



HAL
open science

Promenade parmi quelques demeures

Etienne David

► **To cite this version:**

Etienne David. Promenade parmi quelques demeures. Péril en la demeure, Laboratoire HLLI (Unité de Recherche sur l'Histoire, les Langues, les Littératures et l'Interculturel - UR 4030 - ULCO) et Laboratoire ALITHILA (Analyses Littéraires et Histoire de la Langue - URL 1061 - Université de Lille, Université du Littoral-Côte d'Opale, Maison de la Recherche, Dunkerque, Apr 2022, Dunkerque (59140), France. hal-04450336

HAL Id: hal-04450336

<https://hal.science/hal-04450336>

Submitted on 14 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Promenade parmi quelques demeures

La demeure bourgeoise, la maison familiale, la cabane d'enfant, l'appartement ouvrier ou la grotte préhistorique assurent, de manière ambivalente, une protection vis-à-vis du monde extérieur mais aussi une ouverture sur celui-ci. L'habitation peut devenir un refuge, une forteresse impénétrable et son occupant peut, lui aussi, choisir l'isolement ou tout au contraire adopter le rôle d'un voyeur sur le monde qui l'entoure.

La place de l'habitat, dont la vocation première reste d'accueillir et d'abriter, ouvre plusieurs pistes de réflexion artistiques et esthétiques. Nombreux sont les artistes qui, depuis le début du XX^e siècle, ont questionné, ont remis en cause, en jeu et même en danger, le lieu, que ce soit celui du musée ou de la galerie d'exposition.

On propose ici un parcours dans le temps. Une balade chronologique parmi quelques œuvres (quelques demeures) exemplaires. Elles sont parfois inquiétantes, parfois enchantées, mais toutes conçoivent l'habitat comme matériau d'expression plastique plus que comme simple lieu où vivre.

1/ *Merzbau* (Kurt Schwitters)

Kurt Schwitters débute la création du *Merzbau* en 1922. Il se trouve alors dans sa maison à Hanovre et commence à assembler, ajuster, entasser et organiser des éléments hétéroclites. La sculpture-construction s'élève et s'édifie dans son propre appartement, et vient ainsi investir directement son habitat familial, son espace intime.

Faite de débris, de matériaux de construction divers et variés, l'œuvre s'immisce et s'intègre immédiatement dans le quotidien de l'artiste. D'abord conçue sous la forme d'une simple colonne centrale au milieu de son appartement, le *Merzbau* va se propager, grandir, envahir les murs, le plafond, la cuisine, la chambre, le salon, passer les portes, les fenêtres et déborder dans les étages supérieurs de la demeure allemande.

Dès lors, cette action artistique et esthétique est à saisir de plusieurs manières et, bien sûr, ouvre sur des questions essentielles à notre propos.



FIG. 1 - Kurt Schwitters (1887-1948)

Le Merzbau

Le premier *Merzbau* intitulé aussi *Cathédrale de la misère érotique*
1923-1933

Dimensions variables

Hanovre, Allemagne

Rejeté par le groupe DADA de Berlin (nommé au départ « Club DADA ») auquel il souhaitait adhérer, Schwitters cherche alors une nouvelle voie. Il entend bousculer une vision esthétique devenue trop traditionnelle selon lui. Ce nouveau chemin, il le nomme « Merz » et souhaite lui faire endosser le rôle difficile, presque fondateur, de s'approprier les rebuts, les rejets de la société pour les faire entrer dans la réalité matérielle de l'art¹.

Kurt Schwitters va penser sa création à venir comme une forme indépendante de toute école, de tout modèle ancien en développant ce concept plastique inédit au travers de plusieurs concrétisations matérielles. Il intitulera ainsi ses collages les *Merzzeichnungen* ou encore ses assemblages les *Merzbilder*. Approfondissant cette conception nouvelle, il explorera aussi d'autres formes comme la poésie, l'architecture avec le *Merzbau*, mais aussi l'édition et l'écriture avec, dès 1923 la revue *Merz*².

Les pièces éclatées, les morceaux et les fragments disparates et rejetés de la société, retrouvent ici par l'assemblage une unité symbolisant à la fois la ruine, celles issues de la Première Guerre mondiale, et l'édification d'un nouvel ordre, d'un nouveau monde, plus proche et intégrant la vie quotidienne de l'homme. Schwitters déclara lui-même : « Tout était en ruines de toute façon, et créer du nouveau à partir de débris avait une signification. Voilà ce qu'était Merz³ ».

Le *Merzbau* fusionne des questionnements esthétiques liés à la fois à l'architecture, à la sculpture, au théâtre et à la poésie. L'artiste intègre ainsi dans son processus de création la notion très contemporaine et toujours vive du « *in progress* ».

¹ Nous sommes quelques années seulement après le célèbre ready-made *Fontaine* de Marcel Duchamp : l'objet du quotidien, grâce au geste de l'artiste et son placement dans l'espace d'exposition et muséal, devient œuvre d'art.

² Cette revue comptera 24 numéros publiés entre 1923 et 1933 (trois numéros ne paraîtront pas).

³ Cette citation, reprise de nombreuses fois, devient le paradigme de cette intégration de l'objet quelconque dans le domaine de l'art.

En 1933, le régime d'Adolf Hitler s'installe en Allemagne et Schwitters est déclaré rapidement « artiste dégénéré⁴ ». Il quitte définitivement l'Allemagne pour la Norvège en 1937 et, là encore, par réaction, reconstruit, reconstitue son *Merzbau* deuxième version. La création devient réaction à la négation et à l'infamie et l'artiste revêt maintenant un rôle politique face à l'événement historique.

Le deuxième *Merzbau* norvégien est réalisé entre 1937 et 1940 et disparaît dans un incendie en 1951. Entre-temps, Schwitters, quitte la Norvège et commence en Angleterre en 1945 son ultime *Merzbau*, le troisième, qui demeurera inachevé suite au décès de l'artiste le 8 janvier 1948.

L'œuvre devient acte, action et métaphore de l'esprit en pleine recherche esthétique. Elle se déploie dans l'espace, symbolisant l'idée cheminant dans l'esprit de l'artiste et sa propagation dans le monde de l'art.

Avec Kurt Schwitters, l'œuvre intègre l'espace-habitat, elle se construit et se déploie dans l'espace intime mais également public. Plus que démonstration technique, l'œuvre ouvre sur la sensation et l'intime. L'art et la vie se retrouvent confrontés, confondus, et dialoguent de manière immédiate. En plaçant la création face à la destruction, l'œuvre d'art devient rempart vital.

2/ *Le Vide* (Yves Klein)

En 1958, Yves Klein présente au public parisien une exposition-expérience qu'il intitule de manière particulièrement énigmatique : *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* ou, plus simplement, *Le Vide*.

La capitale française baigne alors dans une effervescence artistique extrêmement riche et stimulante pendant laquelle toute une génération d'artistes européens repense l'art et sa monstration en réaction aux conceptions américaines. La galerie Iris Clert, rue des Beaux-Arts devient ce lieu, cet endroit, cet incubateur de nouvelles pratiques esthétiques. Yves Klein devient dès lors un des artistes les plus prolifiques en repoussant et en questionnant les pratiques traditionnelles de l'art. Il invente et dépose sa célèbre couleur bleue, le I.K.B. (*International Klein Blue*⁵) et ira, notamment, jusqu'à transformer les femmes en pinceaux vivants lors de performances orchestrées.

À la fin des années 50, Yves Klein possède déjà une certaine notoriété et c'est dans ce contexte qu'il va créer l'événement, lors du vernissage d'une exposition vide (ou « vidée ») dans une galerie d'art reconnue, implantée au cœur de Saint-Germain-des-Prés. Klein mettra même en scène son acte. Il dresse des tentures comme des rideaux d'Opéra sur la façade de la galerie et réalise en couleur I.K.B. le carton d'invitation. Il sert un cocktail à base de curaçao aux visiteurs de la soirée, qui deviennent ainsi eux-mêmes acteurs de la performance artistique. Dans la galerie, ne reste simplement qu'une vitrine qui affiche l'absence et un rideau tiré qui ne cache ou ne dissimule plus rien. Le vide est donc créé.

Cette mise en question du lieu ou de la galerie d'exposition et la mise en danger de sa fonction traditionnelle se « concrétise » par l'absence totale d'éléments, d'objets exposés, créant ainsi une surprise et même, à l'époque, de l'incompréhension et du rejet. L'acte de l'artiste assoie de manière forte, nettement provocatrice, la promulgation de l'expérience artistique et esthétique au travers de la sensation et de l'émotion pure.

Cette exposition-événement devient une monstration du sensible, jusqu'à revendiquer le règne de la sensibilité à son plus haut point conceptuel. Point d'orgue de sa recherche de l'émotion à travers par exemple ses célèbres monochromes, Klein ouvre la voie de l'immatériel et à son expérimentation par tout un chacun.

⁴ *Entartete Kunst* ou « art dégénéré ». Cette formule du discours nazi rappelle la violence de l'expression *aus der Art schlagen, schlagen* signifiant battre, frapper, cogner. L'exposition officielle des peintres « dégénérés » sous le III^e Reich rassembla en 1937 à Munich six cent cinquante œuvres modernes devant les yeux des deux millions de visiteurs qui se presseront à l'exposition.

⁵ *International Klein Blue* breveté par Klein en 1960.

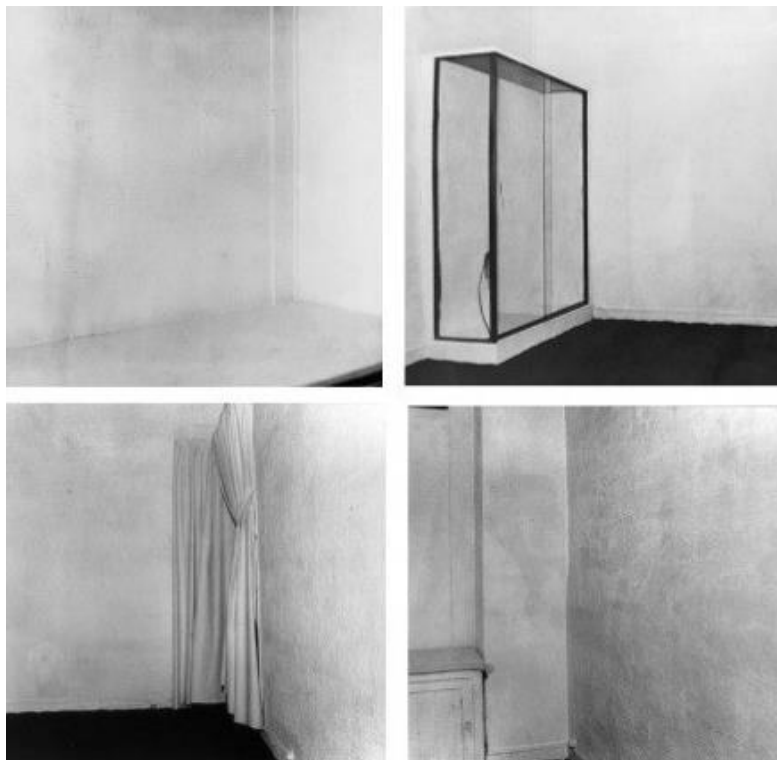


FIG. 2 - Yves Klein (1928-1962)

La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée
intitulée également : *Le Vide*
28 avril - 12 mai 1958
Galerie Iris Clert,
3, rue des Beaux-Arts, Paris

Le monde de l'art se divise face à l'acte de Klein, qui sera qualifié de « plaisanterie » par certains critiques. Rien n'y fait, Klein poursuivra cette quête du sensible, de l'intime et de l'immatériel.

Cette immatérialité de la galerie et de son contenu devient l'espace possible d'une nouvelle projection émotionnelle encore inexplorée. Le lieu vide devient métaphore de l'intériorité du visiteur ou plutôt du « regardeur », pour reprendre l'expression consacrée par Marcel Duchamp (« c'est le regardeur qui fait le tableau⁶ »).

L'artiste devient provocateur en ce sens qu'il revêt le rôle d'instigateur. Il engage le visiteur à toucher, ressentir, penser et s'émouvoir. Le « regardeur » doit entrer en cohésion avec l'œuvre non plus uniquement avec ses yeux mais aussi la percevoir avec l'esprit. Le visiteur devient acteur, puisque Klein sollicite, par la « mise en scène », la « mise en œuvre », sa participation.

Yves Klein s'exprimera en 1961 sur cette nouvelle voie créée dans un discours manifeste et fondateur :

Les visiteurs des galeries – toujours les mêmes, et comme tout le monde – porteraient avec eux cette immense peinture, dans leur mémoire (une mémoire qui ne dériverait pas du tout du passé mais qui serait à elle seule la connaissance d'une possibilité d'accroître indéfiniment l'incommensurable à l'intérieur de la sensibilité humaine de l'indéfinissable). Il est toujours nécessaire de créer et de recréer dans une incessante fluidité physique en sorte de recevoir cette grâce qui permet une réelle créativité du vide⁷.

⁶ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, Collection Champs, 1994, p. 247.

⁷ Yves Klein, « Manifeste de l'hôtel Chelsea », dans *Yves Klein*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1983, p. 195.

Ce qui est ouvert et engagé par cette galerie vide, c'est la question de la monstration et de la relation à l'œuvre. L'expérience et l'expérimentation sont au cœur de l'exposition, qui devient création à deux : par l'artiste et par son « regardeur ».

3/ *Le Plein* (Arman)

Yves Klein et Arman sont amis depuis leurs 18 ans. Tous les deux originaires de Nice et pratiquent le judo de haut niveau. Ils se découvrent une passion commune pour les questions philosophiques et spirituelles. Cette amitié durera seize années, interrompue brutalement par la mort d'Yves à seulement 34 ans.

Révoltés et chercheurs de nouveaux chemins artistiques, les deux hommes se répondent mutuellement en développant leurs propres esthétiques. En 1960, Arman répond à son ami en proposant, cette fois, l'exposition, intitulée *Le Plein*.

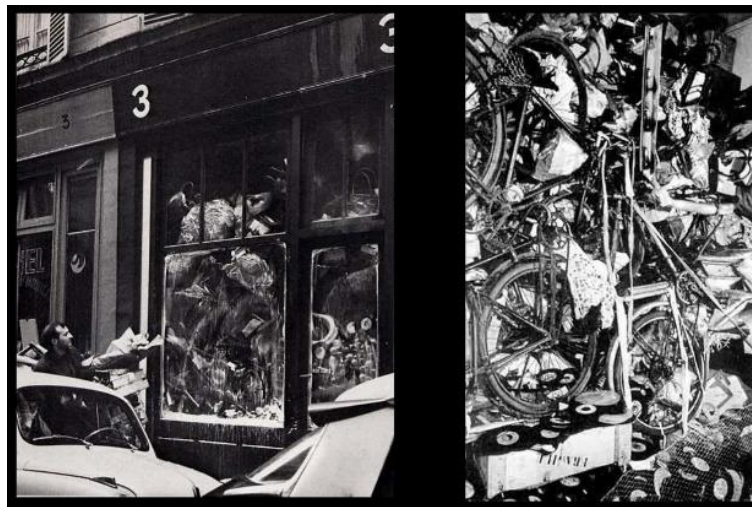


FIG. 3 - Arman (1928-2005)
Le Plein
1960
Galerie Iris Clert,
3, rue des Beaux-Arts, Paris

Sous la forme d'un clin d'œil, cette apparente exposition opposée à son ami Klein qui prônait deux années auparavant le vide total, engage et poursuit les mêmes réflexions sur le lieu et notamment celui de l'exposition.

Arman travaillera sur l'objet toute sa vie et il deviendra mondialement connu, notamment pour ses *Accumulations*⁸ et ses *Colères*⁹ avec lesquelles il met en danger et déstructure l'objet courant et quotidien.

En 1954, l'artiste visite deux expositions parisiennes consacrées à Kurt Schwitters et à Jackson Pollock qui vont changer radicalement son art et sa pratique plastique. Dès lors, il va bousculer les codes de son esthétique et s'approprier l'objet comme matériau. Il va malmener ces objets et va en faire une concrétisation spectaculaire en emplissant de débris la Galerie Iris Clert.

Il est alors impossible d'entrer dans la galerie. Trente-six mètres cubes d'objets divers et de rebuts sont accumulés aléatoirement : vélos, cartons, cageots... L'inutile devient essentiel, le

⁸ Arman, *Poubelle des Halles*, 1961, Accumulation - Papier journal, carton, tissu, paille, boîte métallique, mimosa séché, culot d'ampoule, crayon, film plastique, étiquettes, dans une boîte en bois et verre, 63,50 x 43,00 x 12,50 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

⁹ Arman, *Chopin's Waterloo*, 1962, Sculpture - Éléments de piano fixés sur panneau de bois, 186,00 x 302,00 x 48,00 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

déchet, « l'objet trivial, l'objet industriel, l'objet de rebut¹⁰ » deviennent matériaux artistiques. Le résiduel et le déchet se retrouvent exposés avec force et avec poids. L'objet du trottoir ou de la poubelle qu'on ne veut pas voir dans la vie de tous les jours nous est ici imposé car placé dans une galerie, en vitrine et en masse.

Pied de nez familier à Yves Klein ? Boutade amicale ? Arman par cette apparente opposition formelle continue en fait et prolonge la voie qui était ouverte deux années plus tôt par son ami Klein.

L'œuvre là aussi se crée entre l'artiste et le visiteur-regardeur mais c'est, bien sûr, toute la pratique même de l'exposition traditionnelle qui est remise en cause et irrémédiablement transformée. La galerie n'est plus simplement un lieu d'exposition, elle devient un espace tridimensionnel qu'il s'agit d'investir et d'intégrer au processus esthétique.

4/ *Closerie Falbala* (Jean Dubuffet)

Né au Havre en 1901, Jean Dubuffet a soixante-dix ans quand il débute la conception, puis la construction de ce lieu nommé la *Closerie Falbala*. Internationalement connu et reconnu, Dubuffet voyage énormément à l'occasion des différentes expositions et rétrospectives qui lui sont consacrées à travers le monde et surprend quand il établit et finance lui-même ce projet monumental.



FIG. 4 - Jean Dubuffet (1901-1985)

Closerie Falbala

1971-1973

Résine époxy et béton projeté peints - 1610 m²

Fondation Dubuffet, Périgny-sur-Yerres

Connu évidemment pour son œuvre picturale et notamment son cycle nommé *L'Hourloupe*, Dubuffet cherche à créer une nouvelle réalité de l'image. Il met à jour un univers fait de pièces, de fragments de couleur rouge, bleue, jaune et blanche qui une fois assemblés, rassemblés et unifiés, produisent d'étranges objets. Cette signature plastique de *L'Hourloupe*, il va l'appliquer à son projet architectural et elle marque notamment l'aspect esthétique de la *Closerie Falbala*.

La *Closerie* est posée, construite, comme un nuage au milieu de la nature, de la verdure. Elle détonne par ses formes tranchantes, ses dimensions spectaculaires et son chromatisme radical. Mesurant une vingtaine de mètres de longueur et une quinzaine de mètres de largeur et culminant, au plus haut, à huit mètres, cette demeure d'artiste est constituée d'un îlot central, le cœur de la closerie, protégée et isolée par des remparts dentelés.

Sorte de cabinet d'artiste, cette *Closerie Falbala* devient une concrétisation de la pensée de l'artiste. Lieu de résidence physique, cette structure matérialise toute la pensée créative de Jean Dubuffet. Espace onirique propice à la méditation, à l'isolement mental et psychique, cet habitat devient manifestation de la réflexion et de la déambulation esthétique.

¹⁰ Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 79.

Les remparts montrent, de manière métaphorique, qu'il s'agit de protéger et de défendre la précieuse fragilité de la pensée. Le lieu retranché doit permettre le déploiement de l'esprit sans possibilité ou danger d'être perturbé ou distrait. Les arêtes, le sol de la *Closerie* reprennent le dénivelé du lieu naturel tout en réactualisant la fameuse allégorie de la Caverne.

Jean Dubuffet a souhaité supprimer toute fenêtre à sa construction, c'est une sorte de carapace qui vient s'imposer dans le paysage. Dubuffet matérialise ainsi le désir de créer. Entré dans la *Closerie Falbala*, le visiteur est immédiatement plongé dans un silence, sans ouverture sur l'extérieur. L'œuvre est autour de nous, et nos pensées se bousculent. La réalité et le mythe se confondent, le réel et le rêve s'assemblent.

5/ *Les Expulsés* (Ernest Pignon-Ernest)



FIG. 5 - Ernest Pignon-Ernest (1942)
Les Expulsés
1977-1979
Sérigraphie in situ éphémère à l'échelle 1
Paris

Œuvre engagée, contestataire et militante, *Les Expulsés* est le fait de l'artiste, pionnier du *street art* en France, Ernest Pignon-Ernest. Celui-ci choisit très vite la rue comme le théâtre de son travail. Il veut s'adresser à tous et directement. Il fait tomber les murs du musée en se servant des parois urbaines comme lieu d'exposition. Son œuvre se teinte, au fil des années, de revendications de plus en plus fortes grâce notamment à son talent de dessinateur hors pair.

L'artiste vit à Paris dans les années 70 quand il apprend la décision de la Marie de Paris de détruire, de raser des immeubles entiers en raison d'un plan de réaménagement élaboré sans consultations. Les habitants sont sommés de partir. Ils se retrouvent dehors et assistent, impuissants, à l'anéantissement de leurs appartements, lieux du souvenir, de la mémoire familiale et émotionnelle. De cette destruction du logement, Ernest Pignon-Ernest va se saisir. Avec l'intervention *in situ* *Les Expulsés*, l'artiste va témoigner du sort indigne des habitants des quartiers populaires parisiens. Pignon-Ernest se mettra à coller, à maroufler ses dessins, ses estampes sur les murs des immeubles voués à la disparition totale. Alors que la démolition a

débuté, que les immeubles sont éventrés par les mâchoires mécaniques des bulldozers, l'artiste va placer symboliquement ces dessins comme ultime bouclier face à l'anéantissement.

Pignon-Ernest engage une réflexion forte mais également très sensible, émotive, presque charnelle, entre le lieu et l'image. Son œuvre travaille évidemment la notion de mémoire puisque l'artiste représente en noir et blanc ces habitants devenus, déjà, fantomatiques, matelas et baluchon à la main, en taille réelle.

Nous sommes au cœur d'une œuvre sur la mémoire. Cette démolition matérielle de la demeure, du refuge intime de l'appartement, Ernest Pignon-Ernest la dénonce en mêlant le souvenir à l'émotion tout en affirmant la présence des habitants mais également, déjà, leur absence forcée.

6/ *Cold Dark Matter : An Exploded View* (Cornelia Parker)

Les logements détruits et de manière générale, l'habitat comme intériorité vouée à la menace de l'extérieur, sont également à la source des réflexions esthétiques qui soutiennent le travail, et notamment cette œuvre, de Cornelia Parker : *Cold Dark Matter : An Exploded View*. Cette installation (exposée au Centre Pompidou, avant d'être acquise par la *Tate Modern* de Londres) met en lumière l'idée du pouvoir destructeur et aléatoire de l'homme.-Le processus créatif de Cornelia Parker est assez impressionnant et surprenant car il intègre la destruction comme matrice de création.

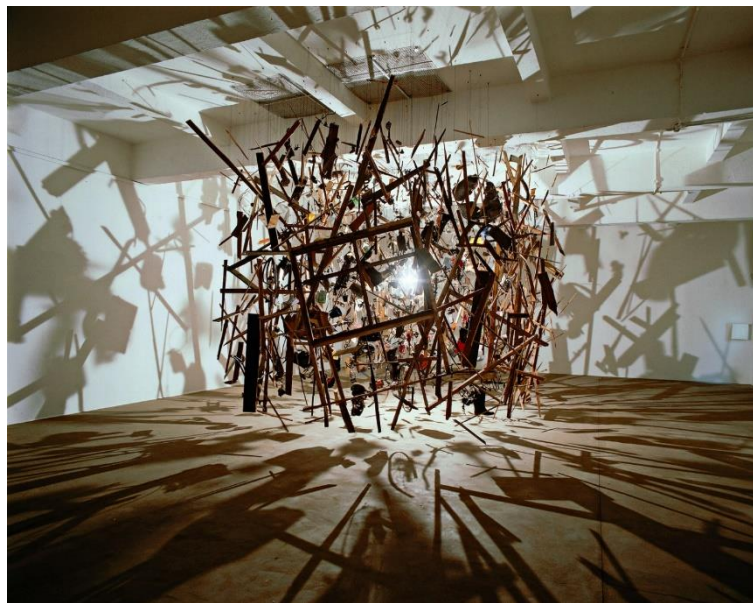


FIG. 6 - Cornelia Parker (1956)
Cold Dark Matter : An Exploded View
1991
Fragments, ampoule
Dimensions variables
Tate Modern, Londres

Pour cette œuvre, l'artiste a sollicité l'armée britannique afin de faire exploser volontairement un cabanon de jardin qu'elle avait elle-même constitué. Les morceaux disparates et les objets brûlés par la déflagration furent récupérés par l'artiste puis accrochés, suspendus par des centaines de fils très fins produisant une impression de flottement. On y trouve des débris inidentifiables mais aussi des jouets d'enfants, des outils de jardinage, des objets domestiques, des résidus de livres, des planches de bois calcinées.

Cette installation est immersive grâce, notamment, à une mise en scène calculée. L'artiste plonge le lieu d'exposition dans une obscurité totale et place au centre de la composition une lumière créant ainsi un jeu, un théâtre d'ombres, sur les parois du musée. L'atmosphère y est donc très particulière et invite à la contemplation voir au recueillement.

Le visiteur entre en communication instinctivement avec le lieu, l'œuvre et se retrouve face à l'acte d'explosion et à son pouvoir de destruction. Le temps est, lui aussi, suspendu et fait dialoguer paradoxalement la séduction visuelle de l'œuvre avec sa terrible réalité.

Nous sommes évidemment invités à nous rapprocher, à regarder objet par objet, et découvrir les traces de l'acte guerrier. Le vide fait partie intégrante de l'œuvre et les interstices ainsi créés permettent l'insertion, l'inclusion du visiteur comme témoin d'un événement de destruction.

7/ *Contamination* (Joana Vasconcelos)

Si la maison, la demeure peuvent devenir le point de départ d'une réflexion tragique sur l'époque vécue et sur l'Histoire, elles peuvent être conçues par d'autres artistes comme un espace de jeu ludique et joyeux.



FIG. 7 - Joana Vasconcelos (1971)
Contamination
2008-2010

Tricot et crochet en laine faits main, maille acrylique industrielle, tissus, ornements, polystyrène, polyester, câbles d'acier

Vue de l'installation à la Biennale de Venise, Palazzo Grassi, 2011
Pinault Collection

Exposée lors de la 54^{ème} édition de la Biennale de Venise, au Palazzo Grassi en 2011, Joana Vasconcelos a proposé cette œuvre-installation intitulée *Contamination*. L'artiste, par son geste artistique a investi et même envahi l'espace du Palazzo Grassi avec sa structure multicolore et débordante. Accueillante, chatoyante, chaleureuse et surprenante, l'œuvre mêle tricot et crochet, associe du tissu de polyester et des câbles d'acier permettant de soutenir l'ensemble.

Cette œuvre textile, cette installation impressionne par ses dimensions et ses formes. Le rôle de la couleur est évidemment prépondérant. Invitant au jeu, cette œuvre « contamine » véritablement tout l'espace, se répand à travers les escaliers et enserrme les colonnes du palais vénitien. *Contamination* semble grandir sous nos yeux donnant la sensation de ne pouvoir jamais s'arrêter et augurant d'un envahissement presque total de l'espace d'exposition. Devenue excroissance animale, elle s'entremêle et joue avec l'architecture traditionnelle du lieu italien constitué de pierre et de marbre. Joana Vasconcelos fait en outre évoluer son œuvre dans le

temps en lui ajoutant des parties à l'occasion des diverses expositions pendant lesquelles l'œuvre est montrée.

Prolifération presque incontrôlable, *Contamination* peut être interprétée, de manière sombre, comme la vision d'une infection virale à l'intérieur même d'un corps. Mais Vasconcelos nous emmène avec elle vers des terrains rappelant d'abord le jeu, la légèreté et visant un émerveillement enfantin.

8/ *Trois cabanes sur le Centre Pompidou* (Tadashi Kawamata)

En 2012, le plasticien Tadashi Kawamata, met en jeu la question de l'habitat sous la forme de la cabane, du refuge. Il installe sur la façade, dans les recoins de l'architecture du Centre Pompidou, plusieurs niches faites de matériaux pauvres, planches de bois de récupération qu'il fixe aux piliers ou en suspension sur l'édifice parisien.



FIG. 8 - Tadashi Kawamata (1953)
Trois cabanes sur le Centre Pompidou
2012
Bois, tôle ondulée, structure en métal
Centre Georges Pompidou, Paris

Ces petits refuges font face à la capitale. Tadashi Kawamata engage dès lors une réflexion sur l'architecture bien connue du Centre, mais aussi, bien évidemment, sur la question de l'habitat éphémère. Ces structures de récupération deviennent protubérances du musée parisien et questionnent notre point de vue, notre façon d'habiter et de percevoir l'environnement immédiat.

Kawamata interroge aussi grâce à ces cabanes notre empreinte sur l'environnement et sur le temps. Là où nous construisons des édifices qui, la plupart du temps, doivent durer, Kawamata, lui, intègre le processus de l'éphémère dans son cheminement créatif pour engager notre réflexion sur notre propre empreinte sur Terre. Ces nichoirs perturbent notre regard. Leur fragilité extrême dialogue avec notre fragilité humaine.

Lors de cet événement en 2012, le plasticien japonais était présent à Paris et il a accompagné son intervention de Workshop avec, en particulier, de jeunes enfants. Alliant l'esthétique, l'œuvre et la pédagogie, son discours prend une dimension éducative. Ces cabanes en sont la manifestation. Presque sculpturales, ces habitats éphémères en bois engagent notre regard et nous place tout de suite vers une certaine relation au monde de l'enfance.

Levant les yeux au ciel, le visiteur se retrouve face à sa propre cabane, celle que nous avons tous réalisé avec des draps, un carton ou des morceaux de bois étant petits. Jeu artistique, jeu

d'enfant, l'artiste nous renvoie vers une certaine simplicité et une innocence qu'il s'agit à notre tour de reconstruire.

9/ *La Maison tombée du ciel* (Jean-François Fourtou)

En guise de conclusion à cette déambulation sensible, nous pouvons nous arrêter devant une œuvre retissant ce lien au jeu, à l'enfance et à l'innocence.

Jean-François Fourtou, en 2013, installe, dans le cadre de la manifestation « Lille 3000 », sur la pelouse de l'Hospice Comtesse, avenue du Peuple-Belge, une maison renversée. L'artiste bouscule notre regard avec cette maison.



FIG. 9 - Jean-François Fourtou (1964)
La Maison tombée du ciel
2012

Installation in situ pour le festival Lille 3000, Fantastic
Îlot Comtesse, Lille

Cette maison, comme tombée du ciel au milieu de Lille, étonne, surprend, et nous apparaît comme larguée d'un avion : elle semble s'être plantée là, accidentellement. Nous spectateurs, déambulateurs, sommes déboussolés par cette demeure inversée qui retourne notre vision commune habituelle et habituée de l'habitat traditionnel. La perception est perturbée : l'œuvre nous questionne et c'est à nous qu'il revient de trouver des réponses en nous plongeant, en regardant derrière nous, et notamment vers le monde du jeu. Nous nous surprenons en effet à vouloir entrer dans cette maison où finalement tout est sens dessus dessous, où tout est en haut et tout est en bas. Cette maison devient le lieu d'une expérience ludique en créant en son antre un espace-temps particulier où l'art et la vie se mêlent, s'entremêlent. La maison n'est plus simplement ce lieu de vie intime, que l'on occupe, seul ou à plusieurs, du berceau parfois jusqu'à la vieillesse : nos repères trop convenus se renversent ici pour laisser place à un imaginaire fantastique.

Merveilleuse et envoûtante, à l'image, du terrier d'*Alice au pays des Merveilles*, cette maison nous invite à franchir un pas, et l'on se prend à jouer, à sourire, à rire.

L'œuvre réouvre alors les portes de notre enfance.

Étienne David

Bibliographie sélective :

Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, Collection Champs, 1994.

Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.

Yves Klein, « Manifeste de l'hôtel Chelsea », in : *Yves Klein*, catalogue d'exposition, 3 mars 1983 - 23 mai 1983, Centre Georges Pompidou - Musée national d'art moderne, Paris, Commissaires : Jean-Yves Mock / Dominique de Ménéil, Éditions du Centre Pompidou, 1983.

Notice Biographique

Etienne David est enseignant en Arts Plastiques et Docteur de l'Université Paris VIII – École Doctorale Esthétique, Sciences et Technologies des Arts, spécialité Arts Plastiques et photographie. Il a soutenu une thèse, présidée par M. Jacinto Lageira, au Mémorial de la Shoah à Paris intitulée *La représentation des traumatismes de la Seconde Guerre mondiale à travers le cycle Nous ne sommes pas les derniers de Zoran Music et la série Otages de Jean Fautrier* sous la direction de M. Pascal Bonafoux. Assistant de Conservation au Musée National d'Art Moderne, Centre G. Pompidou, Paris, sous la direction de M. Jean-Paul Ameline, il fût co-commissaire de la rétrospective japonaise « Jean Fautrier 1898-1964 » (Tokyo, Toyota et Osaka) en 2014. Il a réalisé plusieurs articles et communications traitant de la question du visage, de sa représentation, notamment pendant et depuis la Shoah.

- **À paraître** - Contribution « Le gorille, le ver de terre, la pieuvre, la blatte... et Barceló », pour la *Revue Déméter Théories & pratiques artistiques contemporaines*, Université de Lille, Lille, mai 2023.

- **Conférence** intitulée « Hommage à Christian Boltanski : Sur les traces de l'enfance », dans le cadre de la **11^{ième} Université d'été Archives, Souvenirs, Traces**, Association Les Littérales en partenariat avec le **Château Coquelle et le LAAC** (Lieu d'Art et Action Contemporaine), Dunkerque, 26 et 27 août 2022.

- **Conférence** intitulée « Déambulations » dans le cadre de la **Journée d'étude Péril en la demeure** - Laboratoire HLLI (Unité de Recherche sur l'Histoire, les Langues, les Littératures et l'Interculturel - UR 4030 - ULCO) et Laboratoire ALITHILA (Analyses Littéraires et Histoire de la Langue - URL 1061 - Université de Lille, Université du Littoral-Côte d'Opale, Maison de la Recherche, Dunkerque, 8 avril 2022.

- **Conférence** intitulée « Anne et Patrick Poirier. La ruine, victime et mémoire des temps », dans le cadre du **Symposium International : Les ruines de guerre. Écrire, figurer, recomposer (XXe et XXIe siècles)** organisé par l'équipe ILHAM (Interférence de la Littérature, de l'Histoire, des Arts et des Médias) du **Centre des Sciences des Littératures en langue Française de l'Université Paris Nanterre** dans le cadre de l'ANR Ruines (Les usages politiques et sociaux des ruines de guerre entre résilience, commémoration et patrimoine) coordonnée par Stéphane Michonneau (IRHiS - Université de Lille, <https://ruines.hypotheses.org>), soutenu par les laboratoires Criham, LARHRA, et l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris Malaquais, 14, 15 et 16 octobre 2021.

- **Contribution** « Francis Bacon-David Lynch. Une plasticité du sensible », publié dans la **Revue d'études littéraires Chameaux**, n° 13, intitulée *L'incertaine réalité : Rêves, illusions et hallucinations*, Université de Laval, Québec, décembre 2020.