, presque sataniques. Ici encore cette esthétique de la déformation et de la modification témoigne de l'identité de l'homme doté de plusieurs visages sombres. Ce qui est le plus frappant lors de ses performances c'est l'esthétique de la laideur.

ASSAILLY Melodie et BURKHARD Solveig





# la troupe Éphémère : Antigone

Répétitions du samedi 09/01. En bas à gauche : Gaëlle Hermant, Jean Bellorini et Delphine Bradier

Nous sommes allés à la rencontre d'une troupe de théâtre dans le but de découvrir comment se passent les premières répétitions d'une pièce. Nous nous sommes rendues au Théâtre Gérard Philippe en Seine Saint-Denis afin de rencontrer la *Troupe Éphémère*. Cette troupe existe depuis peu. En effet, un premier spectacle a eu lieu au printemps dernier autour des textes de Jean-Pierre Siméon.

Le concept vient du metteur en scène et directeur du théâtre, Jean Bellorini qui a eu l'idée de créer une troupe de jeunes gens provenant majoritairement de la ville de Saint-Denis et qui possèdent ou non une pratique théâtrale. Le deuxième critère de recrutement est l'âge, seuls les 15-20 ans peuvent y participer. Comme son nom l'indique cette troupe est éphémère : chaque année les membres de la troupe se renouvellent en grande partie.

Cette année, le travail de Bellorini se porte sur la pièce *Antigone* de Sophocle. Il a fait appel à Gaëlle, une comédienne qui apporte son aide ainsi que son expérience en tant que professionnelle.

*Antigone* est une tragédie grecque écrite par Sophocle au Vème siècle avant Jésus-Christ (aux environs de -441). Elle fait partie des pièces thébaines. Jusqu'à présent, son succès reste immense. *Antigone* a été de multiples fois reprise en tant que symbole de la liberté individuelle.

Après la mort du roi Œdipe, la descendance du héros se déchire pour le trône de la cité de Thèbes. Ses fils, Polynice et Étéocle ont été tués en combattant pour le trône. Créon, le frère d'Œdipe, est donc le nouveau roi de Thèbes. Il décide d'interdire les funérailles de Polynice tandis que le corps d'Étéocle lui, est honoré. Sans remord, la dépouille de Polynice est laissée à l'abandon. Ismène et Antigone les

nièces de Créon et sœurs des défunts sont désormais les seules descendantes d'Œdipe. Antigone, révoltée, décide d'enterrer elle-même le corps de Polynice son frère, à l'encontre de l'ordre de Créon et sous peine d'une terrible punition... Ismène refuse de l'aider, car elle s'exposerait ainsi à la peine de mort.

Les premières répétitions sont celles où les comédiens vont se familiariser avec le texte.

Une première lecture se fait. Ensuite, ils apprennent le texte mais cela n'engage en rien le comédien dans un rôle précis. L'objectif est d'avoir une première idée des répartitions possibles. Lors des répétitions suivantes, le metteur en scène, ainsi que la comédienne, tentent de trouver ce qui pourrait correspondre le mieux à chacun.

Des indications données par Jean Bellorini et Gaëlle aident les amateurs à trouver une justesse dans la voix, dans le sentiment et dans le corps. Chaque indication a son importance, cela peut être une indication sur la parole « plus fort », sur son débit, « plus lent ». Il existe une interaction avec le metteur en scène et la comédienne intervenante qui nous donne l'impression d'un véritable échange. Le comédien dit son texte et le metteur en scène intervient notamment par la voix en disant « Tu as dit quoi ? » ou alors « Je n'ai pas entendu ! Qu'est-ce que tu dis ? ». Le comédien doit donc répéter son texte, l'articuler d'une autre façon, trouver le moyen de se faire entendre. Les indications données servent à guider de façon très libre en suggérant un chemin sans jamais réellement l'imposer, le travail se faisant avant tout par le comédien. C'est à lui de puiser dans son imagination afin d'arriver à un jeu plus juste.



Répétitions du samedi 16/01.



## INTERVIEW DE GAËLLE HERMANT LA COMÉDIENNE

Comment se fait le choix de la pièce ? Est-ce que vous en discutez avec le metteur en scène ?

Gaëlle : Quand Jean (le metteur en scène) m'a demandé de faire la *Troupe Ephémère* avec lui, il avait plusieurs idées en tête mais quand nous avons rencontré le groupe, nous nous sommes dit que cela pouvait marcher puis nous avons réfléchi à nouveau et nous avons relu la pièce ensemble en nous demandant s'il y avait assez de personnages et assez de matière pour tout le monde. Au départ, on parlait de faire *Œdipe à Colonne* et *Antigone* mais on est resté sur *Antigone*.

Pourquoi avoir choisi *Antigone* et pas une autre pièce ?

Gaëlle : Il y a un truc avec ce groupe qui est très fort et puis la langue de Sophocle c'est quelque chose qu'on ne

peut pas donner à tout le monde et le fait que ça soit des jeunes adultes fait que cela ressort encore plus avec eux. Avant, on avait travaillé sur Dostoïevski, il y a quelque chose sur la langue de très construit, qui est quand même assez dur. Il faut la « mâcher » et cela demande de la rigueur. L'histoire d'*Antigone*, cela parle à tout le monde et cela touche à un endroit qui est vraiment très juste.

Est-ce que vous avez dû faire un travail sur *Œdipe* avant celui-là ?

Gaëlle : *Œdipe* c'est tout un chemin de recherche d'identité mais c'est vrai que ne faire qu'*Œdipe* c'était un peu compliqué déjà en terme de personnages et c'est pour cela qu'on a choisi *Antigone*, pour que tout le monde ait quand même quelque chose à raconter.

Comment *Antigone* a-t-elle été reçue par les jeunes membres de la troupe ?

Gaëlle : Au départ je pense qu'ils se sont tous dit : « Oh là là, une tragédie grecque, on va être déprimé pendant un an... ». Ce qui est génial c'est de défendre une langue qui est quand même assez compliquée mais qui raconte des choses de l'actualité.

Est-ce que le fait de travailler avec des jeunes gens contribue à moderniser la pièce ?

Gaëlle : Oui, je trouve que ça résonne énormément avec eux et aussi comme ce sont des gens qui ne font pas particulièrement de théâtre, ils arrivent en « prenant » la langue, ils disent le texte, ils prononcent les mots les uns derrière les autres. Peu importe que ça soit compliqué ou pas, alors qu'un comédien professionnel va plus se prendre la tête sur la syntaxe ou les choses de ce genre-là. Pour

ces jeunes comédiens, c'est juste d'être à cet endroit de jeu, de vérité, d'être là maintenant et de voir ce qui va se passer.

Quelle est la différence entre des répétitions de comédiens amateurs et de comédiens professionnels ?

Gaëlle : Franchement, aucune ! Après... il est vrai qu'on ne va pas réagir de la même façon parce que, déjà, si je les connais moins... Il faut se connaître. En effet il y a des choses qui vont plus vite à certains moments avec des gens qui ont l'habitude de faire ça mais c'est le même rapport au plateau. On dirige de la même façon. Par contre l'exercice où ils doivent occuper tout l'espace c'est vraiment pour motiver le groupe. On est rarement en production professionnelle à 25 mais si on était autant de comédiens professionnels je pense qu'on ferait la même chose. Cela permet vraiment de créer un groupe qui soit coordonné, capable de s'écouter.

Alors que fait exactement une troupe de comédiens professionnels lorsqu'elle arrive sur le plateau ?

Gaëlle : Et bien la même chose. C'est le même principe et ce qui est assez agréable c'est, qu'en réalité, ça ne change rien du tout et surtout, tant mieux ! Pour ce qui est des échauffements, cela dépend des compagnies. Par exemple dans les compagnies où je travaille, soit les comédiens s'échauffent tout seul pendant trois heures et après ils arrivent, soit ils s'échauffent en groupe et là il y a beaucoup d'exercices physiques ou vocaux. Pour les exercices de groupe, on le fait si vraiment il y a un coup de mou, s'il y a besoin de se retrouver et de s'échauffer mais, sinon, on a l'habitude de rentrer directement dans le texte et dans ce que cela raconte.

Selon vous, qu'est-ce que cela apporte précisément aux

membres de la *Troupe Éphémère* ?

Gaëlle : Je trouve que ça permet de rentrer dans l'écoute, dans l'espace et aussi de rentrer à nouveau dans l'histoire que raconte la pièce. L'échauffement c'est juste un temps d'acclimatation pour revenir dans ce qu'on raconte. Et pour moi c'est une façon de se connaître encore plus. Au début, on a pris le texte en étant en cercle, on lisait des petits bouts puis on s'arrêtait et on les faisait reprendre pour mieux comprendre. Par exemple, la première scène d'Ismène dans *Antigone*, on l'avait lu 10 fois d'affilée et, à la fin, on a demandé de quoi cela parlait. Une fois que c'est lancé, ils ont l'histoire dans la tête et ils ont juste à la relire chez eux. Ils reviennent et on peut travailler plus précisément chaque personnage.

De quelle manière est-ce que vous attribuez les rôles ?

Gaëlle : On est justement en plein dedans ! Il y a déjà des rôles qu'ils voudraient faire et on le sent quand ils sont moteurs et qu'ils y vont plus ou moins tout seul. En fonction de ce qu'ils proposent eux, cela joue énormément. Il y en a qu'on sent plus sensiblement dans un rôle que dans un autre. C'est donc de cette façon qu'on construit le travail. C'est vrai que c'est très compliqué de trouver un équilibre à 25 et de faire en sorte que tout le monde soit content mais on n'est pas encore tout à fait décidé.

Comment se passe le recrutement des membres de la troupe ?

Gaëlle : Il s'agit d'une rencontre. C'est vraiment une discussion avec la personne. Ils n'ont jamais fait de théâtre et cela serait ridicule de faire passer une audition sur un texte. Cela n'est vraiment pas le propos. C'était une rencontre de 5 à 10 minutes où l'on se parle. On te demande ce que tu fais, pourquoi tu as envie de faire ce projet là... ?



Pourquoi tu as envie de faire du théâtre ? Est-ce que tu joues d'un instrument etc. On essaye de discuter un peu ensemble sur les goûts, de quoi arriver à un équilibre pour la sélection en se disant « Voilà on a tant de filles, tant de garçons ». Seulement on est amené à faire des choix. C'était des moments horribles parce qu'en réalité on avait envie de tous les garder sauf qu'on ne pouvait pas... Pour certains, on se dit que c'est peut-être pas le moment maintenant parce qu'ils n'ont pas l'air trop surs et d'autres où c'est très clair. Ces moments d'auditions sont très délicats.

Selon vous qu'apporte le théâtre dans la vie de tous les jours ?

Gaëlle : J'adorerais que ça fasse partie d'un cursus comme on fait de l'histoire, c'est juste un moyen de se retrouver ensemble, d'apprendre à être en groupe, à s'écouter et même à parler. C'est une façon d'extérioriser énormément de choses et c'est un endroit humain qu'il ne faut pas perdre. Cela crée des liens très forts et, humainement, cela nous permet de faire des rencontres tout le temps.

## LE RESSENTI DES JEUNES COMÉDIENS

Les jeunes comédiens ont été assez septiques en apprenant qu'ils allaient jouer *Antigone*. Freddy, un membre de la troupe, nous a confié qu'il s'attendait à jouer une pièce plus contemporaine. Au fur et à mesure, après avoir lu et relu le texte en le décortiquant, les membres de la troupe ont commencé à apprécier la pièce et l'histoire qu'elle racontait. Selon eux, le fait de pouvoir s'approprier le texte à leur manière est très intéressant, d'autant plus que cela témoigne de l'intemporalité ainsi que de l'universalité de cette pièce. *Antigone* peut facilement être rattachée à un sujet d'aujourd'hui. Nous avons demandé aux membres

déjà présents l'an dernier ce qu'ils pensaient de leur travail de cette année en comparaison du précédent. La réponse était claire : globalement rien de très différent. « C'est juste un projet différent mais je l'appréhende comme l'année dernière » nous dit Cindy. Faire du théâtre a permis à certains de s'ouvrir un peu plus aux autres en laissant de côté la crainte, la honte causée par le manque de confiance en soi. D'autres perdaient complètement leurs repères et se sentaient déstabilisés par le regard de Jean Bellorini : « Jean, le metteur en scène est imposant ! » ajouta Cindy. Au fur et à mesure, ils se familiarisent avec la méthode du metteur en scène et comprennent mieux ses attentes. Chaque conseil donné leur permet d'accéder plus précisément à une justesse de jeu en étant « soi-même ». Certains membres pensaient que le théâtre, c'était mettre un masque afin d'incarner un personnage. Désormais le théâtre a une toute autre résonance, il est synonyme d'être soi. Jean Bellorini demande à ce que le texte soit dit et non joué lors des répétitions, probablement une façon d'éviter toutes formes d'exagération afin de rester le plus vrai. C'est cette passion qui les rassemble, le fait d'oublier leurs problèmes personnels l'espace d'un instant et être plongé dans un autre monde : la scène. Ce qui leur permet d'arriver à un état de neutralité, c'est l'échauffement. C'est une sorte de « sas » entre le monde extérieur et l'espace de jeu. Marcher sur le plateau ensemble leur permet de se connecter, de poser un cadre en faisant le vide autour d'eux. De cet échauffement né un corps disponible et attentif.

LAJEVARDI Laura et SOLTANI Atlele





# Benjamin Sabatier Do It Yourself

Nous avons eu l'occasion de rencontrer l'artiste contemporain Benjamin Sabatier dont le travail sollicite fortement le spectateur. Ce dernier est tout d'abord invité à reconnaître les matériaux bruts utilisés tels que le bois, le béton et le fer. Puis à comprendre le procédé utilisé par l'artiste, la manière dont les matériaux se soutiennent mutuellement. Il s'agit en somme de percevoir le processus de création de l'œuvre. Sensibles à cette dimension de son travail, nous nous sommes particulièrement intéressées à une série d'œuvres en kits dans laquelle la fabrication est directement confiée au client. Cette démarche, à la fois incitation à l'acte artistique et parodie du système capitaliste, nous permet d'entrevoir la complexité du travail de cet artiste.

## I – LE PROCESSUS DE CRÉATION : DE DESSIN À LA RÉALISATION

Je travaille beaucoup par dessins. Les dessins de mes projets n'arrivent jamais à réalisation, ce sont des ébauches du processus. Ce n'est pas parce que j'ai une idée que j'essaie de la matérialiser. L'œuvre, pour moi, se construit par association d'idées. Deux dessins se greffent l'un à l'autre pour créer la pièce. Ça ne se fait pas par décision mais au cours du travail, ce sont des ébauches du processus. Par exemple pour le projet Cube, l'idée reste mais l'objet est complètement différent. Il y a une différence entre un projet idéal et le fait que ça existe parce que ça ne tient pas de la même manière, ce n'est pas la même échelle, les rapports de formes sont différents, et donc je peux avoir des idées mais le travail transforme l'idée tout le temps.

Il n'y a que dans la création qu'on peut se permettre de ne pas réussir à être exactement en corrélation avec le projet, parce que, dans le design ou dans l'architecture, on ne peut pas trop s'éloigner, changer de direction pendant le cours de

la fabrication. Par contre, dans la création artistique on peut se permettre d'arrêter, de détruire, de changer de direction, d'exploiter ce qu'on a fait pour autre chose. C'est ça le principe de la liberté de création.

Ce principe de production, pour moi, il devait être visible parce que la première approche de l'œuvre c'est comprendre comment ça a été fait.

Pour moi l'art, aujourd'hui, doit se situer dans cette relation dialectique entre le faire et le penser. Le penser est un faire et le faire est aussi un penser.

## II – LES KITS

IBK n'est pas une marque. Ça copie le mode de fonctionne-



ment des marques, mais étant dans la production artistique, je ne me voyais pas reproduire simplement les chaînes existantes dans la société de consommation. J'ai repris le logo IKEA et en même temps l'IKB d'Yves Klein.

## A. L'HISTOIRE D'IBK

L'idée d'une marque n'était pas première. Je ne me suis pas dit : « je vais créer une entreprise ». En fait le processus a été un peu inverse. Il a été dû au système de production.

Avec des punaises colorées ou des clous, je conçois des formes abstraites sur le mur. Ce travail in situ permet de rejouer d'une manière humoristique la peinture avec des objets industriels. C'était l'occasion d'un plaisir esthétique mais aussi d'une réflexion sur la peinture. Finalement je me suis demandé « Comment peindre aujourd'hui ? »

En me posant ensuite la question : « mais comment je vais le retirer du mur de mon atelier pour l'exposer ailleurs ? », j'en suis venu à m'intéresser d'avantage au principe de commercialisation qu'à la dimension esthétique de mon travail. Pour le déplacer, j'ai fait des patrons, fabriqué des outils, des systèmes de montage pour faciliter la reproduction. Là, je me suis dit que je pouvais le faire fabriquer par quelqu'un d'autre. Je considère les punaises et les clous comme des touches dont la subjectivité a été retirée. Comme il n'y a pas de subjectivité, que ce soit moi ou quelqu'un d'autre qui reproduise l'œuvre c'est la même chose. Du coup, j'ai créé un système de reproduction en série. Il m'a fallu penser à la boîte qui contient le kit, au circuit de distribution, à la question de transportabilité et du stockage de l'œuvre d'art.

Je me suis intéressé à l'histoire de l'objet d'art. La création de tableau de chevalet n'est-elle pas due à une influence de la commercialisation sur la question de l'œuvre ? Est-ce que la marchandisation n'a pas fait en sorte que l'œuvre d'art transforme sa manière d'être ou, du moins, sa manière de fonctionner ? D'un coup l'œuvre n'est plus faite in situ, alors qu'avant on peignait surtout sur le mur. Depuis, on le fait dans l'atelier sur des formats plus ou moins grands, pour pouvoir les distribuer. Ça devient une pièce qu'on peut échanger au fur et à mesure de son existence. Dans la peinture hollandaise du 17<sup>ème</sup> siècle beaucoup de petites peintures apparaissent, justement à l'endroit où est créé le capitalisme. C'est la bourgeoisie qui prend le pouvoir en Hollande et en même temps les peintres se mettent à faire des petits tableaux plus facilement transportables et échangeables pour décorer les maisons bourgeoises.

Ce projet-là s'est développé parce que j'avais une proposition d'exposition en galerie. Du coup, je l'ai transformée en magasin et j'ai vendu mes kits. J'ai fait une vidéo de montage, de type Castorama. Vous voyez des petites vidéos de présentation de produit avec des petites musiques de fond un peu nulles... J'ai repris ces codes là et j'ai créé une vidéo qui s'appelle *process story*. Dans la galerie, vous aviez des tas de boîtes, la petite vidéo à l'entrée, treize œuvres exposées, et tout le reste à acheter sur catalogue. Il y avait une affiche avec un texte critique qui reprenait une publicité IKEA de présentation de produits, mais on l'a détournée pour que ce soit de la valorisation critique sur l'œuvre d'art.

## B. UNE ŒUVRE D'ART CAPITALISTE ?

La différence des galeries par rapport aux musées, c'est que les objets y sont à vendre. L'œuvre d'art se voit doublée d'une valeur commerciale, ce qui n'est pas le cas dans le musée. Dans le musée c'est une œuvre esthétique.

Il y a des artistes qui ont créé des entreprises, comme Yves Klein avec IKB (International Klein Blue), qui se voulaient être des entreprises critiques par rapport aux modes de fonctionnement capitaliste. « Critique » dans le sens de mise à distance et de regard particulier, pas forcément de manière négative.

Avant, mon travail était davantage basé sur des questions picturales liées à la matérialité et à la question de la consommation. C'est à dire que je retirais de la consommation des objets usuels, produits en série dont la couleur était un peu différente pour chacun. Je voulais pouvoir produire des œuvres par accumulation d'éléments identiques ou hétéroclites mais colorés industriellement. C'est comme si j'avais remplacé la peinture en tube par la couleur des objets. Ce qui m'intéresse aussi dans ce genre de choses, c'était que les objets ne perdaient pas leur fonction. On les voit donc d'une manière esthétique, et en même temps on peut toujours dérouler et utiliser le scotch.

J'ai appliqué à mon œuvre les principes économiques de base de manière critique et ça permet d'interroger la valeur de l'art dans un circuit commercial. Il s'agit donc d'une œuvre d'art critique qui veut questionner l'économie mais en même temps une mise en crise de l'objet d'art dans un marché.

C'est une œuvre d'art extrêmement efficace dans la mondialisation : je peux l'envoyer par La Poste, quelqu'un peut le fabriquer ailleurs, il est léger, il se stocke facilement, il ne s'achète pas cher, il est produit en série. On est complètement dans une dimension marchande. C'est une œuvre d'art capitaliste, complètement. Elle est issue de l'industrialisation, sauf que dans sa fabrication, moi j'ai tout fait tout seul. La fabrication des kits est longue et fastidieuse. Cela va l'encontre du fonctionnement de l'industrialisation ou de la culture de masse où tout est réglé avec des objectifs bien précis de profits. Revendiquer de travailler tout seul, c'est un point de vue politique et pas juste une façon de faire. C'est aussi pour ne pas faire comme l'industrie, c'est aussi pour ne pas faire comme les artistes qui font comme l'industrie. Il y a un aspect hyper fabriqué, sauf que tout est fait main. C'est moi qui ai collé les étiquettes, j'ai rempli les sachets de punaises donc il y a un travail répétitif et je fais tout tout seul. C'est là où se situe peut-être mon positionnement ou en tout cas l'éthique du travail.



Donc, c'était au départ une problématique esthétique sur une réflexion à propos de la peinture. J'en suis arrivé à des réflexions plutôt sur l'ontologie de l'œuvre d'art et ses rapports au commerce, plutôt à une critique de la société capitaliste. C'est l'œuvre dans sa production qui m'a petit à petit amené à ces réflexions-là. C'est que l'œuvre vous dépasse à un moment donné, c'est elle qui vous entraîne dans des perspectives. Donc en fait l'œuvre vous parle.

### C. UNE INVITATION À UNE EXPÉRIENCE ARTISTIQUE ?

A cette époque, en 2002, le prix de l'œuvre faisait aussi partie du concept, donc il était très peu cher, ça allait de 150 à 700 euros. Donc tout le monde pouvait repartir avec une œuvre.

Il y a de l'ironie mais en même temps il y a un engagement, c'est à dire que, pour moi, la première relation qu'on a avec une œuvre, c'est sa matérialité, sa visibilité. C'est souvent le sujet des œuvres. Avant de partir dans des discours symboliques ou d'interprétation, on parle de ce qu'on connaît ou de ce qu'on voit. C'est pour ça que toutes mes œuvres racontent l'histoire de leur production. On comprend l'œuvre parce qu'on va en revivre la fabrication. J'inverse la proposition de Duchamp. Il pose l'objet sans travail, moi ce que je propose aux spectateurs, c'est justement de voir la dimension artisanale du travail de l'artiste. On n'a pas forcément beaucoup de marge de manœuvre. Le but du jeu n'est pas de vous transformer en artiste, mais que vous fassiez le travail produit par l'artiste. Après, j'ai fait des séries qui sont légèrement différentes par leur système de montage. Il y a un patron régulier, mais par contre, le placement des couleurs est aléatoire et le producteur de l'œuvre peut les répartir comme il le souhaite.

Mais souvent, les gens ne l'ont pas fait ! Ils ont gardé le kit dans sa boîte. Parce que en fait, l'ambiguïté, c'est que si vous ouvrez la boîte, que vous utilisez le patron, les outils, il perd de sa valeur. Comme un collectionneur préfère garder des jouets anciens dans leur boîte, sinon ils perdent de leur valeur. Tu achètes quelque chose pour les qualités esthétiques, pour une peinture, et tu te retrouves avec une boîte ! Tu gardes l'œuvre en potentialité. Tu ne l'auras jamais, mais tu sais que tu l'as. Après, moi, je ne contrôle plus.

J'ai aussi fait un projet d'œuvres disponibles sur internet pour un festival à Riga en Lettonie, qui s'appelait *Survival kit*, notamment sur la question de la participation du spectateur. Sur place, j'ai monté un stand de présentation où je faisais de la publicité pour le site internet. Les gens venaient, pendant le festival, construire l'œuvre eux-mêmes, ou imprimaient le patron depuis le site internet pour faire le leur chez eux. J'ai fait la même chose pour la biennale de Paris en 2006, sauf que là, j'avais un stand au BHV. Pendant un mois, je faisais des démonstrations de montage de kits uniquement avec des clous. J'ai refait une vidéo qui s'appelle *Process Story*. J'offrais le premier clou aux clients du BHV et leur donnais le nom du site internet *Build your own world*.

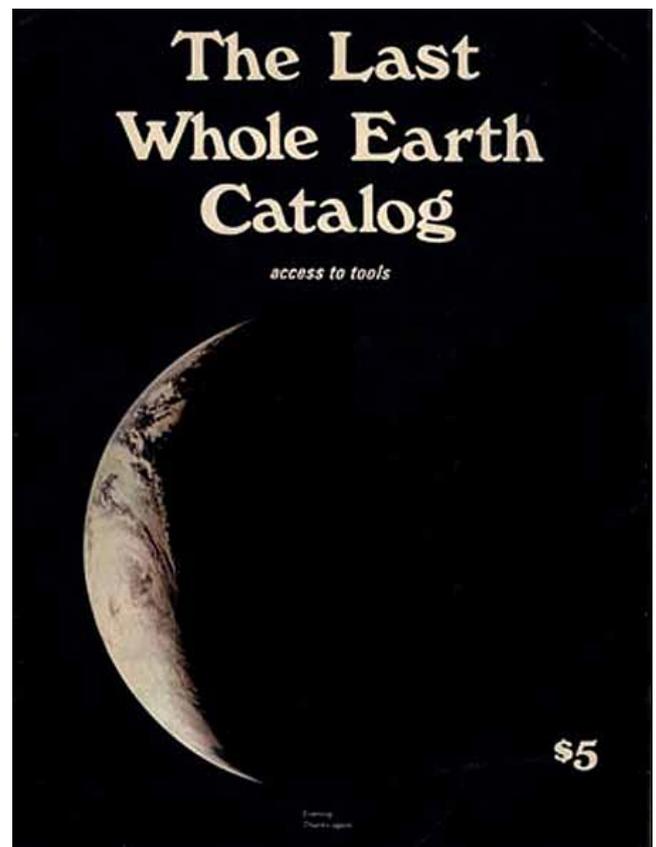
## 3. DO IT YOURSELF !

### A. L'HISTOIRE DU DO IT YOURSELF

Do It Yourself est une mouvance qui date des années 60. Ça a été oublié mais ça a toujours existé dans l'économie globale de manière latente. Ça réapparaît de manière beaucoup plus forte pendant les périodes de crise. C'est à dire qu'à un moment donné, les gens, au lieu d'acheter quelque chose, ils le font eux-mêmes.

J'ai travaillé sur l'histoire du DIY. Avec un ami architecte, on a fait un livre de référence qui recense le DIY chez les artistes, les architectes, les designers. En fait, c'est un catalogue de ressources qui donne des procédés pour pouvoir faire des choses par soi-même. On voit qu'il y a plein de choses à faire par internet. L'informatique, au début, avait une dimension hyper sociale et politique. Il s'agissait de partager les connaissances et les compétences. Notre livre est aussi théorique, parce qu'il vous explique l'histoire du mouvement, ou plutôt des mouvements : d'où ça vient, quels sont les points d'appuis politiques, sociaux de ce qu'on appelle aujourd'hui « DIY ».

Le premier projet par rapport à ça, c'est ce livre qui s'appelle *The Last Whole Earth Catalog, access to tools*. C'est la bible hippie. Ce livre est sorti en 1967 aux Etats Unis, publié par Stewart Brand. Ce livre vous explique comment construire sa maison, comment se soigner... C'est un peu l'encyclopédie de Diderot et D'Alembert, mais dans une période de capitalisme avancé. C'est le début de l'Open Source. Par exemple, si quelqu'un construit sa maison en bois, il peut envoyer ses



conseils au *Whole Earth Catalog* qui les publie, afin de les partager. Les lecteurs peuvent devenir des contributeurs. C'est grâce à eux qu'internet a été vulgarisé, parce qu'au départ c'était réservé à l'armée américaine. Par exemple, la photo de couverture est une image de la terre prise depuis la lune. Elle était au départ classée « secret défense » par l'armée américaine et eux ont publié cette image-là. De façon utopique, ils pensaient que, quand le monde verrait qu'ils habitaient une toute petite sphère, cela créerait une sorte d'ambiance générale de paix. Parce que dans les années 60, s'extraire du capitalisme faisait partie de leur ambition politique. Le Land Art est totalement issu de ça. A un moment donné, il n'y a plus de marchandisation, on ne peut pas vendre l'objet : il est indéplaçable, il appartient au territoire. Et toutes les œuvres d'art dématérialisées, la performance chez Allan Kaprow, Gina Pane, ...sont issues de ces questionnements de récupération du capitalisme. Il ne fallait surtout pas exposer dans une galerie. En France dans les années 70, Gérard Aimé, Patrice Aoust, Marie-Paule Nougaret et Philippe Bone ont repris ce processus. Le livre s'appelle *Le Catalogue des Ressources*.

Dans les années 90, le critique d'art Jerry Rubin a écrit le livre *Do it !*. Ce sont des fiches faites par des artistes. Vous pouvez reproduire les œuvres qui sont à l'intérieur. C'est un pompage total d'un bouquin qui est sorti dans les années 60, d'un allemand qui s'appelle Ulrich Gender. Il a invité tous les artistes contemporains des années 60, qui travaillaient sur la question du Do It Yourself, à faire un livre qui s'appelait *Do it yourself* aussi. Ce qui est incroyable c'est que Jerry Rubin ne fait pas du tout référence à Gender dans son travail.

## B. BE IT YOURSELF !

Be it yourself est la devise de Benjamin Sabatier, qui accompagne la vente de kits.

La mouvance « Do it yourself »? J'en fais carrément partie. En fait, ça ne m'intéresse pas en tant que tel de rentrer dans cette sphère là, c'est juste qu'intellectuellement par rapport au développement de mon savoir-faire et de mon fonctionnement habituel, ça fait partie de mon œuvre. Je parle de participation du spectateur.

Après, je me suis demandé si ce principe pouvait devenir un principe moteur de mon travail et je travaille que là dessus. Sauf que ça ne correspond pas du tout à ma manière d'être, qui se laisse plus porter par les découvertes et les événements. J'ai donc l'impression d'avoir terminé ce projet et, en effet, je pense qu'une pratique artistique ne doit pas nécessairement s'inscrire dans la répétition d'un même principe pour être reconnue.

LECOLE Vanina et NOSTER Magdalena



Nous étions seul à  
seule et marchions  
en rêvant,  
Elle et moi, les cheveux  
et la prose au vent.  
Soudain, tournant vers  
moi son regard  
émouvant ;  
" Quel fut ton plus  
beau jour ? " fit sa  
voix d'or vivant,





