



HAL
open science

”L’ESPACE PLIABLE : une structure modulable comme capture de moment”

Edith Magnan

► To cite this version:

Edith Magnan. ”L’ESPACE PLIABLE : une structure modulable comme capture de moment”. Art et histoire de l’art. Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, 2014. Français. NNT : . tel-01721307

HAL Id: tel-01721307

<https://hal.science/tel-01721307>

Submitted on 1 Mar 2018

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.

Copyright

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art

Thèse de doctorat

Arts et sciences de l'art – Mention Arts plastiques

L'ESPACE PLIABLE :
une structure modulable comme capture de moment

Edith MAGNAN

Sous la direction de Monsieur le Professeur Bernard GUELTON

Soutenue publiquement le 8 février 2014

Membres du jury :

Madame Ying GAO,
(Professeure à l'Université du Québec à Montréal)

Monsieur Donato SEVERO
(Professeur à l'École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Val de Seine)

Monsieur Christophe VIART
(Professeur à l'Université Rennes 2)

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse Bernard Guelton pour son soutien, ses encouragements et ses conseils. Que soient également remerciés Richard Conte et Bernard Darras ainsi que les membres de l'école doctorale et de l'institut ACTE avec qui de nombreuses discussions ont permis d'affiner et de nuancer ma recherche.

Je remercie tout particulièrement mes amis Camille Garcin, Julie Gilbert, Yannick Blanchouin, Gabriel Puglisi et Bruno Trentini qui lors de discussion passionnées ont su me poser les bonnes questions et me soutenir tout au long de ce travail. Je remercie également pour leur collaboration et leur conseil Pierre Sellenet et Patrick Yiu ; ainsi que ma famille qui a eu le courage et la patience de m'écouter parler de mes recherches pendant ces cinq années de doctorat.

Je n'oublie pas le rôle important qu'a eu chaque enseignant au cours de ma scolarité, en particulier Anne-Marie Duguet et Khalil M'Rabet pour leurs enseignements et leur confiance. Je n'oublie pas non plus les élèves que j'ai pu suivre, que de motivations !

Je suis pareillement très reconnaissante et très touchée par ceux qui m'ont aidé pour la relecture de ce travail ; un grand merci à Aurélie, Bruno, Camille, David et Clément.

Je remercie l'Atelier de Couture à Toulon ainsi que l'entreprise Dickson-Constant, tout particulièrement Cathy et Marie-Hélène Roeland, pour leur écoute et leur partenariat.

Enfin, j'adresse un remerciement tout particulier à Cécile Magnan et Johan Steenbergen avec qui tout est devenu possible et à qui je dédie cette thèse.

Tables des matières

<i>REMERCIEMENTS</i>	2
<i>AVERTISSEMENT</i>	7
<i>INTRODUCTION</i>	9
<i>PREMIÈRE PARTIE : L'ESPACE PLIABLE COMME CAPTURE DE MOMENT</i>	16
1) FAIRE L'EXPÉRIENCE DE L'ESPACE.....	16
Chapitre 1 : Les espaces de l'homme	16
L'espace et l'homme.....	17
Étendue, espace, lieu : définitions, étymologies.....	19
Espace abstrait, espace concret : vers une géométrie dynamique.....	22
L'expérience vécue : le corps comme perçu/percevant.....	25
Multiplicité d'espaces ou quand l'espace ne se rencontre pas.....	27
Chapitre 2 : L'Espace Pliable	30
Présentation et description des <i>Espaces Pliables</i>	31
Une opération de <i>Projection</i>	34
Élévation/abaissement, construction/déconstruction.....	39
Déstructuration, extension, extraction	43
Entre intériorité et extériorité : l' <i>Espace Pliable bleu</i>	47
Chapitre 3 : L'Espace Pliable et le « devenir spectateur »	52
Les relations à l'œuvre, du point de vue du spectateur	53
L' <i>Espace Pliable</i> ou le mouvement déclencheur.....	55
L'identification par le mouvement de l' <i>Espace Pliable bleu</i> : le « devenir spectateur »	57
Mise en forme et expérience : le corps à l'œuvre dans la pratique de Franz Erhard Walther	61
Être devant, dedans, au seuil de la sculpture : entre contemplation et action.....	65

2) CAPTURER DE L'ESPACE.....	70
Chapitre 4 : Vers l'espace, entre matérialité et immatérialité	70
La sculpture comme expansion dans le travail de Robert Morris et Robert Barry	71
Vers l'immatériel dans le travail d'Yves Klein.....	75
Les matériaux immatériels dans les <i>Architectures de l'air</i> d'Yves Klein	80
Les <i>super-espaces</i> d'Ann Veronica Janssens ou le vide « en tant que figure du vertige et du débordement »	83
 Chapitre 5 : Déployer, « capturer » mais ne pas révéler	88
Accident de parcours : le déploiement comme impulsion/propulsion	89
Déployer : <i>Espace Pliable 1</i> et <i>Espace Pliable 2</i> ou comment passer du plan au volume.....	94
Déployer/ployer, déplier/plier pour « capturer »	97
Ne pas révéler : l'enveloppe comme variation et développement continu.....	103
 3) CAPTURE DE MOMENT.....	107
Chapitre 6 : De la prise vers la « capture », faire l'expérience d'une certaine durée	107
<i>Qu'est-ce que je peux bien vous dire ?</i> : fragments de temps vécu.....	108
L'adresse à l'autre : l'expression d'une intensité.....	112
De la prise à la « capture de moment » ou la durée comme multiplicité	115
Du temps comme perception dans les vidéos de Dominique Gonzalez-Foerster.....	117
 Chapitre 7 : Du corps vers l'<i>Espace Pliable</i> comme enveloppe du lieu ...	125
<i>Je cherche à disparaître</i> : recouvrir le corps.....	126
<i>Rétentions de temps 1</i> ou comment déterminer une échelle de travail	130
L' <i>Espace Pliable</i> comme enveloppe du lieu.....	134
Du corps à la <i>Cellule</i> : pratique de l'inversion dans le travail d'Absalon	137
 <i>BILAN</i>	142

DEUXIÈME PARTIE : L'ESPACE PLIABLE, UNE STRUCTURE MODULABLE.....	144
1) INCLUSION, INFLEXION, TRANSFORMATION : LE PLI COMME MÉTAMORPHOSE.....	145
Chapitre 8 : Un « concept opératoire », le pli	145
De Leibniz à Gilles Deleuze ou comment entrevoir quelques plis.....	146
Vers l'infini, le pli comme point de départ dans le travail de Simon Hantaï.....	149
Le pli comme système dynamique : de l'indivisible comme métamorphose	153
Déplier, plier, <i>pliable</i> : de l'infiniment grand à l'infiniment petit.....	156
Chapitre 9 : Une opération de drapé, vers un « art du pli ».....	161
Le drapé : Traité et Principes par Léonard de Vinci et Roger de Piles.....	162
De l'agencement au hasard, vers un « art du pli »	164
« Extension, intensité, inhérence » ou le pli comme seconde peau.....	168
Les vêtements intelligents de Ying Gao « comme exploration de la métamorphose ».....	172
Chapitre 10 : Entre « pli sans pliure et pli avec pliure »	182
Entre la séparation et la continuité, entre la rupture et l'unité : le pli.....	183
Vers la structure interstitielle du pli.....	185
Entre supports et surfaces, entre « pli sans pliure et pli avec pliure »	187
Entre la bande et la boucle, le paradigme du pli.....	196
2) L'ESPACE PLIABLE, UNE STRUCTURE MODULABLE	199
Chapitre 11 : Une structure modulable.....	199
Des <i>Espaces Pliables</i> sujets à variations : le patron en question ou quand la toile se voile.....	200
Module, modulaire, modularité ; l' <i>Espace Pliable</i> une structure modulable	208
Les relations spatiales à l'œuvre, jeux perceptifs et perspectifs	212
Vers l'installation, le « champ de la sculpture » en expansion	222

Chapitre 12 : Entre la « structure d’urgence », le gonflable et l’abri :	
<i>l’Espace Pliable</i> comme lieu de rencontre.....	228
De l’espace jamais identique, toujours éphémère.....	229
<i>Attention espace</i> : vers les « structures d’urgence » et le gonflable	231
Au plus près du corps, de l’abri : la mobilité, l’expansion, l’extension comme nécessité dans les travaux de Lucy Orta.....	240
Espace témoin, témoin d’espace : <i>l’Espace Pliable</i> comme espace de rencontre.....	246
 <i>BILAN</i>	 251
 <i>CONCLUSION</i>	 253
 <i>ANNEXES</i>	 259
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	259
<i>INDEX DES NOMS PROPRES</i>	278
<i>INDEX DES ŒUVRES CITÉES</i>	282
<i>INDEX DES RÉALISATIONS</i>	284
<i>INDEX DES NOTIONS</i>	285

Avertissement

Ayant développé et élaboré cette recherche en arts plastiques, tant pratique que théorique, à partir d'une série de réalisations, pour une meilleure compréhension et lisibilité, j'ai choisi de positionner les visuels face au texte par le biais d'une impression recto/verso. De plus, vous trouverez en fin de thèse un index de mes productions artistiques, des noms propres, des œuvres citées ainsi que des notions pour permettre, je l'espère, une meilleure navigation.

Dans un souci de lisibilité, un support DVD accompagne cette thèse. Vous y trouverez une partie de mes productions, sous la forme de visuels mais aussi de vidéos.

Je vous souhaite une bonne lecture.

Aujourd'hui...

Nous vivons dans l'espace, dans ces espaces, dans ces villes, dans ces campagnes, dans ces couloirs, dans ces jardins. Cela nous semble évident. Peut-être cela devrait-il être effectivement évident. Mais cela n'est pas évident, cela ne va pas de soi. [...] Bref, les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner ¹.

Georges Perec, *Espèces d'espaces*.

INTRODUCTION

De l'espace vers l'*Espace Pliable*

Souvent objectivé pour un souci de compréhension, d'application, de rapidité, l'espace plurifonctionnel est polysémique : qu'il s'agisse de l'emploi que l'on en fait dans le cadre de promotions publicitaires, dans le quotidien ou encore des perspectives qui se profilent notamment par le développement des nouvelles technologies et de leurs applications. Indubitablement, la téléprésence, la téléphonie mobile ou encore le cyberspace, redoublant de champs d'applications inédits, encouragent de nouvelles sphères de communication. Mais avant d'être cet objet vendu clamé, cette caractéristique, cette qualité : l'espace, aussi multiple soit-il, n'a jamais cessé d'être là ; et pour cause.

Dans le champ des arts plastiques, plusieurs relations à l'espace sont développées par les artistes et, non sans bouleversement, progressivement intégrées dans le champ de l'histoire qui, d'abord concentré sur le problème

¹ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2007, p. 13-14 ; 15-16.

de l'espace et de sa représentation, négligea celui du temps, du mouvement. Que ce soit à partir d'un objet (objet dans l'espace, espace de l'objet, etc.) ou d'un corps par exemple, l'espace est présenté et exploré sous la forme d'une multitude de productions sculpturales, picturales, graphiques où l'on retrouve une sensibilité particulière au rythme, à la composition, au volume, soit encore à l'échelle.

Dans l'atelier, Brancusi – pour ne citer qu'un exemple majeur – crée de nouvelles compositions. Celles-ci sont éprouvées à partir de l'objet seul, mais aussi et surtout à partir des pièces entre elles et où chaque élément répond aux autres. Au début du XX^{ème} siècle, usant de photographies, Brancusi déplace, recompose un fragile équilibre avec ses différentes formes et leurs variations. Depuis ces ensembles ou ces « groupes mobiles »², l'artiste taille encore entre les pièces, l'espace de la pièce. À partir de l'objet, explorant cette capacité d'expansion dans l'atelier, Brancusi juxtapose, lie, crée des correspondances, des écarts, des creux, voire même des attentes. Du point de vue du spectateur que je suis, désormais derrière la vitre³, à mon tour en fonction de la lumière, des formes et des matériaux, je projette de nouvelles associations, de nouveaux ensembles. Par la suite, et selon un mode largement hérité de Brancusi, plusieurs relations spatiales sculpturales ont été et sont encore développées.

Selon Robert Morris, dans ses « Notes on Sculpture » de 1968, « l'objet n'est plus, qu'un des termes dans la nouvelle esthétique⁴ » ou l'expérience de l'œuvre⁵, « à partir de positions différentes et sous des conditions

² Sur les photographies de Brancusi, voir les articles de Jacques Leenhardt, « Au-delà de la matière, Brancusi et la photographie » et d'Elizabeth A. Brown, « L'atelier métaphorique », in *Sculpteur-Photographe/Sculpture-Photographie*, sous la direction de Michel Frizot et Dominique Païni, Paris, Louvre/Marval, 1991, p. 32-39 et 40-50.

³ Je fais ici référence à la reconstitution de l'atelier, lors du décès de l'artiste, d'abord au Musée national d'Art moderne puis au Centre Pompidou en 1977.

⁴ Robert Morris, « Notes on Sculpture, part I, II », in Gregory Battcock, *Minimal Art, a critical anthology*, [1968], ed. by Gregory Battcock, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1995, p. 222-235, texte publié pour la première fois dans *Artforum* en février 1966 (Part I) et octobre 1966 (Part II). En français in *Regards sur l'Art Américain des Années Soixante, anthologie critique*, [1979], traduit par Claude Gintz, Le Vesinet, éd. Territoires, 1991, p. 89.

⁵ Robert Morris affirme que « l'expérience de l'œuvre [liée aux conditions de présentation et de réception des objets] se fait nécessairement dans le temps ». *Ibid.*, p. 90.

variables de lumière et d'espace ⁶ », est devenu un des « termes » incontournables d'une pratique sculpturale. Dans le cadre de cette recherche en arts plastiques, à l'expérience du spectateur, il nous a semblé nécessaire de réaffirmer l'expérience de l'espace à partir du spectateur. Du point de vue du corps, du spectateur, de l'individu, quel est donc cet espace ? Comment faire l'expérience du mouvement ? Comment faire l'expérience du temps, phénomène sensible mais visuellement insaisissable qui avec l'espace, selon Kant⁷, sont les deux conditions de l'expérience ?

L'enjeu de cette thèse est de proposer au spectateur de faire l'expérience de l'espace qui, bien plus qu'une dimension inhérente et nécessaire à la perception et à la compréhension de la sculpture, réaffirme le temps de son expérience. Tel est l'enjeu de ma pratique artistique où l'espace dit *pliable*, tout en réaffirmant son mouvement, réaffirme l'expérience que nous en faisons. Ces structures modulables, ces expérimentations, ces installations élaborées de *Rétentions de temps 2* à *l'Espace Pliable bleu 2*, du plan au volume et selon l'échelle, tantôt du côté de la prise, du moule, et tantôt du côté de l'enveloppe, de la matrice – ce plaisir de la récupération de la transformation que l'on retrouve dans l'ensemble de ces réalisations – multiplient les tentatives de « capture ». Dans le cadre de cette pratique, comment rendre-compte sur une surface plane d'un mouvement en trois dimensions ? D'un mouvement comme proposition et forme sous-jacente en vue d'une structure comme « capture de moment » ? D'un point de vue sculptural, comment caractériser cette « capture » et ce qui est « capturé » ?

À l'origine de ma recherche, un passage : celui de la vidéo vers la sculpture ; une « capture » : celle d'espaces de temps. Une grande majorité de mes réalisations « retient, capture, délie » ; sans parler de commencement ni même de fin mais bien d'unité, il s'agit de « rendre solide, d'amener à l'être-solide » des éléments aussi volatils que du temps et de l'espace.

⁶ *Ibid*, p. 89.

⁷ Emmanuel Kant, (1724-1804), « L'esthétique transcendantale », in *Critique de la raison pure*, traduction, présentation et notes par Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2006, p. 117-141.

Faire/défaire l'espace : vers la « capture de moment »

Ai-je choisi l'espace ? Ou, m'est-il donné ? Une nécessité. Pour bouger – je bouge sans cesse – d'une pièce à l'autre, d'une pièce au jardin, à la rue, au parc, plus loin, pour rien, pour marcher, penser, travailler, voir des têtes, vivre plus large, chercher une épaisseur de l'air, donner une consistance à l'âme. L'espace de la ville, celui de la montagne. L'espace habité en qualités.⁸

Si l'espace semble être « le fond de toute événementialité⁹ » et si les choses adviennent dans le temps, quelle est donc cette forme étendue ? Dans le champ des arts plastiques, l'espace n'est plus uniquement ce milieu à trois dimensions dans lequel l'homme vit et se déplace, mais l'événement¹⁰ par lequel une œuvre interroge notre spatialité. Et si l'homme fait l'expérience de « l'espace en mouvement », il s'agit de revenir sur cet aspect, de redéfinir et de réaffirmer sa nécessité, d'aller à la rencontre de l'espace.

Tel que le souligne Jean-François Pirson, la densité singulière d'un instant émerge tout en différences. Ce qui fait la valeur d'un instant n'est pas son inscription évanescence, mais c'est sa densité qui lui permet de « prendre corps ». Si tant est que l'on puisse réaffirmer cette dynamique, alors que « je bouge » comment définir cette relation ? Plus encore, dans le domaine de la sculpture, si l'espace n'est plus seulement cette qualité abstraite et si l'expansion est une de ces caractéristiques premières, comment définir les relations entre le corps et l'espace en mouvement, entre l'espace du corps et l'espace en mouvement ? Car alors que tout au long du XXe siècle un certain nombre de découvertes mais aussi d'avancées technologiques ont démultiplié les effets de présences et de réel du corps

⁸ Jean-François Pirson, *Pédagogies de l'espace – Workshops*, Bruxelles, Cellule architecture – Fédération Wallonie, 2011, p. 66.

⁹ *Spatialisation en arts et sciences humaines*, sous la direction de Marcin Sobieszczanski avec la collaboration de Céline Lacroix, Collection Pleine Marge, Peeters, 2004, p. 7.

¹⁰ Plus précisément, l'évènement serait ici ce « fait qui [non seulement] aboutit à une situation [mais surtout] qui s'insère dans la durée ». « Évènement », in *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/évènement>, consulté le 20/10/2012.

humain, à côté de toutes ces innovations, comment se savoir là, ici et maintenant ? Comment « faire et prendre place » ?

Par mes travaux, je tente de faire l'expérience de l'espace et plus particulièrement de l'*Espace Pliable*, ou encore de faire l'expérience par le biais de l'*Espace Pliable* de l'espace ; dès lors, comment qualifier ces installations ployées ou déployées ainsi que l'expérience de l'espace, ici *pliable*, qui est proposée ? Existe-t-il des catégories d'espaces ? Est-il possible de les appréhender et de les définir ? Peut-on « capturer » de l'espace de temps, entendu comme l'expression puis la réaffirmation d'une durée ? D'un point de vue sculptural, comment caractériser cette « capture » et ce qui est « capturé » ?

C'est bien parce que je cherche l'espace et à « capturer » de l'espace - dévoilant la continuité de cette transformation - que j'élabore une structure modulable. Que l'on pense au déploiement, à son immédiateté ou encore à cet abri qui se dresse, comment qualifier ce mouvement, cette propulsion et qui plus est cette résistance à toute étape intermédiaire ? L'essentiel est-il le mouvement du pli, du *pliable*, plus que ce qu'il dévoile ? À la croisée de l'architecture et des arts plastiques, comment caractériser cette structure modulable ? Face à quelle nécessité l'*Espace Pliable* a-t-il été créé ?

À partir de mon corps et en faisant l'expérience de l'espace, en éprouvant les mouvements réciproques de l'un et de l'autre ainsi déployés, « capturés » et continuellement dépliés je parviendrais peut-être à préciser le mouvement, l'enveloppe, l'habit ou le « lieu » avec lequel je bouge.

Procédés, repères, échappées

À l'aide d'un corpus d'œuvres allant principalement des années 1960 à nos jours, en partant des pièces et de l'expérience concrète de leur conception, de leur réalisation, de leur exposition mais aussi de la démarche dans laquelle ces œuvres s'inscrivent, soutenue par une volonté et une curiosité, ma recherche tente d'exposer, lors d'incessants allers-retours, des

problématiques pratiques et théoriques qui permettront d'éclaircir ces relations entre l'espace et le temps au sein de mon travail plastique.

Des recherches pratiques et historiques des œuvres sont présentées ici pour en relayer les expériences, les motivations, les enjeux d'élaboration et de mise en œuvre initiale, comme de pratiques « spectatorielles ». Bien plus qu'un ensemble de références, il est important de souligner que ces pièces ou plutôt ces artistes, ces architectes, ces designers qui jalonnent cette thèse et que je retrouve dans l'ensemble de ma production, n'ont de cesse de m'influencer ; c'est en effet à travers eux que je construis mon vocabulaire plastique, ils sont mes référents, mes yeux.

Rappelons que le but de ce travail n'est pas d'énoncer une théorie, mais plutôt d'analyser une pratique, afin de déterminer, à travers un contexte d'œuvres, quelques propositions aux questions posées. Grâce à des partenariats, des collaborations, des rencontres, mes recherches plastiques, développées à partir d'une série d'expérimentations sur la matière, sur la structure, sur la surface des *Espaces Pliables*, ont trouvé leur forme connue à ce jour par « accident ». En effet, c'est parce que cette construction (je fais ici référence à une maquette réalisée en janvier 2009) s'est effondrée que je notifie le mouvement de tension et de contraction rendu possible à la fois par le caractère souple du système de fixation et des arêtes du cube (le bambou et la ficelle). Mais cet événement capital, voire même « déclencheur » pour l'ensemble de ma production et qui a déjà fait l'objet d'une grande partie de ma concentration, continue néanmoins de m'échapper et sans que cela, semble-t-il, puisse être autrement. En effet, ces propositions, bien au-delà des limites de cette thèse, s'inscrivent dans un processus de création à découvrir dans mes projets passés, en cours et, je l'espère, à venir.

Articulée selon deux grands axes, cette thèse présente et problématise dans un premier temps, à partir de son expérience, la « capture » opérée par ces *Espaces Pliables* dite « capture de moment » ; elle-même rendue possible, ce qui fait l'objet du second axe, par la structure modulable (à partir du pli) de cette réalisation.

Qu'il s'agisse du mouvement de l'*Espace Pliable* comme élévation/abaissement, déploiement/reploiement, ces installations – entre visible et invisible, matériel et immatériel – tout en réaffirmant le corps du spectateur et reconsidérant la forme comme objet, n'auront de cesse simultanément de « capturer », d'envelopper, de plier des espaces de temps. En effet, qui mieux que le pli comme *pliable* – en devenir qui plié pourrait prendre forme – pour mettre en évidence le mouvement de l'espace et ainsi le « capturer » ?

En effet, modulable, l'*Espace Pliable* évolue ; l'installation présente une forme non complètement fixe, non strictement déterminée ; et si l'on accepte le postulat de penser celle-ci comme un processus d'inscription temporaire, l'*Espace Pliable* ne cesse de « capturer » de l'espace jamais identique, toujours en mouvement. Car cet *Espace Pliable* « capture », mais aussi sculpte le mouvement de son actualisation comme durée, contribuant à l'élaboration d'une unité tant spatiale que temporelle, mettant ainsi au travail – ou en travail – la représentation.

Alors que de nombreux philosophes ont tenté de le définir : du pli comme chiasme ou entrelacs pour Merleau-Ponty au pli de la surface pour Deleuze, par le pli, la surface reste entière. Le pli en ses deux parois, en ses deux temps qui font le rythme, en ses creux, ses vides et ses pleins, dessine et rend possible une série de variations qui n'ont de cesse de se faire, parfois de se défaire et de se multiplier. Ce caractère « éphémère » ne serait-il pas garant d'une certaine forme de réappropriation tant d'un point de vue de l'expérience que de l'espace dit *pliable* ?

*L'espace est né seulement à partir de la présupposition d'un espace vide. Un tel espace n'existe pas. Tout est force*¹¹.

Friedrich Nietzsche, *Die Unschuld des Werdens*.

PREMIÈRE PARTIE : L'ESPACE PLIABLE COMME CAPTURE DE MOMENT

1) FAIRE L'EXPÉRIENCE DE L'ESPACE

Chapitre 1 : Les espaces de l'homme¹²

Par mes travaux, selon une volonté de « capturer du temps » – à partir du caractère *pliable* de mes réalisations *actualisant* « le moment présent comme présent¹³ » –, je tente de faire l'expérience de l'espace et plus particulièrement de l'*Espace Pliable*, ou encore de faire l'expérience par le biais de l'*Espace Pliable* de l'espace ; dès lors comment qualifier ces installations ployées ou déployées ainsi que l'expérience de l'espace, ici *pliable*, qui est proposée ? Existe-t-il des catégories d'espaces ? Est-il possible de les appréhender et de les définir ?

Afin de déterminer les relations et les interactions de l'homme, puis du spectateur avec l'espace et de discuter d'une éventuelle *pliability* de l'espace mais aussi du temps – à la fois dans ma pratique artistique et de façon plus générale dans le champ des arts plastiques – et face à la multiplicité des sens

¹¹ Friedrich Nietzsche, *Die Unschuld des Werdens, der Nachlass*, vol II, fragment 1317, Stuttgart, éd. Al. Kröner, 1956, p. 466, cité par Bernard Bachelet, *L'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 59.

¹² Je fais référence à l'ouvrage *Les Espaces de l'homme*, sous la direction d'Alain Berthoz et de Roland Recht, Paris, Odile Jacob, 2005.

¹³ Nicolas Cornibert, *Image et matière : étude sur la notion d'image dans "Matière et mémoire" de Bergson*, Paris, Hermann, 2012, p. 196.

et des implications que suscite l'espace, nous établirons à partir de définitions, d'étymologies puis principalement de conceptions philosophiques et scientifiques un état des lieux, non exhaustif, un vivier des problématiques et des ambivalences à l'œuvre, dont ma pratique artistique s'est nourrie.

L'espace et l'homme

Non seulement, les hommes se disputent la terre – et aujourd'hui le système solaire – sous forme de terrains ou de territoires, synonymes de pouvoir et objets de toutes les convoitises individuelles ou étatiques ; mais selon Rousseau, « qui imagine les origines de la civilisation, le malheur de l'humanité et son historicité sont nés en même temps d'un seul coup : de la prise de possession d'un espace ¹⁴ ». Aussi, l'espace est une des valeurs fondatrices et constitutives de notre système ; d'abord étudié dans les sciences et la philosophie, son utilisation et son sens, par la suite, se diversifient et se problématisent : on parlera dès lors « d'espace » mais aussi « de l'espace » et « d'un espace ».

Selon Gilles A. Tiberghien : « Pour agir sur un territoire, il faut pouvoir en décrire les limites, en comprendre les reliefs et pour ce faire occuper une position de surplomb ¹⁵ ». Tout d'abord, il est important de rappeler et de caractériser le rapport de l'homme avec l'espace, à la fois comme condition de sa propre histoire et réciproquement comme objet de pouvoir. L'espace que l'homme façonne est marqué par des discontinuités et engendre des limites. Car tout en multipliant ses points de vue, l'homme dressé de tout son poids, dessine un espace qu'il surplombe et dans lequel il s'inscrit progressivement. En plus d'une meilleure compréhension de l'homme et de son environnement, l'espace a tout d'abord servi à mesurer notre occupation de l'univers, à rendre compte de notre existence, à dresser des plans, des axes, en somme à nous projeter. Il semble être pour l'homme à la fois cet outil de projection garant de notre condition et cet espace symbolique en

¹⁴ Bernard Bachelet, *L'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 7.

¹⁵ Gilles A. Tiberghien, « L'art du mouvement descendant », in *L'attraction de l'espace, au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau !*, Milan, Silvana Editoriale, 2009, p. 209.

proie au réel. Ainsi, la nature de l'espace, source intarissable de rêves, d'inventions, de fictions, de systèmes, etc., n'en est pas moins énigmatique. Nous nous interrogerons tout au long de cette recherche en arts plastiques – et à partir de ma pratique artistique – sur la relation de l'espace avec le temps et par là même le rôle que l'espace joue sur notre expérience sensible du monde.

D'un point de vue philosophique, dès lors que l'on s'efforce de saisir l'espace en tant que tel, celui-ci apparaît comme étant le vide dans lequel le monde existe. En effet, comme le souligne Hubert Faes :

Dans le *Timée*, Platon (env. 428-347 av. J.-C) estime que la *Chôra* (le réceptacle) est une condition nécessaire [le milieu existentiel] pour que les Idées puissent se réaliser dans le sensible. Mais pour Aristote (env. 385-322 av. J.-C.), la nature a horreur du vide [et dans son ouvrage] la *Physique*, l'espace est la somme des lieux : il a un caractère accidentel et non substantiel ¹⁶.

La *Chôra* de Platon n'est pas le *vide* d'Aristote. Les usages du terme soulèvent et ceci depuis l'antiquité, les vicissitudes de ce qui est d'abord une discipline. Car l'espace est-il élaboré telle une qualité topologique du monde des objets matériels ou serait-il le réceptacle de tous les objets matériels ? Qu'est-ce que c'est que d'être quelque part pour un corps ? L'espace est-il distinct de son contenu (la matière, les corps) ou bien en est-il indissociable ? Est-il possible d'en faire l'expérience ? Enfin, l'espace et le temps sont-ils des réalités objectives ou bien des relations conçues par l'esprit humain, des modes subjectifs de représentation du monde ?

L'espace est à la fois une caractéristique fondatrice et révélatrice de l'homme mais il fait aussi l'objet de différents usages. Ceux-ci reflètent les nombreuses problématiques que l'on retrouve entre une volonté d'abstraction scientifique, d'une part, et d'autre part la nécessité de prendre en compte la réalité sensible. Nous verrons que la définition de l'espace n'est pas fixe et définitive mais bénéficie d'une approche toujours en cours,

¹⁶ Hubert Faes, « Espace, Philosophie », in *Encyclopædia Universalis*, version CD, 2009.

sensible à l'usage, au contexte et aux découvertes, qu'il s'agisse des relations de l'homme avec l'espace ou bien de l'espace avec l'espace. À partir de définitions et d'étymologies nous présenterons certains problèmes et hypothèses qui, tout en participant des expériences menées par différentes perspectives de recherche, actualisent les questionnements liés à la question de l'espace. Dans ce premier chapitre, afin de préciser tout particulièrement le rapport de l'homme avec l'espace – notamment dans le cadre de son expérience, dans le sens ici d'une pratique, d'une rencontre de soi avec le monde – nous développerons une série de distinctions et de rapprochements fondamentaux entre l'espace abstrait, l'espace concret, l'espace perçu et l'espace vécu, mais aussi entre trois notions essentielles que sont le lieu, l'étendue et l'espace. Notre propos n'est pas de retracer l'histoire de l'espace, mais bien d'essayer de comprendre et d'interroger les enjeux et les paradoxes que suscite le concept d'*Espace Pliable*.

Étendue, espace, lieu : définitions, étymologies

Le *Dictionnaire universel*¹⁷, dont le projet est d'introduire des termes scientifiques, techniques et artistiques – qui sera soutenu par Louis XIV et qui contient « les principes, les règles et les fondements des arts et des sciences » – nous semblant particulièrement approprié dans le cas de notre recherche en arts plastiques propose la définition suivante de l'espace :

ESPACE signifie en général Étenduë indéfinie de lieu. ESPACE se dit en particulier d'un lieu déterminé, étendu depuis un point jusqu'à un autre, soit qu'il soit plein, soit qu'il soit vuide. [...] L'*espace* corporel est celui qui est

¹⁷ *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes & les termes des sciences et des arts. Tome I/, ...recueilli et compilé par feu messire Antoine Furetière, ...2e édition revue, corrigée et augmentée par M. Basnage de Beauval, La Haye, Rotterdam (Pays-Bas), Arnout et Reinier Leers, 1690. Par Antoine Furetière, écrivain et lexicographe français (1619-1688), qui fut exclu de l'Académie française pour avoir osé publier un ouvrage qui faisait concurrence au « Dictionnaire des Immortels ».*

À ce propos, « le Furetière se distingue du Dictionnaire de l'Académie française (1694) et de tous les dictionnaires qui l'ont précédé en ce qu'il n'est pas un simple dictionnaire de langue : "ce ne sont pas de simples mots qu'on nous enseigne, mais une infinité de choses, mais les principes, les règles et les fondements des arts et des sciences". L'objet du Furetière est d'être tout autant un dictionnaire des connaissances et des croyances qu'un dictionnaire de mots ».

http://www.datec.lavoisier.fr/gb/not_bdd.asp?bdd_id=904, consulté le 01/08/2010.

effectivement occupé par un corps *Espace* purement local est l'intervalle qui est entre les trois dimensions [...]. Il fait beau bastir dans cette place, il y a bien de *l'espace*. Cette rue est fort étroite, il n'y a que *l'espace* d'une charrette. ESPACE se dit aussi d'un intervalle de temps¹⁸.

Cette définition s'organise selon deux principaux axes allant de « l'étendue indéfinie de lieu » au « lieu particulier », de l'immanent vers le particulier et se clôture par une série d'exemples – tels que la place et la charrette – figurant un système d'équivalence comme mode d'appréhension de l'espace. À ce propos, ces repères spatiaux, utilisés avant le mètre, se réfèrent en grande majorité à la concrète et singulière expérience d'un certain milieu. Le troisième axe proposé par les auteurs interroge la relation de l'homme avec l'espace et le temps. « Espace » que l'on retrouve également dans le vocabulaire spécifique du langage militaire ou encore celui de l'imprimerie.

À regarder de plus près, cette définition nous indique que ce terme désigne tout à la fois une étendue indéfinie de lieu, un lieu déterminé, une étendue, un espace corporel, un espace local et possède une valeur temporelle. Non seulement cette définition souligne une série d'éléments clés – que sont pour principaux le lieu, l'étendue, le corps et le temps – propres aux enjeux de l'espace mais témoigne aussi de la pluralité des approches et des recherches croissantes de l'époque en introduisant des niveaux de spatialité différents. Car, le terme « espace » recouvre simultanément plusieurs dimensions de natures distinctes allant de l'infini au local, de l'immanent au particulier, à l'homme. Le développement de cette définition, c'est-à-dire d'un espace immanent dénué de toute temporalité, à un espace « comme intervalle de temps » que seul le troisième axe notifie – et où l'angoisse de l'homme est palpable – interroge les conditions de son existence et la(les) représentation(s) de l'espace. Nous notons à ce propos aucune référence à l'espace cosmique et en dépit de la volonté des auteurs de réunir des principes à la fois définis par les sciences et les arts, nous constatons l'absence de toutes approches artistiques de cette définition.

¹⁸ « Espace », in *Dictionnaire universel, op. cit.*, p. 817.

L'analyse étymologique du substantif « espace » confirme pour la suite de cette étude des variantes déterminantes ; du latin *spatium* – « espace » signifie :

1. arène, champ de course, carrière, parcourir la même carrière (étoiles) ; 2. étendue, distance, espace ; 3. lieu de promenade, place, place publique, tour de promenade, promenade ; 4. espace, grandeur, étendue, dimensions ; 5. espace de temps, laps de temps, les intervalles de temps, les intervalles de la durée ; 6. temps, délai, répit ; 7. temps, mesure, métrique¹⁹.

L'étymologie, déclinée selon sept groupes, permet de rendre compte des différents types d'espaces : finis ou infinis, limités ou illimités, définis ou indéfinis, continus ou discontinus mais aussi particulier ou général. L'espace en plus d'être une condition, sépare, écarte, met à distance, englobe, situe et mesure. Le latin *spatium* signifie déjà « espace », mais semble-t-il selon un dessein temporel affirmé et par ailleurs réaffirmé dans les définitions actuelles distribuées par des dictionnaires généraux. Nous notons à ce propos l'attribution de *spatium* au sens « de durée²⁰ » et la définition de l'espace selon trois grandes catégories qui sont « le lieu, le milieu et l'étendue de temps²¹ ». L'espace, ce « milieu²² idéal indéfini, dans lequel se situe l'ensemble de nos perceptions et qui contient tous les objets existants ou concevables²³ » serait donc à différencier sommairement, à partir de ces définitions, de l'étendue qui présuppose l'idée d'une mesure ou d'un rapport dans les distances, de là vient qu'appliquée à un nom ou à une matière, l'étendue se rapporte à ses dimensions intérieures ; du lieu déterminé, situé ou non situé dans sa détermination.

¹⁹ « Espace », in Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 1462.

²⁰ « Espace », in *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Nouvelle édition, Paris, Le Robert, 2010, p. 927.

²¹ *Ibid.*

²² Plus précisément, ce qui serait « à mi-distance dans l'espace ou le temps ».
« Milieu », in *Le Nouveau petit Robert, op. cit.*, p. 1598.

²³ « Espace », in *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, <http://www.cnrtl.fr/definition/espace>, consulté le 05/04/2008.

À partir de cette définition et de cette étymologie du mot espace, deux groupes de notions se distinguent alors : le premier rassemble le lieu, l'étendue, le milieu et l'espace déterminant différents niveaux de spatialité ainsi que leurs interactions ; puis le second regroupe l'immanence, le particulier et la durée questionnant la relation de l'homme avec l'espace dans le cadre de son expérience temporelle. Ainsi, nous notons que l'espace entretient des relations étroites avec l'étendue et le lieu dont il semble être le concept clé. Car dans un premier temps, l'espace est mis en forme par l'homme : il est son intervention – symbolique ou effective – sur le monde naturel et structure la dimension en y introduisant de la discontinuité (des coupes) tant par la ligne, le point que le repère. Aussi si l'étendue est considérée comme un espace indéfini et informel, c'est qu'elle est une matière brute à partir de laquelle est fabriqué l'espace proprement dit. Quant au lieu, découpe d'espace, lui est bien dans l'espace une fois que l'étendue n'existe pas ou plus. Ainsi, l'espace est ici le concept clé de cet ensemble de relations, le milieu qui permet de retrouver une forme d'équilibre entre l'informe et ce qui a lieu. Il serait aussi ce qui est libre à l'entour et qui prend alors tout son sens dans l'expression : « Nous avons de l'espace ».

Espace abstrait, espace concret : vers une géométrie dynamique

L'espace souffre aujourd'hui de multiples extensions, il est devenu une qualité, un critère de confort, un repère, une catégorie mais aussi une marchandise. Mais ces usages sont récents. Dans le champ des arts plastiques, l'espace – avant de devenir dans les années 1960 un médium, par lequel la pure spatialité du matériau, le rapport du corps du spectateur avec l'espace et sa perception sont dès lors remis en question – serait d'abord cette perspective accessible de part son cadre et décrit par Alberti dans son second ouvrage *De pictura* où il écrit, – définissant la peinture par son objet – « je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par

laquelle on puisse regarder l'histoire²⁴, et là je détermine la taille que je veux donner aux hommes dans ma peinture²⁵ ». De cette fenêtre comme cadre, pour ne citer qu'elle, l'auteur organise sur la surface, de ce qui deviendra la peinture, principalement des personnages et des objets (échelle, couleur, forme, etc.) déterminant ainsi une distance de vision et un point de vue omniscient nécessaire à l'élaboration de cet espace géométrique abstrait. À partir des révolutions scientifiques du début du XIX^e siècle et afin de repréciser les enjeux théoriques de l'espace, cette fois-ci dans le sens de son expérimentation et de son appréhension par l'homme et qui plus est par le spectateur ; nous commencerons par relever les implications propres au concept d'espace déterminant des caractéristiques fondamentales qui sont : l'action, le mouvement et l'expérience – plaçant ainsi l'homme au centre de cet ensemble de relation, morcelant le point de vue omniscient – et ainsi nous distinguerons : l'espace abstrait, l'espace concret, l'espace perçu et l'espace vécu. De façon plus générale, comment et quel espace l'homme par son corps sensible expérimente-t-il ? Ne pouvons-nous prendre conscience du temps qu'à travers le mouvement dans l'espace ?

À travers les modèles à trois dimensions, l'espace physique où « l'espace de l'expérience » est devenu le théâtre d'une géométrie dynamique

²⁴ Jean-Louis Schefer précise en note de bas de page : « il s'agit d'un des concepts majeurs du *De Pictura*. Ni le terme d'histoire, ni celui d'anecdote ou de sujet ne convient tout à fait. L'*historia* est l'objet-même de la peinture qui résulte d'une invention (le sujet, qui peut faire l'objet d'une narration ou d'une description) et d'une composition achevée (agencement des formes, des parties, des corps). On ne peut cependant exclure cette acceptation simple : le programme "réaliste" d'Alberti exige que la peinture montre et raconte. Dans sa définition la plus formelle, l'*historia* est un agencement de parties (de corps, de personnages, de choses) doté de sens. » Léon Battista Alberti, *De la peinture, De Pictura (1435)*, préface, traduction et notes par Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, Dédale, 1992, note de bas page n°1, p. 115.

À ce propos Laurent Wolf écrit : « La fenêtre d'Alberti est un instrument et non une fin (comme on l'a cru par la suite). Inscire la "fenêtre" sur la surface à peindre est le premier acte de l'exécution. C'est à partir de cette fenêtre que "l'histoire représentée pourra être considérée". Cette "histoire représentée" (traduction choisie pour le terme original d'*historia*) ne désigne pas le récit qui aurait servi de point de départ à la peinture, mais l'organisation dans l'espace des personnages et des objets tels qu'ils sont réalisés lorsque le tableau est achevé. » Laurent Wolf, « Notes de lecture, Alberti, l'inventeur du tableau », in *Études*, 1/2005 (Tome 402), p. 114-115.

www.cairn.info/revue-etudes-2005-1-page-114.htm, consulté le 01/08/2010.

²⁵ Léon Battista Alberti, *De la peinture, De Pictura (1435)*, *op. cit.*, p. 115.

développée par Henri Poincaré, présentée par János Bolyai²⁶, comme la « science de l'espace ». Poincaré écrivait qu'« imaginer un point dans l'espace, c'est imaginer le mouvement qu'il faut faire pour l'atteindre²⁷ », ancrant ainsi le concept d'espace dans l'action du corps sensible : la géométrie permet non seulement d'exprimer un besoin naturel, celui de constituer le monde extérieur ; mais surtout de l'actionner. Car « faire l'expérience de l'espace » signifie vivre l'espace et l'éprouver par son corps. Poincaré rappelle ainsi l'importance des mouvements du sujet, ceux-ci permettant de définir ce qu'il perçoit. Ce mouvement permet à un être conscient, tout en changeant de place et selon une multiplicité de points de vue, de définir et de connaître cet espace. Selon Poincaré :

La géométrie [...] est une science née à partir de l'expérience : nous avons créé l'espace qu'elle étudie, mais en l'adaptant au monde où nous vivons. Nous avons choisi l'espace le plus commode, mais c'est l'expérience qui a guidé notre choix²⁸.

L'espace n'est dès lors plus une notion abstraite dissociant l'espace de l'expérience sensible et plus précisément les mathématiques de l'expérience sensible, mais participe de/à l'expérience sensible de notre corps agissant, notamment par l'« espace de préhension²⁹ ». Car selon Poincaré nous sommes amenés à connaître l'espace en étudiant les lois émanant « des observations que nous faisons du changement des objets pendant nos mouvement³⁰. » Nous expérimentons et appréhendons l'espace dans le cadre d'une relation et par le biais du mouvement que nous évaluons. L'appréhension de l'espace et la conscience du corps représentent autant de

²⁶ Mathématicien hongrois du XIX^e siècle, János Bolyai est considéré comme un des fondateurs de la géométrie non euclidienne.

²⁷ A. Berthoz et R. Recht, in *Les Espaces de l'homme*, *op. cit.*, p. 8.

²⁸ A. Berthoz, « Espace perçu, espace vécu, espace conçu », in *Les Espaces de l'homme*, *op. cit.*, p. 139.

²⁹ Ce terme est employé en neuropsychologie et fait directement référence à ce que Poincaré appelle « les évidences de vérités géométriques ». Selon Henri Poincaré, « l'espace ainsi créé n'est qu'un petit espace qui ne s'étend pas plus loin que ce que mon bras peut atteindre ». Henri Poincaré, « La relativité de l'espace », in *L'année psychologique, revue de psychologie cognitive*, vol. 13, 1906, p. 9.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/psy_0003-5033_1906_num_13_1_1285, consulté le 01/08/2011.

³⁰ A. Berthoz, « Espace perçu, espace vécu, espace conçu », in *Les Espaces de l'homme*, *op. cit.*, p. 138.

possibilités d'actions que de moyens de connaissance du monde : c'est au sein de l'espace que le corps en action fait force de sa dynamique. Dès 1905, Albert Einstein détaille les conditions d'élaboration du concept d'espace avec les théories de la relativité restreinte et de la relativité généralisée. Ainsi, l'espace absolu n'est plus un cadre indifférent à ce qui s'y passe, « mais un continuum espace-temps interagissant avec les corps qui s'y trouvent. [...] Il est un champ dont les propriétés deviennent manifestes dès qu'un corps matériel est présent en lui. Par là, il ne saurait être considéré comme l'« objet » d'un observateur qui lui serait extérieur ³¹ ». Cet espace/temps non seulement corrobore une césure fondamentale avec ce qui précède et sous-tend un ensemble de relation comme « manifestation de » (élaboration, construction, etc.) l'expérience sensible à la fois temporelle et spatiale par l'homme mais aussi pointe le milieu à quatre dimensions où quatre variables sont considérées comme nécessaires pour déterminer « un phénomène ».

L'expérience vécue : le corps comme perçu/percevant

Au début du XX^e siècle, alors que se développe la théorie de la relativité et que se répercutent ses conséquences dans plusieurs disciplines, la phénoménologie fondée par Husserl, propose une critique de la vision scientifique objectiviste et cartésienne du monde et concentre dès lors ses recherches sur l'expérience vécue. Ce courant philosophique redéfinira l'espace concret où, de façon plus abstraite mais moins statique, la spatialité telle que nous la vivons au quotidien lors de notre existence. Dans notre perception, en effet, l'espace nous apparaît comme le champ qui s'organise autour du lieu où celui qui perçoit se trouve et/mais aussi de la perspective qu'il a, de là, sur ce qu'il perçoit : la spatialité est celle du corps qui perçoit.

Cela veut dire que mon corps [écrit Merleau-Ponty] est fait de la même chair que le monde (c'est un perçu), et que de plus cette chair de mon corps est participée par le monde, il la *reflète*, il empiète sur elle et elle empiète sur lui (le senti à la fois comble de subjectivité et comble de matérialité), ils sont

³¹ H. Faes, « Espace Philosophie », *op.cit.*

dans rapport de transgression ou d'enjambement – Ceci encore veut dire : mon corps n'est pas seulement un perçu parmi les perçus, il est mesurant de tous, *Nullpunkt* de toutes les dimensions du monde ³².

Ainsi, le corps apparaît comme un « perçu-percevant », par conséquent les mouvements de notre corps – et, à travers eux la sensation des mouvements – rendent compte, dans un rapport de réciprocité, de l'espace perçu. À présent que nous avons différencié l'espace abstrait de l'espace concret ; qu'en est-il des liens et des dissemblances entre l'espace perçu et l'espace vécu ? Car tel que le mettent en évidence les recherches actuelles menées par Alain Berthoz, physiologiste de la perception et de l'action – soulignant à la fois la nécessité d'une approche de l'espace toujours en cours sujette au contexte, mais aussi son importance dans le cadre d'une meilleure compréhension de notre système de pensée – « l'espace n'est pas un concept extérieur au cerveau de l'homme. Il est perçu, mais il est aussi vécu ³³ ».

En effet, Alain Berthoz distingue trois niveaux de relations avec l'espace : dans un premier temps « le cerveau est lui-même le reflet du corps dont il contient des modèles internes des propriétés géométriques et dynamiques³⁴ », dans un second temps le corps est lui-même spatial et est à la fois sujet percevant et objet perçu, enfin cet espace perçu est intégré dans l'espace vécu et réciproquement. L'espace vécu est défini par l'auteur comme « l'ensemble des intentions, croyances, émotions et actions que génère le sujet percevant³⁵. » Aussi, ce que nous expérimentons, nous le percevons ; de la même façon que ce que nous vivons, nous l'expérimentons. L'espace perçu est aussi élaboré à partir de l'espace vécu, marqué par l'histoire et les intentions de chacun. L'homme serait à la fois dans et en dehors de l'espace ; et ce dernier serait une des conditions de son expérience mais peut aussi devenir l'objet de son expérience car il lui est simultanément possible d'expérimenter, d'analyser et de ressentir (cf. espaces perçus, espaces vécus).

³² Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, suivi de note de travail*, [1964], Paris, Gallimard, 2010, p. 297.

³³ A. Berthoz, « Espace perçu, espace vécu, espace conçu », in *Les Espaces de l'homme*, *op. cit.*, p. 127.

³⁴ *Ibid.*, p. 128.

³⁵ *Ibid.*

Multiplicité d'espaces ou quand l'espace ne se rencontre pas

Quoique cette spatialisation se construise par et en rapport à quelque chose, l'espace, et c'est bien là le paradoxe de notre recherche, ne se « rencontre » pas. Car, comment caractériser l'expérience que nous faisons de l'espace tant du point de vue de sa restitution que de sa réception ? La pensée scientifique, dans un premier temps, élabore l'idée d'un espace absolu théorique³⁶ pour, dans un second temps, introduire un mouvement et une profondeur : l'espace n'est dès lors plus une notion abstraite mais participe de l'expérience sensible de notre corps. Ces révolutions scientifiques et philosophiques du XIX^e et du XX^e siècle ont non seulement engagé une série de débats sur la pluralité des approches, mais ont aussi démontré et analysé l'expérience de l'espace comme « mise en mouvement ». L'homme est à la fois dans et en dehors de l'espace ; et ce dernier est une des conditions de son expérience, il lui est possible simultanément d'expérimenter, d'analyser et de ressentir. En effet, bien que les sciences aient établi des niveaux de relations du sujet – à partir de son corps – avec l'espace perçu, vécu et conçu dans le cadre de son expérience, nous souhaitons interroger – et ceci dans le champ des arts plastiques – la présence du spectateur en rapport avec l'espace.

L'espace de l'œuvre telle qu'il a pu être pensé à travers la perspective a longtemps tendu à se confondre avec sa représentation. Cette révolution du

³⁶ Avec la Renaissance et la révolution scientifique moderne, la représentation de l'espace devient plus abstraite et la vision d'un monde hiérarchisé et centré est abandonnée. Dès lors « s'impose un espace ou le référentiel est choisi arbitrairement, selon ce qu'on appelle la relativité galiléenne. Les lois du mouvement sont les mêmes pour tous les observateurs, qu'ils soient eux-mêmes en mouvement ou non. [...] La relance des spéculations géométriques et l'avènement de la perspective dans le domaine artistique vont dans le même sens. Ce que l'on appelle espace ne correspond plus à ce que vit un sujet concret, mais à la vue d'un esprit théorique qui pourrait considérer cet espace comme de l'extérieur ou se positionner indifféremment, voire simultanément en tous les points de cet espace ». H. Faes, « Espace Philosophie », *op.cit.*

L'espace « sous les multiples figures que les sciences ont pu théoriser durant leur longue histoire. [Cet espace théorique, ici homogène permet dès lors de formaliser] l'espace physique et cosmologique de Newton, l'espace-temps de Minkowski, l'espace-temps-matière de la relativité générale d'Einstein, mais également les espaces mathématiques d'Euclide, de Lobatchevski, Riemann, Hilbert ». B. Bachelet, *L'espace, op. cit.*, p. 43. Par conséquent, l'idée d'un espace homogène apparaît comme une convention scientifique historique, une sorte *d'espace abstrait théorique*.

regard d'abord, puis du rôle du spectateur ensuite dans les années 1960 tout particulièrement, provoque dans la peinture, la sculpture, l'architecture, un ensemble de renouvellement : ce n'est pas seulement l'espace concret qui se trouve alors reconquis, mais aussi sa dimension psychique et physique ; à même d'enrichir le dialogue entre l'œuvre, l'artiste et celui qui la contemple et/ou celui qui participe à sa mise en forme. L'espace n'est plus uniquement le milieu à trois dimensions dans lequel l'homme vit et se déplace, mais l'événement par lequel une œuvre interroge notre spatialité. L'espace « de notre vie, n'est ni continu, ni infini, ni homogène, ni isotrope. Mais sait-on précisément où il se brise, où il se courbe, où il se déconnecte et où il se rassemble ³⁷ ? » Et nous ajouterons où il se rencontre ?

³⁷ Georges Perec, « Prière d'insérer », in *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000, feuillet mobile.

Dans ce premier chapitre, nous nous sommes tout d'abord intéressés à l'idée même d'espace ; en effet après une étude de définitions, d'étymologies, nous avons tenté de distinguer les différentes significations propres au concept d'« espace » puis de souligner, de manière non-exhaustive, les principales applications et implications théoriques, les principaux enjeux au sein de ces recherches. Dans un premier temps, l'espace travaillé comme une discipline est cet espace abstrait théorique permettant l'élaboration de nombreux systèmes notamment mathématiques. Dans un second temps, le rapport de l'homme avec l'espace par son corps, dans le cadre de son expérience, apparaît comme déterminant tant du point de vue de la physique, de la philosophie que dans le champ des arts plastiques : l'espace n'est plus un système théorique préétabli mais il est expérimenté et vécu.

Nous notons que les découvertes scientifiques et les sciences sociales actualisent la perception que le sujet « a » et « fait » de l'espace et plus particulièrement son appréhension de l'espace. Ces recherches, toujours en cours et faisant l'objet de découvertes et de nouvelles théories, n'ont cessé de révéler de nouvelles relations ; comme une volonté d'inscrire l'homme dans le monde et de réaffirmer cette inscription. Encore aujourd'hui, faire place, occuper, éprouver un espace reste une expérience difficile. Afin de questionner à nouveau l'expérience de l'espace par le spectateur et le mouvement comme condition de son expérience, nous définirons dans le chapitre suivant, l'espace travaillé et expérimenté dans l'ensemble de mon travail artistique puis nous préciserons le concept d'*Espace Pliable*. Ne serait-ce pas ce mouvement – non dénué de temporalité – réalisé par le pli de ces *Espaces Pliables* qui donnerait à expérimenter l'espace et ferait l'objet d'un espace ? Comment par le biais de l'*Espace Pliable* : le spectateur et l'espace se rencontrent-ils ?

Chapitre 2 : *L'Espace Pliable*

Les différents espaces distingués dans le premier chapitre ; l'espace concret et l'espace abstrait puis l'espace perçu, vécu, expérimenté, ainsi que l'évolution à la fois de la théorisation et des enjeux propres à l'espace, questionnent sans relâche la relation et ses modalités de l'homme avec l'espace. Dans ce deuxième chapitre, il s'agira d'introduire et d'interroger les relations entre l'espace et les arts plastiques ; de mettre en évidence l'investigation de la question de l'espace et de ses dimensions dans le champ des arts plastiques.

Dans ce chapitre, après une description de mon travail plastique, nous questionnerons l'espace concret – qui se rapporte à la réalité matérielle et tangible – que mes installations intitulées *Espaces Pliables*³⁸ modèlent et interrogent. Nous analyserons, tant dans la scénographie *Itinéraires* réalisée par Piotr Kowalski que dans mes installations, les formes géométriques élaborées, tout d'abord comme l'opération projective caractéristique de la géométrie de projection, puis comme projection d'une transformation. Dans chacun de ces travaux, comment ces différentes formes s'inscrivent-elles et interagissent-elles avec l'espace concret tridimensionnel ? Plus particulièrement, dans le cas de mon travail plastique, le cube figure-t-il le carré ou le carré transforme-t-il le cube ? À la suite de ces premières remarques, nous nous intéresserons tout particulièrement à la structure de *L'Espace Pliable*. Celle-ci permet à cette installation de s'élever, de s'abaisser et ainsi interroge la construction et la déconstruction de sa propre mise en forme, l'apparition et la disparition de son espace concret. Quel type de mur, de limite, ces *Espaces Pliables*, de par leur élévation et leur abaissement, façonnent-ils ? Ne peut-on se représenter l'espace que sous la forme d'espaces figurés en tant que reconstruction d'une image fixe de la réalité ? L'espace se doit-t-il d'être structuré pour « exister » ? Ainsi, nous questionnerons la déconstruction, l'extension et l'extraction expérimentées dans la pratique artistique de Fred Sandback comme l'apparition et la

³⁸ Dans le cadre de cette thèse, l'ensemble des mesures notifiées renseigne les dimensions maximales de chacune de mes réalisations.

disparition de l'espace en tant que manifestation de celui-ci. Enfin, nous interrogerons l'intériorité et l'extériorité de ces *Espaces Pliables* tant du point de vue de leur mise en forme que des choix de conception ; puis nous examinerons la continuité de cette transformation comme caractéristique d'une pratique artistique dévoilant l'espace comme manifestation.

Présentation et description des *Espaces Pliables*

À la fin de l'année 2008, suite à mes précédentes expérimentations – nous y reviendrons – je m'engage vers une nouvelle forme de production plastique. Je souhaite en effet réaliser une structure modulable, un espace « robotisé » que le spectateur pourra alors construire et déconstruire. J'aspire à la conception d'un module *pliable*, plus précisément d'un espace en devenir qui plié pourrait prendre forme, s'élèverait en quelque sorte ; un module motorisé que l'on pourrait transporter et déplacer et qui proposerait des « captures de temps ». Après avoir rencontré et surmonté un ensemble de difficultés techniques et financières – principalement l'élaboration du système de ploiement et de reploiement imposant à la fois des impératifs de dimensions et l'utilisation de matériaux hautement résistants – et en adéquation avec mes attentes artistiques, le premier projet à échelle humaine sera réalisé un an plus tard avec l'aide de l'ingénieur Pierre Sellenet, de l'architecte Patrick Yiu, d'un atelier de couture à Toulon et d'un partenariat établi avec l'entreprise Dickson-Constant.

Espace Pliable 4 portefeuille réalisé en 2009, ainsi qu'*Espace Pliable bleu*, réalisé en 2010, sont deux installations conçues à la suite d'une série d'expérimentations à échelle réduite. Ces deux réalisations, par un jeu d'équilibre entre rigidité et souplesse, proposent le déploiement d'un volume et l'extension de ces variations spatiales.



Figure 1 : Edith Magnan, *Espace Pliable 4 portefeuille* et *Espace Pliable bleu*, 1.20 x 1.20 x 1.20 m, 2 x 2 x 2 m, 2009, 2010.

Le spectateur [écrit Bruno Trentini] tourne autour d'un carré de toile bleue posé au sol. Pensant peut-être premièrement aux minimalistes, il dépasse la référence historique afin de rendre compte de l'étrange épaisseur de ce carré : ce n'est pas qu'un bout de tissu, quelque chose doit se cacher là-dessous. Le carré dévoile en effet bien vite un cube, mais nul ne saurait dire si le carré masquait le cube ou si le carré était le cube. Le volume émerge certes de la surface, mais non sans peine ; trois spectateurs doivent saisir les angles et, d'un même mouvement, décrire une hélice ascendante. C'est alors que la toile bleue s'érige, puis se fige, stable, en cube³⁹.

³⁹ Bruno Trentini, « Le devenir spectateur, à propos d'*Espace Pliable bleu* d'Edith Magnan », p. 1.
http://www.edithmagnan.com/wp-content/uploads/2011/08/devenir_spectateur1.pdf, consulté le 08/08/2011.

Une fois le cube déplié, celui-ci reste déployé jusqu'à ce qu'une manœuvre inverse provoque son retour à la « deux dimensions », ici le carré. Chacune de ces installations, réalisées essentiellement avec du PVC (tiges et coudes) et du tissu, comporte une ouverture⁴⁰ ; aussi, une fois le déploiement réalisé, le spectateur peut entrer et découvrir, ce que nous considérerons pour l'instant comme l'intérieur de chaque *Espace Pliable*. En premier lieu posées au sol, tant dans l'espace public qu'institutionnel (néanmoins le plus souvent en extérieur), ces réalisations proposent au spectateur de découvrir un carré. Cette forme géométrique, reconnaissable par tous, dessinée par le patron de cette structure est lisse, fine et délimitée par sa surface. Puis, lors du déploiement, le cube du carré prend forme et rend ainsi perceptible le passage de la « deuxième dimension » à la « troisième dimension » et inversement. Ces réalisations, de par leur caractère *pliable*, se révèlent dans l'une ou l'autre dimension et, dès lors, leur volume différent.



Figure 2 : Edith Magnan, *Espace Pliable bleu*, tissu, coudes et tiges PVC, fermeture éclair, 2 x 2 x 2 m, 2010.

⁴⁰ Plusieurs modes d'ouverture ont été expérimentés : d'abord deux pans de tissu superposés laissant entrevoir au spectateur l'intérieur du cube, puis un système de fermeture éclair.



Figure 3 : Edith Magnan, *Espace Pliable bleu 2*, tissu, tiges et coudes PVC, fermeture éclair, 1.04 x 1.04 x 1.04 m, 2013.

Une opération de *Projection*

L'opération de projection est régulièrement utilisée en géométrie projective ; elle est, en effet, cette opération « par laquelle on fait correspondre à un point ou à un ensemble de points de l'espace, un point ou un ensemble de points d'une droite (axe), d'une surface (projection plane, si cette surface est un plan), suivant un procédé géométrique défini ⁴¹ ». Piotr

⁴¹ « Opération de projection », in *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, texte remanié et amplifié sous la dir. de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Nouvelle édition, Paris, Le Robert, 2010, p. 2039.

Selon François Russo, « au sens moderne du terme, on entend par géométrie projective l'étude des propriétés des figures qui se conservent par transformation homographique. [...] La géométrie projective a joué un rôle majeur dans l'évolution de la conception de la géométrie. Elle fut le principal facteur du mouvement d'idées qui, au cours du XIX^e siècle [...] a donné à la notion de transformation une place centrale dans la géométrie. » « Géométrie » in *Encyclopædia Universalis*.

Kowalski, artiste polonais, réalise en 1970, la scénographie d'*Itinéraires* au Ballet Théâtre Contemporain à Paris. L'artiste élabore un dispositif spatial intégré au cœur du spectacle. Composée de néons bleus, une structure haute de trois mètres cinquante et de forme cubique est suspendue au dessus de la scène. Face à elle, sur un écran transparent, telle une ombre, est imprimé un cube en perspective de plus grande dimension. Entre ces deux référents statiques et sans oublier le reflet des néons sur la scène, les danseurs réalisent leur chorégraphie. Par cette ombre imprimée qui paraît être projetée, Piotr Kowalski juxtapose à un volume, ici le cube de néons bleus, une de ses extensions possibles, ici un cube imprimé - sujet à la déformation de sa perspective.

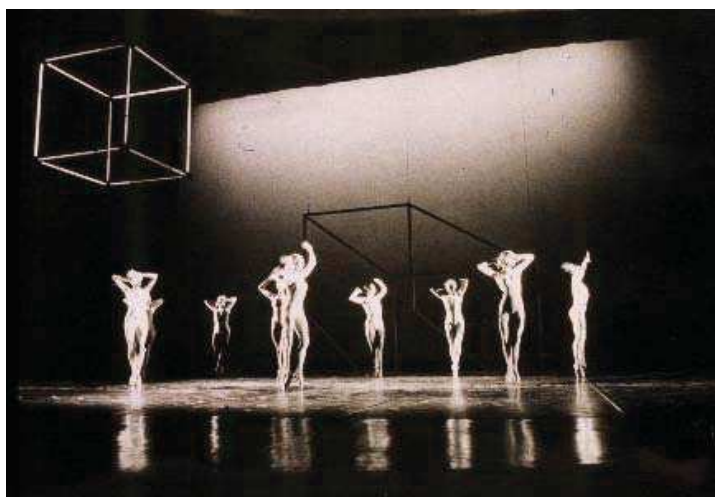


Figure 4 : Piotr Kowalski, *Itinéraires*, scénographie, sur une musique de Luciano Berio et d'après une chorégraphie de John Butler, Théâtre de la Ville à Paris, 1970.

Par cette *Projection*⁴², « ce qui agit dans le champ, cette fois, c'est la possibilité de passage d'un système à un autre [...] c'est la notion de traduction elle-même, de système, qui se dégage : la forme éclatée de la projection et le volume projeté sont à la fois identiques et différents⁴³ ». De

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/geometrie/3-la-geometrie-projective/>
consulté le 04/02/2011.

⁴² « Les *Projections* sont des installations diverses – tantôt portatives, tantôt installées en permanence dans des ensembles architecturaux – dans lesquelles, si l'on veut, le point de vue interfère avec un volume, le plus généralement un cube, qui se trouve placé sur sa trajectoire, et dont la projection, à partir du point d'origine, va se dessiner en surface, contre un mur ou sur le sol. » Jean-Christophe Bailly, *Piotr Kowalski*, Paris, Hazan, 1988, p. 32.

⁴³ *Ibid.* p. 32-33.

par cette opération soulignant l'extension de la figure du cube, ce processus scénographique ajoute de la profondeur à l'espace scénique traditionnel. Et alors que d'ordinaire, la géométrie projective, utilisée à l'élaboration de la perspective et dans le domaine des mathématiques, permet d'analyser les propriétés des figures dans le cadre de leur projection, celle-ci est littéralement mise en scène par Piotr Kowalski. Car selon l'artiste, les danseurs évoluent dans un espace concret, tridimensionnel, lui-même à l'intérieur d'une géométrie de projection. « La géométrie de projection [dit-il] est un concept... ce qui n'empêche pas de s'y promener. L'espace n'est pas une illustration de la géométrie de projection, il *est* cette géométrie ⁴⁴. »

Dans le cadre de cette scénographie, le champ de projection est traversé et créé à la fois par les danseurs mais aussi par le regard des spectateurs. La réalisation des deux cubes, sous forme de structure ou de tracé et par ce qui semble être une extension – la projection du cube – permet tout à la fois, par ce lien et à partir d'un point de vue, de travailler la profondeur de l'espace scénique et d'en interroger la perception que nous en avons ⁴⁵. Car tout en questionnant la conception de l'espace, Piotr Kowalski en interroge, par le biais de cette extension, son organisation et son inscription dans la réalité tangible. Dès son adolescence, Piotr Kowalski découvre les travaux du mathématicien Lobatchevski ⁴⁶ qui auront une importante influence sur son travail. « Ce qui m'a séduit [dans la géométrie de Lobatchevski], dira Piotr Kowalski, c'est son chemin de la réalité tangible vers l'abstraction et non comme c'était de coutume de l'abstraction vers la réalité de tous les jours ⁴⁷ ». En s'intéressant aux mathématiques, à la physique et en refusant

⁴⁴ Interview par Carole Naggar, « Piotr Kowalski de la science à l'art », in *Art press*, n°31, juillet-août 1979, p. 39.

⁴⁵ À ce propos, Jean-Christophe Bailly, écrit, « la grammaire d'espace [sorte d'emblème programmatique de l'œuvre de Kowalski] tout entière et ses dérivés reviennent au fond à cela : à une *dilatation* infinie et vers l'infini de cette perception, comme s'il s'agissait de perdre enfin cette habitude d'un espace qui ne fait que sol ou surface mais qui jamais n'est perçu ou saisi comme la limite du pensable, ce qui n'a pas de limites ni de bords. » J-C. Bailly, *Piotr Kowalski, op. cit.*, p. 35.

⁴⁶ Nikolai Ivanovitch Lobatchevski, mathématicien russe a inventé et proposé une géométrie non-euclidienne.

⁴⁷ Oriane Villatte, « "Des machines à faire des vierges"-Étude analogique entre la pratique artistique de Piotr Kowalski et le training de l'acteur », in *Scènes-contemporaines.be, revue d'esthétique et de critique des arts vivants et de la scène*, Piotr Kowalski, notes non publiées, archives de l'artiste.

l'élaboration d'une trame dramaturgique, « la pratique de Piotr Kowalski consiste donc à créer des dispositifs au sein desquels l'histoire peut se faire ». En effet, l'artiste « applique une méthode objective, établie en fonction de la problématique et dénuée de toute empreinte psychologique ⁴⁸ ». Car comment saisir le monde et la réalité de celui-ci ? Dans le cas de mon travail plastique quel est cet espace concret, tangible ; peut-il être défini par cette opération de projection ? Quelle est cette transformation à laquelle sont sujettes ces installations dites *pliables* ?

Dans ma pratique artistique, le carré dessine, par ses points d'accroche définis et son système de déploiement prédéfini, un cube. Un plan élaboré ainsi qu'une simulation numérique en trois dimensions ⁴⁹ ont permis, dès le début de ce projet, de déterminer à la fois les propriétés mécaniques des matériaux à utiliser, ainsi que le mouvement de ce qui apparaît d'abord être un carré. Ainsi, le cube figure-t-il le carré ou le carré transforme-t-il le cube ? Nous remarquons que les dimensions du carré puis du cube déterminent – et ceci de façon constante – chaque mise en forme ; ainsi le carré de 2 x 2 m de côté, donne lieu à un cube de 2 x 2 x 2 m de côté et inversement. Nous retrouvons, avant et après chaque déploiement et repliement, les propriétés et les dimensions propres à chacune de ces deux formes géométriques (côtés de même longueur et angles droits) ; et bien qu'il ne s'agisse pas d'une opération de projection, le carré et le cube font l'objet d'une transformation. Ces *Espaces Pliables*, par cette action d'extension et de contraction, ébranlent les limites de leur espace concret. Car bien que la masse reste à l'identique, cette installation engendre une première perception de son espace puis une seconde perception de l'augmentation à la fois du volume et de la surface de son espace, alors soumis à une tension. Ainsi, le carré propulsé s'élève et prend la forme d'un cube : le quadrilatère, de par sa transformation, opère une extension. Cette opération de transformation est rendue possible par l'extension de ce qui est dans un premier temps plié.

<http://www.scenes-contemporaines.be/2011/01/01/101-villatte>, consulté le 18/06/2011.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Simulation en 3D réalisée avec l'aide technique de Gabriel Puglisi.



Figure 5 : Edith Magnan, *Espace Pliable 4 portefeuilles*, *Espace Pliable bleu*, tissu, coudes et tiges PVC, 1.20 x 1.20 x 1.20 m, 2 x 2 x 2 m, arrêts sur image, 2009, 2010.

Élévation/abaissement, construction/déconstruction

Ces *Espaces Pliables* sont conçus pour être démontables, transportables, légers ⁵⁰ et *dépliables*. Par et avec ce système de déploiement, ces installations accomplissent un mouvement et son contraire, à la fois d'élévation et d'abaissement, de construction et de déconstruction. Un changement d'échelle et par conséquent de dimensions s'opère à chaque utilisation et transgresse ainsi la loi de la gravité et la relation au bâti. Quel type de mur, de limite, ces *Espaces Pliables*, de par leur élévation et leur abaissement, façonnent-ils ? L'*Espace Pliable* circonscrit un espace concret provisoire, car la projection de celui-ci, dans le sens de sa représentation, n'est pas pérenne : c'est une structure qui se caractérise, dans un premier temps, par son potentiel d'élévation et d'abaissement ; questionnant ainsi, dans un second temps, la construction et la déconstruction de ce mouvement.

Dans le cadre de mon travail, le rôle du mur, *cet itinéraire architectural* ⁵¹ est reconsidéré ; en effet, la délimitation du dedans et du dehors, entre l'ici et le là, l'identification des espaces qu'il permet, est bouleversée. Le mur, dans le domaine architectural, ménage des espaces où l'homme peut vivre ; il espace, délimite, protège et rend compte d'une réalité tant fonctionnelle que spirituelle. Le maçon qui empile ses pierres ou ses parpaings dit qu'il « monte un mur ». Pour protéger une ville on « élevait des murs ». Dans d'autres circonstances, il sera question de « dresser » ou « d'ériger » un mur. Toutes ces expressions soulignent une caractéristique essentielle du mur : sa verticalité. L'architecture construit des édifices et ainsi élève à la vue :

⁵⁰ Seuls trois éléments sont nécessaires à l'élaboration de la forme finale : 1) les tiges en PVC que l'on distingue en deux groupes : les arêtes (4) et les faces (8), 2) les coudes en PVC (8) permettant de relier chaque tige et de dessiner l'armature globale et 3) la toile. Cette installation n'est reliée à aucune source énergétique et seul le spectateur, par son action, décide de sa mise en forme. Cette structure originale permet la mise en œuvre de ce mouvement hélicoïdal ascendant ou descendant. L'assemblage et la composition des éléments structuraux, ici porteurs, assurent à la fois cette articulation ainsi que sa rigidité et sa résistance.

⁵¹ Je fais référence à l'ouvrage d'Évelyne Péré-Christin, *Le mur, un itinéraire architectural*, Paris, éd. Alternatives, 2001.

La construction d'un mur, soumise au phénomène de la gravité, s'effectue toujours du bas vers le haut, de la terre vers le ciel et engendre ainsi un mouvement ascensionnel. Nombreuses sont les architectures de murs qui manifestent ce mouvement d'élévation : depuis les premières pierres dressées, comme celles de Carnac en Bretagne ou de Stonehenge en Angleterre, jusqu'aux modernes gratte-ciel, en passant par la mythique Tour de Babel, le rêve du bâtisseur est toujours d'aller rejoindre le ciel ⁵².

L'Espace Pliable se déploie de la terre vers le ciel. La structure de cette réalisation s'élève et s'abaisse tout à la fois ; accomplissant dès lors, du point de vue du bâti, un mouvement de construction et de déconstruction. De plus, selon ses dimensions, cette installation peut être directement fixée au sol, dans un parc ou sur une place. Le principe actif de cette structure lui permet une certaine malléabilité face aux impératifs de masse qui régissent notre perception de l'espace. Plus particulièrement, face à cette attraction de l'espace qui commande la majorité des constructions mais aussi l'ensemble des relations entre l'être humain et l'univers, entre l'homme et l'objet, nous imposant une station verticale. Car comme en atteste les différents projets d'architectures, d'aménagements de villes, de structures, etc. imaginés, dessinés et parfois réalisés : ce qui nous attire dans/par l'espace c'est à la fois sa force d'attraction mais aussi le désir de lui échapper.

Dans le domaine de l'architecture, de nombreuses recherches sont réalisées – dès 1926, poussées à la fois par l'apparition des congés payés, par les innovations des arts ménagers et les débuts de la préfabrication – afin de proposer des habitations mobiles dans lesquelles le mur, tant d'un point de vue structurel que symbolique, sera reconsidéré. Ceci est encore le cas dans ce que l'on réunit aujourd'hui, sous l'appellation « habitation nomade » ou encore « architecture portable ⁵³ ». En France, dans le domaine de la construction, un grand nombre de prototypes avant-gardistes furent présentés au salon des Arts Ménagers dès 1926, puis à l'exposition de l'habitation à partir de 1934. On travaille le volume simple,

⁵² *Ibid.* p. 91.

⁵³ Voir les ouvrages de Robert Kronenburg, *Portable architecture, design and technology*, Boston, Birkhäuser, 2008 et de Jennifer Siegal, *More Mobile, the portable architecture for today*, New York, Princeton Architectural Press, 2008.

l'autoconstruction, la miniaturisation et la mobilité. À ce propos, « les réflexions sur la cellule d'habitation minimum serviront de base de réflexion à de nombreux concepteurs de maisons de week-end démontables, de fabricants de caravanes, puis après la Seconde Guerre mondiale, pour les unités de reconstruction et les solutions d'urgence⁵⁴ ». En France, alors que la guerre dure et que les mesures de relogement sont à traiter immédiatement, « les questions de budget, d'infrastructure et d'urgence imposées au Service des constructions provisoires, créé en 1940, mènent certains architectes à se poser les questions essentielles sur la notion du provisoire et du permanent⁵⁵ ».

En 1956 a lieu le dixième Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM); des concepts de mobilité et des solutions alternatives sont explorés. En 1958, le Groupe d'Étude d'Architecture Mobile (GEAM) est créé; enfin, en 1965, Michel Ragon forme le Groupe International d'Architecture Prospective (GIAP) dont fait partie l'architecte Guy Rottier. Celui-ci élabore, en 1983, la *Maison de vacances à géométrie variable*⁵⁶ et présente un système de rétraction des cloisons, une sorte de « géométrie projective appliquée ». Le noyau central de la maison prévu en matériaux durables est fixe; les chambres, quant à elles, périphériques et pliées, se déploient tel un accordéon ou un appareil photo à soufflet. Le mur, dans ce projet, s'étend en longueur selon les besoins des habitants, augmentant ainsi leur espace de vie; « ceci n'est pas un mur⁵⁷ » mais bien une extension de

⁵⁴ Véronique Willemin, *Maisons mobiles*, Paris, éd. Alternatives, 2004, p. 14.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 22.

Témoignant du contexte d'urgence et de la multiplicité des propositions, Véronique Willemin écrit quelques lignes plus loin: « Il faut des abris tout de suite, pour reloger les sinistrés, mais que deviendront ces constructions en temps de paix? après? ... Faut-il construire de l'habitat qui dure? du "semi-provisoire"? du "provisoire démontable"?... De nombreux projets aboutissent à des baraques en bois démontables, semi-démontables (*Baraque Adrian*, *Baraque Type 12*, *Baraque Type 13...*), d'autres études évoluent vers des habitats mobiles baptisés par le journaliste André Sive dans un article de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* de juillet 1945 "coquille du nomade moderne" ». *Ibid.*

⁵⁶ Le Groupe International d'Architecture Prospective (G.I.A.P.) rassemble artistes, sociologues ainsi que d'autres disciplines à la recherche de solutions urbanistiques ou architecturales nouvelles. C'est cette même année que Guy Rottier réalise, entre autre, des maisons de vacances transportées par câbles ou encore une maison évolutive en forme d'escargot. On découvre les projets en Allemagne de la *Cité mobile* de Charles Péré Lahaille (1955), en Hollande de la *New Babylon* de Constant (1959) et en Angleterre naît la revue *Archigram* (1961). La maison devient une machine à transporter.

⁵⁷ Premier « énoncé » encadré que le lecteur découvre au début de l'ouvrage *L'œil ébloui*, texte de Georges Perec, photographies de Cuchi White, Paris, Chêne, 1981, absence de pagination.

l'espace concret faisant l'objet de contractions. À ce propos, selon Anne-Marie Lecoq « si l'étude des structures éphémères s'impose depuis quelque temps à l'historien de l'architecture, c'est en raison de leur fréquente qualité d'invention et de leur valeur expérimentale : cette pratique permettait, en effet, aux architectes de faire des essais et des propositions grandeur nature et *in situ* ⁵⁸ ».



Figure 6 : Guy Rottier, *Maison de vacances à géométrie variable*, maquette, bois, papier, 20 x 50 x 50 cm, 1983-1984.

Ces expérimentations dans le domaine de l'architecture et particulièrement le projet de Guy Rottier la *Maison de vacances à géométrie variable*, déjouent les limites de la structure fixe et articulent, selon un mouvement de contraction et d'extension, l'expansion de celle-ci. Cette articulation, selon une perspective dynamique, suscite différents passages, différentes formes et limites ; elle souligne l'importance du mouvement qui n'est pas destructeur et/ou constructeur mais devient une extension et une extraction caractérisées par une réversibilité d'action. En effet, ce projet souvent qualifié d'expérimentation, dessine par le pli de nouvelles variables sous pression.

⁵⁸ Anne-Marie Lecoq, « Éphémère architecture » in *Encyclopædia Universalis*.
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/architecture-ephemere/>, consulté le 04/02/2011.

Déstructuration, extension, extraction

Dans un premier temps, afin d'interroger l'espace concret de mes installations intitulées *Espaces Pliables*, nous nous sommes particulièrement intéressés au mouvement hélicoïdal d'élévation et d'abaissement de ces installations – tant par la structure de ces réalisations que par leur caractéristique *pliable* – questionnant par un mouvement d'élévation et d'abaissement, la déconstruction et la construction de cet espace concret. Puis, dans un second temps, à partir des recherches et réalisations propres au domaine architectural, nous avons interrogé et analysé cette contraction et extension selon une perspective dynamique de manifestation de l'espace concret. Nous questionnerons, dans la pratique sculpturale de Fred Sandback, à partir de la déstructuration, de l'extension et de l'extraction, cette disparition/apparition de l'espace concret comme manifestation de celui-ci. En effet, s'agit-il de faire des sculptures et de s'efforcer de les faire disparaître pour faire de l'espace lui-même le point de départ de multiples formes virtuelles (plans, volumes) ? « Comment la disparition peut-elle devenir l'autre nom de la manifestation ⁵⁹ ? » questionne Thierry Davila.

« La sculpture, [dira Benoît Goetz], n'a pas de murs, elle n'implique pas un abri, une clôture. D'autre part, on édifie un mur, on le construit, on ne le sculpte pas ⁶⁰ ». À partir de cette affirmation et en rapport avec notre questionnement sur l'espace concret de mes *Espaces Pliables*, nous interrogerons les relations de la sculpture avec le volume, la surface et les limites que cela présuppose ; et ceci à partir d'une pratique sculpturale dite de « l'invisible ». De quelles façons Fred Sandback, sculpteur américain des années 1960, dans son travail, interroge-t-il le concept même de limite et de surface ? Comment sculpter du volume voué à disparaître ? Partir de l'invisible, serait-ce partir de l'intériorité d'un phénomène, de sa structure et donc de son organisation afin de l'appréhender en tant que processus soumis à la transformation ?

⁵⁹ Thierry Davila, *De l'inframince, brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, éd. du Regard, 2010, quatrième de couverture.

⁶⁰ Benoît Goetz, *La dislocation, Architecture et philosophie*, Paris, éd. de la Passion, 2002, p. 23.

Fred Sandback crée des sculptures *in situ*, définies et en rapport avec l'architecture du lieu d'exposition. D'abord à partir de fines baguettes métalliques ou de corde élastique puis essentiellement de fil d'acrylique coloré⁶¹, l'artiste détermine des surfaces planes allant du sol au plafond ou des volumes tridimensionnels élaborés à partir du mur, en plus du sol et du plafond. Seulement esquissés, ces squelettes, ces volumes géométriques figurent dans l'espace, grâce aux lignes droites et nettes faisant l'objet d'emplacement précis. Car pour ce faire l'artiste, au préalable, réalise des dessins portant les indications des contours géométriques et volumétriques et où le trait du crayon correspond à l'épaisseur de chaque ligne à venir. Fred Sandback, pour ce travail, sculpte à partir des variations d'éclairage et des épaisseurs de ficelles.

La ligne, en particulier le fil d'acrylique utilisé par l'artiste, délimite un contour, qui lui-même à son tour, en fonction de ses points d'accroches⁶² détermine tantôt une surface, tantôt un volume. L'artiste, par et avec ce fil, dessine des lignes de couleurs et d'épaisseurs différentes : il modèle à la fois l'espace concret de ces formes géométriques en deux ou trois dimensions et révèle le lieu d'exposition. Fred Sandback usant d'une économie de moyens, déjoue la matérialité de ces réalisations et déstructure toute idée de structure alors nécessaire au préalable. Car la ligne, elle-même, fait l'objet d'une déstructuration au profit de l'extension et/ou de l'extraction de ces sculptures : la ligne disparaît pour faire apparaître. Ces multiples contours permettent à l'artiste d'élaborer différentes combinaisons, permutations offrant une diversité de situations ; de sorte que « l'œuvre de Sandback se rejoue toujours en fonction du contexte et dans le cadre de ses propres règles : elle n'est, à chaque exposition, ni tout à fait une autre ni tout à fait la

⁶¹ « L'œuvre "sculpturale" de Sandback est aujourd'hui exclusivement réalisée à l'aide de fil acrylique blanc, noir ou coloré. Dans une phase initiale, l'artiste a d'abord employé de fines baguettes métalliques ainsi que de la corde élastique. Au début des années 70, le fil s'impose dans ses pièces. Sandback a d'abord employé la laine, mais cette fibre n'étant pas assez résistante, il lui fallait toujours retendre ses lignes. *A contrario*, l'élastique manifestait une tension physique étrangère au propos du travail. En outre, ses capacités d'extension limitaient la dimension des pièces. Le fil acrylique est au contraire solide et stable. Largement disponible dans le commerce, il offre une large gamme de coloris. Sa texture mate absorbe la lumière et confère à la ligne une certaine douceur, comparable au trait de pastel. » Valérie Mavridorakis, *Fred Sandback ou le fil d'Occam*, Bruxelles, La lettre volée, 1998, p. 17.

⁶² « Les extrémités des sections sont prises dans une petite bague de métal, incrustées dans le sol, le mur ou le plafond. » *Ibid.*

même ⁶³ ». De plus, le spectateur peut découvrir soit l'extension de volumes, soit l'extraction de surfaces, soit par l'extraction de surfaces l'extension de volumes et inversement. Ces réalisations, de par leur déstructuration et leur immatérialité, interrogent leur espace concret par le biais de l'extension et de l'extraction.

C'est parce que je veux le volume de la sculpture sans la masse opaque que j'ai les lignes. C'est simplement ce que fait la main. [...] La ligne est un moyen de modifier la qualité ou le timbre d'une situation, elle a une structure qui est rapide et abstraite et plus ou moins concevable, mais c'est la tonalité ou, si vous voulez, l'intégrité d'une situation qui est ce vers quoi je tends. Mes intrusions sont généralement modestes, peut-être parce qu'il semble que c'est ce premier moment où les choses commencent à se fondre ensemble qui est intéressant ⁶⁴.

De cette manière, Fred Sandback crée des plans et des volumes d'une redoutable présence physique en dépit de la fragilité et de la ténuité des moyens utilisés. Cependant immatérielles, ces figures sont disposées selon les principes de la répétition et de la juxtaposition, comme le montre l'œuvre *Untitled* (1977) composée de six modules rectangulaires verticaux et identiques. Bien que ce ne soit pas un trompe-l'œil, cette réalisation semble révéler et étourdir nos sens par cet incessant aller-retour entre ce que nous voyons, ce qui transparaît et ce qui disparaît. Le volume se veut être matériel néanmoins sans « faire place », sans occupation, sans masse ; proche en quelque sorte de l'imperceptibilité.

L'extension et l'extraction de ces formes est rendu possible par ce jeu de lignes et de lumière, mais aussi par cette composition et répétition élaborées par l'artiste et dévoilant l'espace tout en intensité. Car, sous forme

⁶³ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁴ « It's a consequence of wanting the volume of sculpture without the opaque mass that I have the lines. They are more or less simple facts though, and not instances of a geometry or some other larger order – just what the hand does. The line is a means to mediate the quality or timbre of a situation, and has a structure which is quick and abstract and more or less thinkable, but it's the tonality or, if you want, wholeness of a situation that is what I'm trying to get at. My intrusions are usually modest, perhaps because it seems like it's that first moment when things start to coalesce that is interesting. » Fred Sandback, « Remarks on my Sculpture 1966-86 » in *Fred Sandback, sculpture 1966-1986*, Mannheim, Städtische Kunsthalle Mannheim, 1986, p. 13.

d'apparition et de disparition, Fred Sandback questionne l'intensité de l'espace sculpté néanmoins immatériel. Et dans le cadre de cette pratique sculpturale invisible, les outils utilisés tels que l'épaisseur des fils, les variations de la lumière et le jeu de répétition accentuent cette apparition/disparition comme manifestation de l'espace concret. « Chaque œuvre de Fred Sandback travaille à même le vide ; là où l'absence de matérialité se transforme ⁶⁵ ». Ainsi, le mouvement d'apparition et de disparition transforme cette intensité en une manifestation de l'espace concret comme densité où « les aptitudes ambulatoires, visuelles et imaginatives du spectateur se trouvent [...] sans cesse sollicitées ⁶⁶ ».



Figure 7 : Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Six-part construction)*, black acrylic yarn, 1977.

⁶⁵ Frédéric-Charles Baitinger, « Fred Sandback, études sculpturales ». <http://artup-tv.com/fr/12-article-fred-sandback.html>, consulté le 07/05/2009.

⁶⁶ V. Mavridorakis, *Fred Sandback, op. cit.*, p. 20.

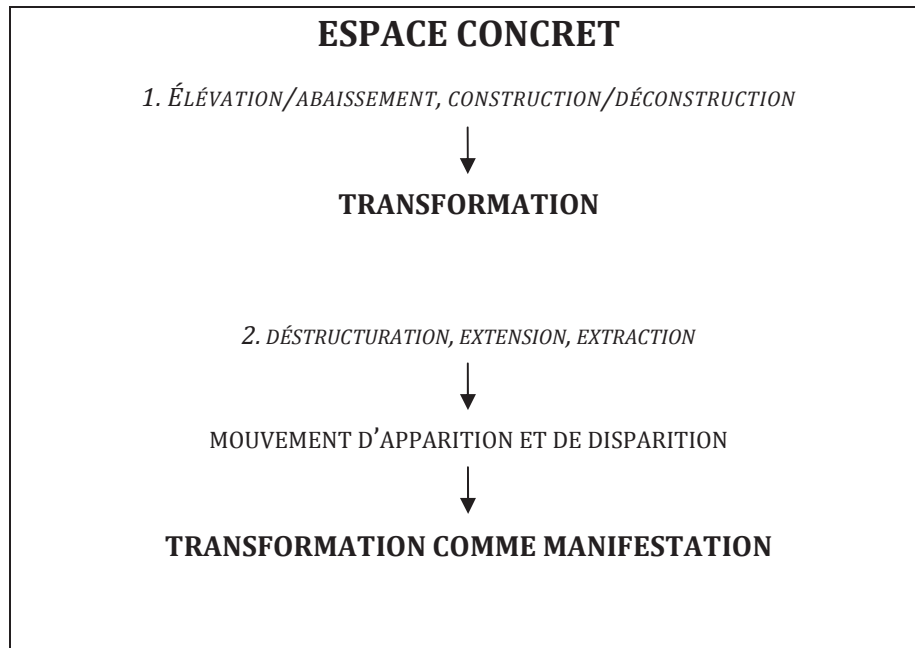


Figure 8 : Schéma *Espace concret comme manifestation*, 2012.

Entre intériorité et extériorité : l'*Espace Pliable bleu*

Dans un premier temps, à partir des travaux de Fred Sandback, de Guy Rottier et afin de caractériser l'espace concret de mes *Espaces Pliables*, nous avons défini et analysé cet espace concret dans le cadre d'une transformation comme manifestation. Dans un second temps, à partir de cette spécificité et du caractère *pliable* de mes installations, nous questionnerons l'intériorité et l'extériorité de ces réalisations tant du point de vue de leur mise en forme que des choix de conception et enfin, nous interrogerons la continuité de cette transformation comme caractéristique d'une pratique artistique dévoilant l'espace comme manifestation.

L'*Espace Pliable* est travaillé en série et exposé par paire ou plus, rarement seul. Par le biais de ces réalisations monochromes aux couleurs⁶⁷ et aux dimensions variables⁶⁸, j'ai pu élaborer plusieurs installations faisant l'objet de diverses combinaisons, de jeux, de dimensions et de couleur des *Espaces Pliables* entre eux mais aussi en relation avec le lieu d'exposition et

⁶⁷ Des *Espaces Pliables* bleu, bleu nuit, jaune, orange et rouge ont été réalisés.

⁶⁸ 30 x 30 x 30 cm, 50 x 50 x 50 cm, 1.04 x 1.04 x 1.04 m, 1.20 x 1.20 x 1.20 m, 2 x 2 x 2 m, 2.15 x 2.15 x 2.15 m.

le spectateur. En effet, ces réalisations par leurs couleurs, leurs dimensions, le choix de leur emplacement et selon leur système d'accrochage – espace public et espace privé, intérieur et extérieur – interrogent tout à la fois le mouvement provoqué et déclencheur ; et l'*Espace Pliable* révélé mais aussi révélateur de cet espace. Les *Espaces Pliables*⁶⁹, créés à partir d'une seule couleur, sont réceptifs à l'environnement dans lequel ils sont présentés. En effet, sensibles à la lumière (naturelle, artificielle), aux conditions météorologiques (vent, pluie), au sol (dur, malléable) sur lequel ils sont fixés (ou ne sont pas fixés, selon), la toile, selon sa teinte, absorbe ces différents facteurs. S'il y a du vent, elle se gonfle ; présentée en extérieur, en fonction de l'intensité de la luminosité, elle s'illumine. Ainsi, une fois déployé, que l'on pense par exemple à l'*Espace Pliable 4 portefeuille* ou encore à l'*Espace Pliable jaune*, lorsque le spectateur pénètre à l'intérieur, littéralement et métaphoriquement, il pénètre dans un concentré de couleur. Ces *Espaces Pliables* faisant l'objet de tensions non seulement par le système de déploiement, mais qui plus est par le choix du monochrome, ainsi concentrés, sont déclenchés. De plus, envisagés comme une expansion, à partir du pli, ces carrés, ces monochromes ainsi répétés et transformés ébranlent la limite entre l'extérieur et l'intérieur de ces espaces dits *pliables*.

Ces réalisations entretiennent une série de relations, néanmoins problématiques avec le pli. Dans un premier temps, il est important de préciser que nous nous intéressons au pli comme « pliable », c'est-à-dire ce qui « peut-être aisément plié⁷⁰ » et nous ajouterons « déplié », en somme en mouvement. Car ces *Espaces Pliables* se déploient et se replient sous la forme de carré et/ou de cube. Lors de la conceptualisation de ces installations, le pli sous sa forme *pliable* s'est imposé : en effet, c'est bien parce que je cherche l'espace que j'ai ce pli. Celui-ci, au même titre que l'espace, est un élément susceptible de se transformer et d'être transformé ; et dans le cadre de ce travail, il est un moyen de manifestation de l'espace concret. Le pli comme *pliable* (déplié et/ou replié), préfigure un *Espace Pliable* à la fois proche de l'apparition et de la disparition. Il est, tout à la

⁶⁹ Réalisés à partir du tissu Dickson-Constant, 100% acrylique.

⁷⁰ « Pliable » *Le Nouveau petit Robert*, op. cit., p. 1934.

fois, un moyen de manifestation de l'espace concret et aussi un élément moteur du mouvement de cette transformation. Nous notons que ce mouvement d'apparition et de disparition – comme manifestation de l'espace concret – est ici à mettre en parallèle avec le pli de l'*Espace Pliable*, qui apparaît tout au long du mouvement hélicoïdal ascendant et/ou descendant et disparaît une fois que la forme définitive paraît. Ces réalisations se déploient à partir d'un mouvement provoqué, que le caractère *pliable* de ces installations perpétue, tant physiquement que métaphoriquement, permettant ainsi de réaffirmer par l'émergence d'une perméabilité entre intérieur et extérieur : une continuité spatiale. En effet, ce développement perspectif de plusieurs dimensions flexibles et fluides encourage de nouvelles approches perceptives comme mise en forme.

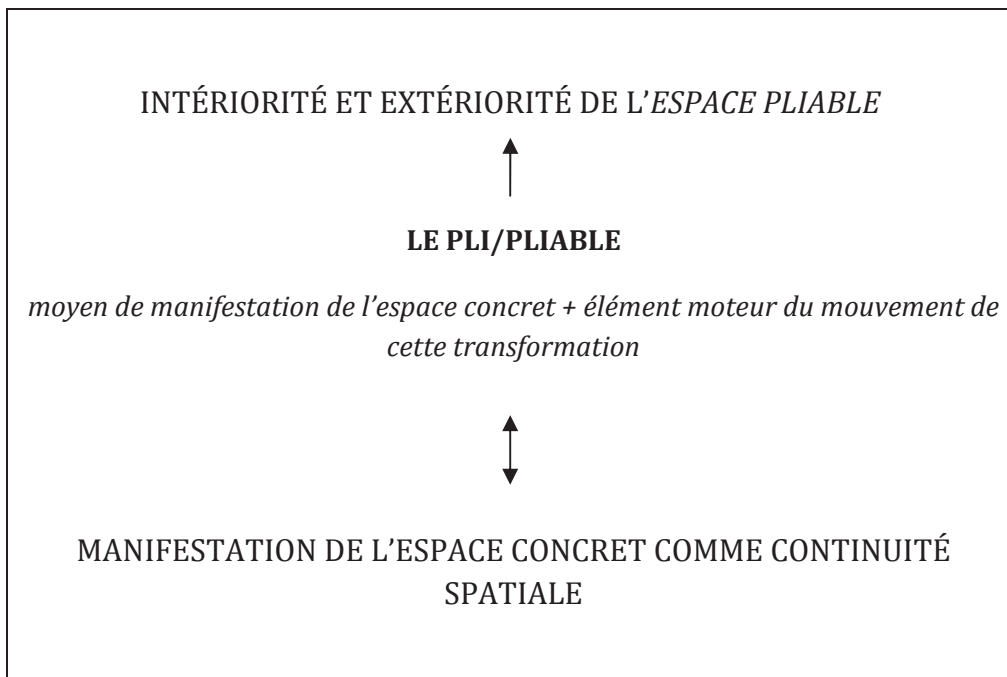


Figure 9 : Schéma *L'Espace Pliable* ou la manifestation de l'espace concret comme continuité spatiale, 2012.

L'objectif premier, par mes réalisations artistiques, n'est pas de rendre compte d'une matérialité définie de cet espace, de le contenir et de le proposer comme tel, mais bien de le révéler ; plus particulièrement celui qui est voué à la disparition dont l'existence nous fait douter et qui ne peut être que fondamentalement plié. Afin de préciser notre propos, nous

distinguerons ces installations, de la pièce de Marcel Duchamp intitulée *Air de Paris* et réalisée en 1919. En effet, pour cette pièce, l'artiste « vide » une ampoule pharmaceutique de son contenu initial puis la ressoude après l'avoir « imprégnée », non sans humour, d'un air. L'ampoule ne transformera pas l'air contenu, qui en est tenu au contenant ; par ce travail, il s'agit de « matérialiser » l'air d'une ville, une idée urbaine, un *ready-made*⁷¹ et de donner à voir de l'air devenu celui de Paris en rapport aux airs environnants et situés au dehors de l'ampoule. Alors que la limite ici de surcroît définit les airs et toute idée de continuité est évincée, *l'Espace Pliable* propose un espace « provisoire », en effet, la projection de celui-ci n'est pas pérenne, c'est une structure qui existe pour elle-même, le temps que quelque chose se passe. Ces réalisations, lors de leur manipulation – de par leur pliability – « capturent » un espace mais aussi le temps de son/cette expérience ; cette opération dénuée de résidu ou de quelque matérialisation que ce soit, se répète n'ayant de cesse de dévoiler l'espace selon un mouvement d'apparition/disparition.

Dans mes réalisations, le pli vient contrarier nos habitudes perceptuelles, jouant à la fois la carte du mimétisme géométrique et celle de l'élément perturbateur. Et tandis que le spectateur déploie cette installation, une inhabituelle sensation fait peu à peu surface : un mouvement devient de plus en plus évident, celui imperceptible de *l'Espace Pliable*, où contenant et contenu se croisent jusqu'à se confondre. Le pli comme *pliable*, dans le cadre de cette pratique artistique modelant l'espace comme manifestation, interroge non seulement le passage de l'objet à l'entité spatiale, mais aussi – étant une des principales découvertes provoquées par mon travail plastique – l'omniprésence du pli comme proposition et forme sous-jacente en vue d'une structure comme « capture ». La variabilité d'une forme et de sa

⁷¹ Terme utilisé par Marcel Duchamp dès 1916, pouvant être traduit par « prêt à l'emploi », « objet tout à fait » et désignant ici l'« air » de Paris.

Le ready-made interrogeant la définition de l'œuvre d'art, le marché de l'art, etc., suscite encore aujourd'hui de nombreuses controverses par les spécialistes, qu'ils soient historiens ou critiques d'art. À ce propos, « le ready-made est bien le premier objet signé par un artiste sans avoir été créé par lui, et qui ne soit pas pour autant un faux puisqu'il se présente comme un objet fabriqué industriellement. » Nathalie Heinich, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », in *Terrain, revue d'ethnologie de l'Europe*, n°33, septembre 1999, p. 7.

<http://terrain.revues.org/2673>, consulté le 07/05/2009.

perception présuppose l'importance du mouvement, à la fois comme déclencheur d'un espace mais aussi comme élément perturbateur de sa définition. Cette installation, l'*Espace Pliable*, s'inscrivant dans le champ de la réalité, instaure une dimension métaphorique.

Dans ce deuxième chapitre, à partir d'une présentation de mes installations intitulées *Espaces Pliables*, nous nous sommes particulièrement intéressés à l'espace concret de ces réalisations. Nous notons que la projection, l'élévation/l'abaissement, la construction/la déconstruction qui, dans un premier temps, caractérisent ces installations ; soulignent, dans un second temps, une série de contradictions à la fois structurelles et conceptuelles prégnantes au sein de pratiques artistiques et architecturales du XX^e siècle. À partir des travaux de Fred Sandback, de Guy Rottier et afin de caractériser l'espace concret de mes *Espaces Pliables*, nous avons défini et analysé cet espace concret dans le cadre d'une transformation comme manifestation. Puis, à partir de cette spécificité et du caractère *pliable* de mes installations, nous avons, tout d'abord, interrogé l'intériorité et l'extériorité de ces réalisations, tant du point de vue de leur mise en forme que des choix de conception ; puis, nous avons questionné la continuité de cette transformation en tant que caractéristique d'une pratique artistique dévoilant l'espace comme manifestation. Aussi, il s'agira par la suite d'étudier les relations entre ces installations et le spectateur, entre ce mouvement déclencheur et le spectateur ; et ceci tout particulièrement du point de vue de l'action comme détermination.

Chapitre 3 : L'Espace Pliable et le « devenir spectateur ⁷² »

Lors de cette première partie, intitulée « Faire l'expérience de l'espace », nous avons dans un premier temps dressé un état des lieux des évolutions et des enjeux de cette notion, ceci principalement à partir des découvertes propres au domaine de la géométrie, de la philosophie et des mathématiques. Dans un second temps, après avoir différencié l'espace abstrait de l'espace concret, nous avons questionné dans le champ des arts plastiques les interactions avec l'espace, de quelques pratiques sculpturales dites « immatérielles » ou « invisibles », et avons distingué ces *Espaces Pliables* en tant que manifestation de l'espace concret comme continuité spatiale. À partir de cette caractéristique, nous interrogerons désormais cette expérience d'*Espace Pliable bleu* du point de vue du spectateur.

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons tout particulièrement à l'affirmation et à la réappropriation de l'individu en tant que spectateur, et ceci à partir du champ d'actions relationnelles suscité et développé, d'abord entre l'installation *Espace Pliable bleu* et le spectateur, puis dans la pratique artistique de Franz Erhard Walther. À ce sujet, « si l'installation émerge dans les années 1960, principalement aux États-Unis, portée par des artistes qui cherchent à abattre les frontières et les hiérarchies entre les médiums et les genres artistiques ⁷³ », elle ébranle aussi le statut du spectateur, alors porté au centre de l'attention : « L'individu et son corps deviennent ainsi objets d'observation et d'expérimentation ⁷⁴ ». Ainsi, à partir d'une description de mon travail plastique, nous analyserons les relations à l'œuvre entre *Espace Pliable bleu* et le spectateur, plus précisément, entre « ce mouvement déclencheur et le "devenir spectateur" ». Car, en plus de donner forme et de questionner l'ascension comme transformation de cet espace dit *pliable*, ne serait-ce pas ici ce même geste qui permet au

⁷² Je fais référence à l'article de Bruno Trentini, « Le devenir spectateur, à propos d'*Espace Pliable bleu* d'Edith Magnan ».

http://www.edithmagnan.com/wp-content/uploads/2011/08/devenir_spectateur1.pdf, consulté le 08/08/2011.

⁷³ Bénédicte Ramade, « Installation », in *Encyclopædia Universalis*.

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/installation/>, consulté le 06/11/2010.

⁷⁴ *Ibid.*

spectateur de « devenir spectateur » ? En effet, comment le spectateur, par son corps, participe-t-il au processus de mise en forme comme mise en œuvre dans le travail de l'artiste Franz Erhard Walther ? Enfin, en dernier lieu, à partir d'une des réalisations de Franz Erhard Walther et *Espace Pliable bleu*, entre action et contemplation, nous examinerons ce processus dynamique par lequel les spectateurs « prennent place ». En effet, nous interrogerons l'intériorité et l'extériorité de ces réalisations, comme mise en forme, où « la limite [ne serait] pas ce où quelque chose cesse, mais bien, comme les Grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose commence à être (*sein Wesen beginnt*)⁷⁵. »

Les relations à l'œuvre, du point de vue du spectateur

Tout au long du XX^e siècle la relation du spectateur avec l'œuvre a fait l'objet de préoccupations croissantes. Dans les années 1960, Michael Fried, fervent défenseur du modernisme, n'aura eu de cesse de décrier les travaux des minimalistes – alors ni peinture, ni sculpture – qualifiant la « présence scénique⁷⁶ » du spectateur comme « la négation de l'art⁷⁷ ». À ce sujet, écrit Anne-Marie Duguet :

Ce qu'un critique moderniste comme Michael Fried [...] dénonce, est la complicité "extorquée" au spectateur par cette "sorte de présence scénique" de l'œuvre minimale. Il pointe ainsi, à travers ses condamnations, un aspect effectivement essentiel de ces expérimentations : le déplacement radical de l'attention sur l'expérience de l'œuvre, qui se rapproche comme il la décrit d'une "expérience de théâtre"⁷⁸⁷⁹.

⁷⁵ Martin Heidegger, « Bâtir, habiter, penser », [1954], trad. André Préau, in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 2010, p. 183.

⁷⁶ Michael Fried, « Art and Objecthood » in *Artforum*, juin 1967, en français in « art et objectivité », *Contre la théâtralité, du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2007, p.122.

⁷⁷ À ce propos, Michael Fried écrit, « l'adhésion littéraliste pour l'objectivité n'est en fait qu'un prétexte pour un nouveau genre de théâtre et le théâtre est maintenant la négation de l'art. » *Ibid.*, p. 119-120.

⁷⁸ Il ajoutera, « la sensibilité littéraliste est théâtrale tout d'abord parce qu'elle tient compte des circonstances réelles de la rencontre entre l'œuvre d'art littéraliste et son spectateur. » *Ibid.*, p. 120.

⁷⁹ Anne-Marie Duguet, *Déjouer l'image, créations électroniques et numériques*, Nîmes, éd. J. Chambon, 2002, p. 16-17.

Tenant compte « des circonstances réelles de la rencontre ⁸⁰ » entre l'œuvre et son spectateur, ces « installations » ou « œuvres en situations ⁸¹ », multiplient les points de vue, privilégiant l'exploration physique comme mode de perception de l'œuvre, tel que le décrit Robert Morris dans ses « Notes on Sculpture ⁸² ».

Ainsi son expérience "se fait-elle nécessairement dans le temps ⁸³". C'est là encore [écrit Anne-Marie Duguet] ce qui relance la condamnation moderniste : "La préoccupation littéraliste [écrit Michael Fried] concernant le temps – plus précisément concernant la durée de l'expérience est, à mon avis, théâtrale au sens paradigmatique ⁸⁴ ⁸⁵ .

La question ici n'est plus d'opposer le théâtre à la peinture, encore moins d'opposer le théâtre à l'installation, mais de concevoir – par l'expérience, la mise en situation et l'activité perceptive – l'œuvre comme « un système relationnel ⁸⁶ ». « L'œuvre, affirme Anne-Marie Duguet, ne se donne plus d'emblée (à condition que cela même ne soit pas un mythe) et se présente essentiellement comme un processus, à la fois à travers les modalités de sa perception et celles de sa réalisation ⁸⁷ ». L'œuvre – perpétuellement modifiée selon une série de variables ⁸⁸ – stimule un tissu de relations complexes et le dialogue qui se construit constitue un espace de travail

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² « Car c'est l'observateur qui change continuellement la forme en changeant sa position par rapport à l'œuvre. [...] Certaines de ces œuvres nouvelles ont élargi les limites de la sculpture en mettant davantage l'accent sur les conditions mêmes dans lesquelles certaines sortes d'objets sont vues. » Robert Morris, « Notes on Sculpture, part I, II », in Gregory Battcock, *Minimal Art, a critical anthology*, [1968], ed. by Gregory Battcock, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1995, p. 222-235, texte publié pour la première fois dans *Artforum* en février 1966 (Part I) et octobre 1966 (Part II). En français in *Regards sur l'Art Américain des Années Soixante, anthologie critique*, [1979], traduit par Claude Gintz, Le Vesinet, éd. Territoires, 1991, p. 90.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Michael Fried, « Art et Objectité », *op. cit.*, p. 138.

⁸⁵ A.-M. Duguet, *Déjouer l'image*, *op. cit.*, p. 18-19.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁸ À ce propos, selon Robert Morris, « l'objet n'est plus, qu'un des termes dans la nouvelle esthétique. D'une certaine manière, elle est plus réflexive, parce que l'on a davantage conscience du fait que l'on existe dans le même espace que l'œuvre, qu'on ne l'avait en face d'œuvres précédentes avec leurs multiples relations internes. On se rend mieux compte qu'auparavant que l'on est soi-même en train d'établir des relations, pendant qu'on appréhende l'objet à partir de positions différentes et sous des conditions variables de lumière et d'espace ». R. Morris, « Notes on Sculpture », in *Regards sur l'Art Américain*, *op. cit.*, p. 89.

ouvert⁸⁹, se définissant à la fois comme un lieu d'échanges esthétiques et comme un « champ d'actions relationnelles ». Dans le cadre de mon travail plastique, nous préciserons les relations à l'œuvre, entre le spectateur et l'installation – et ceci à partir du point de vue du spectateur qu'il s'agisse du processus de création ou du spectateur lui-même – mais aussi entre l'installation et le spectateur. À la croisée des relations, par l'interaction, comme action réciproque suscitant l'évolution des deux entités, en plus de donner forme et de questionner l'ascension comme transformation de cet espace dit *pliable*, le spectateur fait l'expérience du simple fait d'être là.

***L'Espace Pliable* ou le mouvement déclencheur**

Le mouvement « considéré dans ses manifestations implique un déplacement (d'un corps) par rapport à un point fixe de l'espace et à un moment déterminé⁹⁰ ». Mettre en mouvement – actionner – quelque chose où soi suggère un changement de position, un déplacement et présuppose une modification. Dans le cadre de ma pratique artistique, à la détermination d'une mise en forme, nous examinerons ce mouvement tout particulier « induit » et tout à la fois « inducteur ». Nous considérerons ce « mouvement déclencheur » – à déclencher et/ou déclenché, créé et/ou perçu – comme déterminant le « devenir spectateur ».

Lors du déploiement d'un *Espace Pliable*, il agit sur moi comme j'agis sur lui. *Espace Pliable bleu* et *Espace Pliable 4 portefeuille*, sont deux installations mesurant respectivement 2 x 2 m et 1.20 x 1.20 m. Posées au sol, ces deux réalisations une fois « déclenchées » peuvent prendre la forme d'un cube, dans lequel le spectateur peut, seul ou à plusieurs, pénétrer. Afin de réaliser ce déploiement, *Espace Pliable bleu* par exemple, nécessite l'intervention de trois personnes. Celles-ci s'accroupissent vers le carré pour

⁸⁹ Plus précisément, « elle est "œuvre ouverte" par excellence au sens où elle se prête à une infinité d'interprétations, où elle ne saurait plus être un produit achevé, où chacune de ses actualisations implique la variation. » A.-M. Duguet, *Déjouer l'image, op. cit.*, p. 19.

À ce sujet Umberto Eco écrit, « il s'agit, en somme, d'une situation ouverte et en mouvement. » Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 37.

⁹⁰ « Mouvement », in *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*.
<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/mouvement>, consulté le 06/11/2010.

saisir, trois des angles de la structure. Puis, deux principales étapes rythment alors ce mouvement hélicoïdal ; dans un premier temps, le cube se dresse accompagné par le geste des spectateurs, insufflant alors une impulsion⁹¹ nécessaire ; dans un second temps, le mouvement du cube poursuit son ascension cette fois-ci seul et jusqu'à sa complète mise en forme, contraignant le spectateur à lâcher-prise.

Cette installation modifiée par le geste du spectateur n'est pas sans rappeler « le petit garçon [dira Hegel], qui jette des pierres dans le torrent et admire les ronds qui se forment dans l'eau, admire en fait une œuvre où il bénéficie du spectacle de sa propre activité⁹² ». En effet, l'enfant comprend qu'il est en mesure, par son action, de modifier l'immédiat qui l'entoure. L'enfant qui jette des cailloux dans l'eau – dans cet acte de transformation de la nature, si infime soit-il – se reconnaît lui-même comme un être capable d'agir sur la réalité et d'en forger une image nouvelle. En contemplant les ronds à la surface de l'eau, il se contemple lui-même. Ainsi, dans le cadre de ces installations, il nous faut distinguer le geste du spectateur, du mouvement de son action que de l'action elle-même. Le spectateur, par son corps, non seulement participe à la mise en forme de ces espaces dits *pliables* ; mais surtout participe de par son geste, comme mise en mouvement, à sa propre détermination.

Selon Hegel, plus encore que de l'*existence*, c'est de lui-même comme *existant* que le penseur doit prendre conscience. C'est en effet à partir de l'existant, de l'homme comme étant cet être capable de s'ouvrir à l'expérience du simple fait d'être là, que l'existence peut prendre un sens. Par cet acte à l'issue duquel la nature subit des modifications, à l'être existant l'enfant ajoute l'être créateur, capable de se regarder de loin, en affirmant une distance entre ce qu'il est et ce qu'il se sait être. À l'être qui est ici et maintenant, il ajoute l'être qui est toujours au-delà de lui-même, vers les projets qui l'animent. Selon Hegel c'est la totalité des actions de l'homme qui s'enracinent dans ce besoin de s'apparaître à soi-même ; ce n'est pas tant par la transformation des objets extérieurs que par le

⁹¹ Une énergie ascendante.

⁹² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, « L'esthétique » in *Esthétique*, [1953], textes choisis par Claude Khodoss, Presses Universitaires de France, 1964, p. 18.

rayonnement de cette activité que l'homme, l'individu, le spectateur – dans le cadre de ma pratique artistique – apparaît et s'affirme comme tel.

À partir de cette citation de Hegel, nous notons que le geste de l'enfant provoque, de par son action comme mise en mouvement, une modification que désormais lui-même contemple. À partir de son geste, qu'il vient à contempler, il fait l'expérience de sa propre activité. Tout à la fois, tel que le souligne le reflet unificateur de l'eau sujet à de nombreuses variables, il participe, il regarde et modifie (tant son image que le paysage se reflétant et esquissant une multitude de combinaisons) expérimentant un champ d'actions relationnelles dont il est le centre.

L'identification par le mouvement de l'*Espace Pliable bleu* : le « devenir spectateur »⁹³

Dans le cadre de mon travail plastique, le spectateur est invité à accomplir un effort physique pour que la torsion, comme forme potentielle, aille au bout du processus. Ce geste témoigne d'une dimension paradoxale où réel et possible se touchent l'instant d'une forme sensible. Ce geste libre – parce que choisi – donne forme à cette installation. Ainsi, dans un premier temps, ce geste est fondateur : il est l'acte par lequel *Espace Pliable bleu* peut advenir, il rend perceptible cette relation, ce « rapport de force ». Mais bien vite, dans un second temps, alors que le spectateur donne l'impulsion nécessaire à cette installation ; celle-ci continuera seule son ascension et de façon paradoxale, c'est le mouvement propre d'*Espace Pliable bleu* qui induit le mouvement de l'individu. Aussi comment comprendre et interpréter, dans le cadre de cette pratique artistique, ce mouvement en même temps « déclenché et déclencheur » ? Deux activités apparemment contradictoires se chevauchent, l'une qui insuffle une énergie et qui règle la forme ; l'autre, qui dépasse la conscience du sujet, puisqu'elle lui échappe. Celui-ci participe par son action à cette ascension dont la forme finale dépassera son propre geste.

⁹³ B. Trentini, « Le devenir spectateur », *op. cit.*



Figure 10 : *Espace Pliable bleu 2*, *Espace Pliable 4 portefeuille*,
Espace Pliable bleu, 1.04 x 1.04 x 1.04 m, 1.20 x 1.20 x 1.20 m,
 2 x 2 x 2 m, 2013, 2009, 2010.

En effet, le mouvement et son action, comme affirmation et réappropriation de l'individu en tant que spectateur, interrogent tant la réciprocité de cette relation que le processus de mise en œuvre. Lors du déploiement d'*Espace Pliable bleu*, le spectateur insuffle son énergie et participe de sa mise en forme/à sa mise en œuvre ; son geste se propage hors de lui et le cube, tel une extraction, est face à lui. Aucun moteur, ventilateur ou autre mécanique ne vient perturber cette ascension. Seul le bruit de l'air, son souffle, se fait entendre. Ainsi, c'est faire résonner *Espace Pliable bleu* de nos gestes et en même temps résonner avec lui, écouter comme il résonne : constater qu'il agit sur nos gestes, autant que nous agissons sur lui. À l'action d'un individu sur l'œuvre, l'œuvre agit en retour sur lui, car

immédiatement envahi par cette ascension, le spectateur subit sa propre action sur le monde.

Dès lors, sans nul doute, il est véritablement spectateur non pas de l'œuvre, mais de l'impact que l'œuvre a sur lui. Même s'il semble qu'une telle réflexivité fasse loi, elle accède plus clairement à la conscience du spectateur dans *Espace Pliable bleu*⁹⁴.

Lors des différentes manipulations de ces pièces, les spectateurs sont souvent étonnés par ce qui est là, déployé. L'effet de surprise, ne s'apparente pas ici au vertige, « à cette illusion (voire une hallucination) de mouvement, une illusion de mouvement sans déplacement réel. On l'entend en général [selon Elie During], au sens du vertige giratoire (vertige vient de vertere, "tourner") : soit que le sujet se sente tourner lui-même comme une toupie (cas du vertige subjectif), soit qu'il voie le monde tourner autour de lui, comme on le verrait depuis un carrousel (cas du vertige objectif)⁹⁵ ». Le vertige – dont souffre le personnage de Scottie dans *Vertigo*⁹⁶, évoqué par cette forme spiralée utilisée à l'élaboration de l'affiche du film – agit tel un mouvement d'enveloppement concentrique et dévoile une image torsadée. L'ascension hélicoïdale d'*Espace Pliable bleu*, déterminée par sa propre structure d'angle, n'a pas vocation à susciter un symptôme mais bien une identification ; c'est le mouvement de son propre corps qui provoque le déclenchement de ces installations or c'est aussi le mouvement de son corps déclenchant qui permet au spectateur de se savoir être là. À cette action déterminante, dévoilant l'intérieur de ces installations autant que son impact et sa propagation, le spectateur se sent/sait être déterminé.

Mais il ne faut pas négliger la dimension physique et participative d'*Espace Pliable bleu*, car il faut être plusieurs, au moins trois et œuvrer de concert pour déployer cette installation. Cette pratique participative, s'inscrivant dans le cadre d'une interaction, construit une série de relations : entre l'installation et le spectateur, entre l'espace (de par l'échelle et la mise en forme de ces installations) et le spectateur ou encore celle des spectateurs

⁹⁴ *Ibid.*, p. 1.

⁹⁵ Elie During, *Faux raccords, la coexistence des images*, Arles, Actes Sud ; Nice, Villa Arson, 2010, p. 53.

⁹⁶ Réalisé par Alfred Hitchcock en 1958.

entre eux. Ainsi ces spectateurs, se rencontrant ou se connaissant, parviennent à ériger ensemble cet espace. Successivement, ceux-ci sont regardés par d'autres spectateurs, moins proches, mais dont la place de spectateur est néanmoins modifiée. Car regardant les spectateurs à la première puissance déployer cet espace, ils peuvent alors imaginer le faire. « Encore une fois, écrit Bruno Trentini, l'interactivité de l'œuvre fait intervenir de nombreux réseaux, de nombreuses manières d'être spectateurs : spectateur de soi, de l'autre, de soi à travers l'autre comme de l'autre à travers soi ⁹⁷ ». Cette confrontation met en exergue une participation, redéfinissant ainsi, tout au long de ce processus, la place et le rôle du spectateur mais aussi de l'*Espace Pliable bleu*. Le spectateur est invité à participer et le déploiement de cette structure engendre une forme d'interactivité – suscitant l'évolution des deux entités – où, le spectateur et en parallèle la réalisation, prennent « place » et forme. Selon Christophe Khim :

Deux modèles se sont récemment précisés autour de ces questions, qui ont chacun tracé les cadres d'une expérience interactive où le spectateur serait amené à expérimenter une construction esthétique collective (une œuvre) et un rôle nouveau dans cette construction (une relation à l'œuvre) : l'esthétique relationnelle et la relation comme forme ⁹⁸.

Dans le cadre de ce travail, aller à la rencontre de ce « je » pour stimuler des réactions individuelles à une action collective, est une manière de revaloriser la place intime de l'individu. Le dispositif, qu'il s'agisse du déploiement à proprement parler ou du volume de 8 m³ déployé, provoque des situations dans lesquelles le spectateur se voit progressivement responsabilisé et devient lieu de négociation avec l'œuvre. En effet, une mauvaise coordination entre les spectateurs peut détruire ce travail ou sérieusement l'endommager. Travaillée dès les premières pièces, cette caractéristique, cette implication et participation du spectateur a déterminé la dimension maximale de l'*Espace Pliable*. Ce mouvement, déclenché et

⁹⁷ B. Trentini, « Le devenir spectateur », *op. cit.*, p. 2.

⁹⁸ Christophe Khim, « Le spectateur expérimenté » in *In actu – De l'expérimental dans l'art*, Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 343.

déclencheur, est la respiration nécessaire que le spectateur, l'individu, doit insuffler pour faire apparaître et « s'apparaître ».

Mise en forme et expérience : le corps à l'œuvre dans la pratique de Franz Erhard Walther

Cette réflexivité, engendrée par l'interaction de ces installations précisément, propose davantage une expérience qu'un donner à voir. Les spectateurs par leurs gestes, par les mouvements qu'ils appliquent, déclenchent les œuvres dont ils font l'expérience. Selon John Dewey « nous vivons *une* expérience lorsque le matériau qui fait l'objet de l'expérience va jusqu'au bout de sa réalisation. [...] Une telle expérience forme un tout ; elle possède en propre des caractéristiques qui l'individualisent et se suffit à elle-même. Il s'agit là d'*une* expérience⁹⁹ ». Ces *Espaces Pliables* inventent et engagent un jeu de relations possibles pour/par le spectateur. Ces réalisations questionnent, non seulement l'implication et la détermination du spectateur comme spectateur, mais également le processus de création de l'œuvre comme mise en forme à partir de l'action.

Le spectateur, par son implication gestuelle, « œuvre pour », le corps tout entier « œuvre à », l'individu « fait œuvre », mais surtout il « déclenche », il engendre par son action une détermination toute particulière, le « devenir spectateur ». L'action serait ici réception à la fois comme conséquence et condition de notre propre mise en forme, « de nos propres modalités de construction de la réalité et de présence au monde¹⁰⁰ ».

C'est en partant de ces données et pour les développer que l'on examinera l'approche artistique adoptée dans les années 1960 par l'artiste allemand Franz Erhard Walther. « Le spectateur qui agit définit l'œuvre et en répond ; il ne peut être impliqué seulement dans sa qualité de regardeur : son corps entier est engagé¹⁰¹. » Cette déclaration de Franz Erhard Walther

⁹⁹ John Dewey, *L'art comme expérience*, trad. Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, 2010, p. 80-81.

¹⁰⁰ Christian Bernard, « Liminaires », in *Franz Erhard Walther*, Nice, La Villa, 1992, p. 7.

¹⁰¹ « Franz Erhard Walther, De l'origine de la sculpture, 1958-2009 », in *cycle Futur antérieur, séquence d'hiver 2010*.
http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/W/walther1.html, consulté le 06/11/2010.

souligne le contexte dans lequel existe – comme mise en forme à partir de l'action – une partie de ses travaux, c'est avec le corps de celle ou de celui qui active l'œuvre, que l'art prend pour l'artiste tout son sens et toute sa *place*.

Au milieu des années 1960, [...] ce furent des années d'utopie, de révolte, d'introspection. Ce furent des années durant lesquelles le corps émergea et fut utilisé comme "instrument énergétique". Ainsi se rééquilibrèrent les relations entre l'objet réalisé et le processus qui le produit, parfois d'une façon éphémère, allant même jusqu'à le réduire à la seule intention fugitive ¹⁰².

Franz Erhard Walther tout en interrogeant les principes de l'art informel développe un intérêt tout particulier au processus de réalisation et à la dimension temporelle de l'œuvre. « Créer une œuvre à partir de l'action, définir une forme dans l'action, ceci est devenu l'idée fondamentale de mon travail à partir de 1963 ¹⁰³ », explique l'artiste. En invitant le public à matérialiser l'œuvre, F. E. Walther souhaite l'impliquer, le responsabiliser dans la création et sollicite un engagement à la fois physique et mental. Pour ce faire, il choisit non plus d'opérer à partir d'un système de formes closes sur elles-mêmes, mais selon des processus, des gestes, à chaque fois singuliers et jamais définitivement fixés. Il choisit de nommer ses sculptures des « objets » pour signifier à la fois leur spécificité en tant qu'œuvres mais aussi leur caractère instrumental.

Les objets (un terme que j'ai choisi en 1962, n'en connaissant pas de meilleur) – les objets comme instrument pour quelque chose. Ce ne sont pas les objets qui sont importants mais ce que l'on fait avec eux, ce qui devient possible avec eux et à travers eux. Nous, les utilisateurs, nous devons l'accomplir. Ce sont NOS aptitudes (et nos incapacités) qui comptent, notre mouvement ¹⁰⁴.

¹⁰² « Préface » de Michel Bourel et Glória Picazo, in *De l'Attitude à la Sculpture*, Bordeaux, CAPC-Musée d'art contemporain, 1995, p. 19.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰⁴ « Franz Erhard Walther », in *Attitudes-Sculptures*, Bordeaux, CAPC-Musée d'art contemporain, 1995, p. 121. Cité par Germano Celant dans *Ars Povera*, Tübingen, Studio Wasmuth, 1969, p. 174.

Ces « objets » génèrent une potentialité d'activation et de mise en mouvement déterminant une sculpture architectonique spatiale. En effet, les gestes et les postures du spectateur transforment ces « objets » en un dispositif processuel dans lequel le corps à l'œuvre insiste non seulement sur le caractère temporel de la sculpture, mais aussi sur ce corps – défini et indiquant une direction – qui « occupe l'espace ».

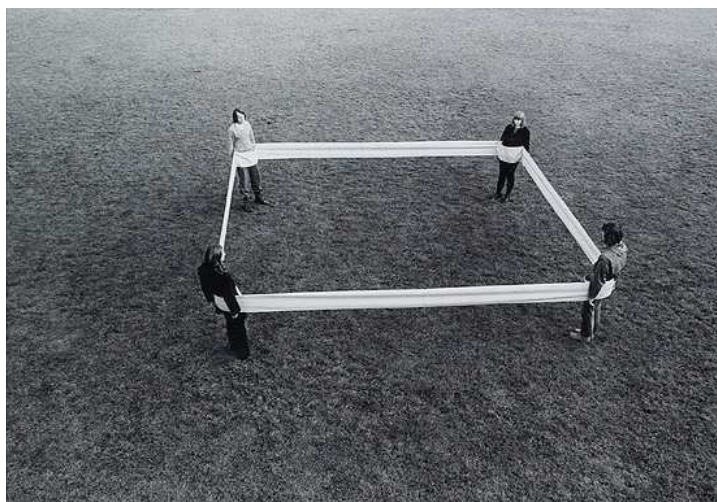


Figure 11 : Franz Erhard Walther, *Le poids de quatre corps*, 1. *Werksatz*, photographie n/b, 18.6 x 24.6 cm, 1968.

Le poids de quatre corps réalisé en 1968 et faisant partie de sa série d'œuvre n°1, « 1. *Werksatz*¹⁰⁵ », présente, sous forme de photographie, quatre spectateurs qui par et avec leur corps déterminent et occupent un espace ; pour ainsi dire leur espace. Une pièce de tissu entoure à hauteur du dos, ces spectateurs situés à égale distance. La tension qu'exercent leurs corps délimite et tisse une surface : celle de la sculpture qu'ils contribuent alors par un jeu d'équilibre à dévoiler. F. E. Walther lie l'exercice de la vision à la réalité de l'incarnation, rendant par là même fondamentale la dimension tactile des œuvres ; car la plupart des « objets » sont des formes géométriques simples, fabriqués en tissu. La façon dont le spectateur s'en empare lui appartient : c'est son corps qui devient le moyen d'activer, de

¹⁰⁵ Cette œuvre *Werksatz* « est une édition en 8 exemplaires, chacun réunit un nombre variables d'objets de formes différentes, réalisés entre 1963 et 1969 [conçus par Franz Erhard Walther et cousus par Johanna Walther], dans les matériaux les plus divers : tissu de coton, bois, toile asphaltique, plastique, etc. » « Commentaire des œuvres », in *Attitudes-sculptures*, *op.cit.*, p. 119.

révéler et d'inventer les potentialités plastiques propres à ces « objets sculpturaux ». À partir de cette relation corporelle encouragée, permettant au corps d'expérimenter et d'éprouver le processus même d'apparition d'une forme, l'artiste met en évidence par l'action, l'acte qui donne forme à la sculpture. « F. E. Walther aura exploré et inventé des œuvres destinées à demeurer éternellement disponibles, c'est-à-dire des formes qui ne cessent jamais de prendre forme et qui sont donc, pour peu que quelqu'un s'en saisisse, toujours en train d'être inventées ou réinventées¹⁰⁶. » La forme n'est plus dans la forme elle-même mais dans le processus de sa mise en forme ; toujours sur le point d'apparaître et de disparaître.

Cette mise en forme invite les spectateurs « à mettre en œuvre » ces objets transitionnels. En effet, les travaux de F. E. Walther ouvrent un éventail de possibilités où la projection et l'activation constituent les deux polarités d'une même exigence. Ce processus de mise en forme suscite l'expansivité de cet ensemble de pièces, qui se traduit par un déploiement temporel prolongeant à intervalles réguliers l'expérience du spectateur. Car il est important de rappeler que l'action du spectateur – de l'ordre du mouvement comme mise en forme – est provoquée par son corps. Ainsi, tout en interrogeant le principe d'instantanéité ou d'unicité de l'œuvre d'art, revendiquées dans les années 1960 aussi bien par Donald Judd que Michael Fried, F. E. Walther travaille l'œuvre dans sa forme possible ; précisément ce n'est pas l'œuvre qui est ici thématifiée mais le processus de découverte de celle-ci.

¹⁰⁶ « Franz Erhard Walther, De l'origine de la sculpture, 1958-2009 », *op. cit.*

Être devant, dedans, au seuil de la sculpture : entre contemplation et action

*Plastische Rede*¹⁰⁷, réalisée en 1983 par F. E. Walther, appartient à l'ensemble *Wandformation (Formation murale)* dont toutes les œuvres sont nécessairement adossées ou accrochées au mur¹⁰⁸.



Figure 12 : Franz Erhard Walther, *Plastische Rede*, coton, bois, 365 x 470 x 40 cm, 6 pièces, 1983.

¹⁰⁷ Cette pièce fait partie des acquisitions de 2011 du Centre Georges Pompidou à Paris.

¹⁰⁸ Et où le socle lui-même vient à disparaître. Le spectateur se place devant ou dans les différentes formes comme *incorporé*, non sans évoquer ici la pièce *Column* de Robert Morris, conçue, dans son échelle, son volume, pour pouvoir abriter le corps de l'artiste. Cette performance de 1961, réalisée au *Living Theater* présente une colonne dressée, qui à partir d'un temps déterminé, tombe. Initialement, Robert Morris avait prévu de se tenir debout à l'intérieur de l'objet et de le faire – de se faire – tomber en le déséquilibrant de l'intérieur. Il n'abandonna ce premier projet qu'après s'être blessé au cours d'une répétition : la colonne fut renversée en tirant sur une corde cachée dans les coulisses.

À ce sujet, selon Giovanni Parenzan, « c'est bien cet événement qui donne naissance au minimalisme de Robert Morris car étonnamment, sa sculpture inaugurale ne fut présentée ni dans une galerie, ni dans un musée, mais sur la scène d'un théâtre. » Giovanni Parenzan, « La colonne relevée. Accidents de la sculpture sur la scène de théâtre », in *Agôn, revue des arts de la scène, L'accident*, n°2, p. 1.

<http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1062>, consulté le 09/02/2010

Or, il est surprenant de remarquer que les trois aspects qui évoquent à Michael Fried la figure du corps sont : la taille, l'absence de parties et leur « cavité évidente » - supposant l'existence d'un intérieur - sont précisément ceux qui font la spécificité de *Column*. Robert Morris met en scène un événement : la chute d'un corps. Cette fracture soudaine du temps de l'expérience met en acte un renversement qui scinde la performance en deux parties égales - chacune dure trois minutes et demie - et lui impose une orientation temporelle aussi précise qu'irréversible. Cf. Michael Fried, « Art et objectivité » (1967), in *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2007, p. 123-124.

Plastische Rede se compose de 6 pièces en tissu aux couleurs, formes et dimensions différentes. Le spectateur observe frontalement, dans un premier temps, ce qui ressemble à des paires. Deux formes jaunes – pouvant être portées par le spectateur – sont suspendues au mur au dessus de deux formes rondes bleues dans lesquelles le spectateur peut pénétrer ; à droite deux rectangles de plusieurs mètres de haut, rouges à l'intérieur, se proposent d'accueillir, d'encadrer le corps du spectateur. Ces formes alors suspendues les unes à côté des autres, rangées par paires, par fonction, dressent, tel un répertoire, les possibles fondamentaux du corps. Cet ensemble réalisé en tissu est structuré par des baguettes de bois ; il est en cela différent des propositions antérieures (*Werksatz* : littéralement, la série d'œuvres) qui ne pouvaient se définir que dans l'action. En effet, dans le cadre de ces *Wandformation*, plutôt que de parler d'un rapport entre le corps, l'action et l'« objet » ne pouvons-nous pas interroger la dimension et le caractère spatial de ces réalisations déterminés par l'ensemble des relations entre le corps du spectateur et l'actualisation de ces pièces, entre intérieur /extérieur, action/contemplation ?

Car l'œuvre *Plastische Rede* engage un jeu de relations possibles pour le spectateur : « la première perception est frontale [...] l'échelle oscille ici entre celle du corps pour la largeur des espaces ou des colonnes et celle de l'architecture pour la hauteur. Une perception plus proche conduit à éprouver cette mesure entre le corps et l'œuvre ¹⁰⁹ ». De plus, le spectateur peut pénétrer dans l'étoffe ou imaginer le faire. Celui-ci encadré, inquiétant le volume comme la géométrie elle-même, révèle la présence de la sculpture *à la place* du corps *et faisant place* au corps. La perception est alors remplacée par le sentiment corporel et le spectateur est amené à se sentir faire partie de la sculpture, voire être la sculpture même. Enfin, « l'on peut aussi se mettre dans la situation-limite insolite du *au seuil*, là où l'expérience optique est dominée par la sensation physique du caractère sculptural de la *Formation murale* ¹¹⁰ ». Là où le corps apparaît et disparaît

¹⁰⁹ Claire Legrand, « Franz Erhard Walther », in *Artistes FRAC Bourgogne*.
http://www.frac-bourgogne.org/scripts/album.php?mode=data&id_lang=1&id_artiste=119, consulté le 06/11/2010.

¹¹⁰ « Entretien avec Michael Lingner sur les *Formations murales (Wandformation)* » in *Franz Erhard Walther*, Nice, La Villa, 1992, p. 108.

à l'instant même et où ces installations oscillent à la fois comme « *instruments* visibles ou *instruments* de vision ¹¹¹ ». Sorte de situations liminaires caractéristiques d'un corps sur le point de basculer dans l'objet de sa contemplation et où néanmoins le spectateur, par son corps, « se découvre » et/ou « se retrouve ».

Autrement dit, c'est bien ici avec le corps – et de par son mouvement – qu'il s'agit non seulement de faire œuvre mais aussi de voir et de se voir. Car si le spectateur, dans le cadre de mon travail plastique, se sent mené par l'œuvre, il doit lui prêter force agissante. Cette sensation fait corps avec la mise en forme de l'œuvre, le fait qu'elle s'impose aussi bien dans l'action que dans la perception. En effet, en se dépliant, *Espace Pliable bleu* actualise une puissance sous-estimée : comment un cube pouvait-il être contenu dans une seule de ses faces ? Après le déploiement, le champ visuel qui englobait un carré se trouve inapte à cerner la totalité de ce cube bleu de 8 m³. Inscription fugitive sur notre parcours, *Espace Pliable bleu* se déploie dans un territoire qu'il ouvre à notre mesure. Car ce changement d'échelle opère une transformation et à la place du carré se trouve un cube dans lequel le spectateur peut entrer. L'œuvre engage un jeu de relations possibles pour le spectateur, une série d'équivalence ; l'échelle oscille entre celle du corps et celle de l'architecture ; et tandis que dans un premier temps, le carré est vu de dessus, facilement appréhendable ; dans un second temps, le cube du carré, de par son extension spectaculaire, dépasse désormais le spectateur qui ne peut le regarder que de « dessous ». Pourvu d'une ouverture ¹¹² sur une de ses faces, le spectateur seul ou à plusieurs peut pénétrer dans le cube, franchir *le seuil* ; de l'intérieur, l'*Espace Pliable* semble plus petit. Le spectateur qui y entre seul se retrouve, ceux qui y entrent ensemble se découvrent.

Cette installation questionne et éprouve l'intentionnalité du spectateur et ceci à plusieurs niveaux : il est invité à mettre en forme le volume final mais

¹¹¹ Je fais référence au texte de Michael Lingner, « Instrument visibles ou instruments de vision ? », in *Franz Erhard Walther*, Nice, La Villa, 1992, p. 116-117.

¹¹² Plusieurs modes d'ouverture ont été expérimentés : d'abord deux pans de tissu superposés laissant entrevoir au spectateur l'intérieur du cube, puis un système de fermeture éclair.

cette action n'est pas aisée ; il doit agir avec force et ne peut agir seul car *Espace Pliable bleu* résiste, se tend, se contracte ; de plus l'opération inverse de repliement rejoue des mêmes conditions c'est-à-dire : force et pluralité. Ces réalisations questionnent le rapport entre l'objet et son spectateur, établissant le ressort de ses installations sur les conditions de leur propre expérience. Ce n'est pas seulement l'espace concret qui se trouve alors reconquis mais sa dimension phénoménologique, à même de permettre un dialogue entre l'œuvre, l'artiste, celui qui l'active et qui l'« occupe ». Car le spectateur par son corps, prend part au processus de réalisation et par/grâce à lui prend aussi « place » – dans le sens ici « d'un rapport immédiat entre le corps et son espace, entre le déploiement dans l'espace et l'occupation de l'espace¹¹³. » « Prendre place », comme mise en mouvement interrogeant sa propre temporalité, apparaît, par l'intermédiaire du corps propre, comme une des conditions de se sentir existant, de *s'apparaître à soi-même*, selon Hegel.

¹¹³ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, [1974], Paris, Édition Anthropos, 2000, p. 199.

Dans cette première partie de ce premier axe, nous avons tout d'abord proposé un aperçu d'ensemble sur la diversité de la notion d'espace afin de mettre en évidence une série de problématiques décisives à l'élaboration de cette recherche. En effet, les sciences humaines et sociales et les sciences de la nature et formelles perçoivent et travaillent la notion d'« espace » plus particulièrement *les espaces de l'homme*¹¹⁴, selon des intentions mais aussi des axes de recherches différents, établissant dès lors une multitude de concepts et d'hypothèses riches et complémentaires. Nous avons ainsi différencié, rapproché et précisé, l'espace abstrait de l'espace concret, l'espace perçu de l'espace vécu par et avec des outils tant étymologiques, philosophiques, mathématiques que physiologiques. Lors du deuxième chapitre, à partir d'une présentation de mes installations intitulées *Espaces Pliables*, nous nous sommes particulièrement intéressés à l'espace concret de ces réalisations. À partir du caractère *pliable* de mes installations, nous avons, tout d'abord, interrogé l'intériorité et l'extériorité de ces réalisations, tant du point de vue de leur mise en forme que des choix de conception ; puis, nous avons questionné la continuité de cette transformation en tant que caractéristique d'une pratique artistique dévoilant l'espace concret comme manifestation. Enfin, dans la troisième partie, nous avons étudié les relations entre ces installations et le spectateur, entre « ce mouvement déclencheur » et le spectateur ; et ceci tout particulièrement du point de vue de l'interaction comme détermination. Ce n'est pas seulement l'espace concret qui se trouve alors reconquis mais sa dimension phénoménologique, à même de permettre un dialogue, une interaction plus que nécessaire entre l'œuvre et le spectateur.

¹¹⁴ Je fais référence à l'ouvrage *Les Espaces de l'homme*, sous la direction d'Alain Berthoz et de Roland Recht, Paris, Odile Jacob, 2005.

2) CAPTURER DE L'ESPACE

Chapitre 4 : Vers l'espace, entre matérialité et immatérialité

Après avoir souligné et précisé une série de concepts – tels que l'élévation/l'abaissement, la construction/la déconstruction – suscités par le caractère *pliable* de mes réalisations ; ainsi que le mouvement provoquant, par relation de réciprocité, à la fois la mise en forme de ces *Espaces Pliables* mais aussi la détermination du statut de spectateur comme individu, nous nous intéresserons à cette installation du point de vue de sa « capture ¹¹⁵ ». Ces *Espaces Pliables*, lors de leur reploiement, « capturent » de l'espace pour, lors de leur déploiement, en révéler à nouveau. D'un point de vue sculptural, comment caractériser cette « capture » et ce qui est « capturé » ?

Lors du chapitre 2, nous avons distingué le ready-made *Air de Paris*, alors tenu au contenant et rompant d'avec le tout ¹¹⁶, de « l'opération de capture » ; laquelle, comme extension des limites et de la définition de l'objet en général, provoquée par ces *Espaces Pliables*, réaffirme la continuité de cette transformation en tant que caractéristique dévoilant l'espace concret comme manifestation. Par la suite, afin de préciser cette « capture », nous analyserons certaines productions artistiques, qui tout en reconsidérant l'objet sculptural du point de vue de la matière ¹¹⁷ – comme configuration matérielle et concrète de la forme ¹¹⁸ – ont développé des pratiques mettant en mouvement cette matérialité et dissolvant ces résistances. Bien plus qu'un abandon de l'objet (ou qu'une

¹¹⁵ Cette « capture », comme procédé sculptural, n'est rendu perceptible que par le mouvement d'élévation et d'abaissement de ces réalisations. Entre matérialité et immatérialité, entre apparition et disparition, entre plein et vide, ces *Espaces Pliables*, – ces extensions spatiales, ces espaces dans l'espace, ces espaces révélant l'espace ou encore ces espaces ouvrant sur d'autres espaces – révèlent de l'espace, sans que celui-ci devienne une forme de la représentation.

¹¹⁶ La limite ici de surcroît définie l'air dit de Paris et toute idée de continuité est évincée.

¹¹⁷ Selon Anne Souriau, elle est cette « substance ayant une existence physique, étendue dans l'espace, et agissant sur les sens. » Anne Souriau, « Matière » in *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 990.

¹¹⁸ « Dans une acception très concrète, le mot de forme désigne la figure constituée dans l'espace par les contours d'un objet pour l'ensemble de sa surface, qu'il s'agisse de la surface d'un objet à trois dimensions, ou du contour d'une surface plane. » A. Souriaud, « Forme », in *Vocabulaire d'esthétique*, op.cit., p. 760.

« dématérialisation » de l'art, comme Lucy Lippard et d'autres critiques l'avançaient alors), il vaudrait mieux parler d'ouverture dans le domaine de la sculpture. En effet, cette « traversée de l'imperceptible, [...] cette quête des limites du geste artistique et de sa logique d'apparition, de ses contraintes de visions sans cesse travaillées ¹¹⁹ », sont, nous semble-t-il, le point de départ où le matériel et l'immatériel sont perçus de façon non contradictoire mais globale. Dès lors, comment l'invisibilité d'un matériau peut-être le point de départ de telles expérimentations ?

À partir des années 60, à travers une réflexion sur l'objet et sa mise en forme (tant du point de vue de sa réalisation que de son installation), de nombreux sculpteurs bouleversent notre perception, réaffirmant au premier plan la manifestation de l'état des choses. Soulignant la domination de la forme construite comme « mise en forme », ces artistes ont travaillé le visible/l'invisible, le perceptible/l'imperceptible en tant que manifestation où la matière a fait l'objet de nombreuses reconsidérations. À partir des réalisations de Robert Morris et Robert Barry puis d'Yves Klein et d'Ann Veronica Janssens et pour appréhender cette « capture d'espace », nous analyserons les procédés mis en œuvre par ces artistes dits de l'*invisible*, de l'*immatériel* ou encore du *vide*.

La sculpture comme expansion dans le travail de Robert Morris et Robert Barry

Tel que le spécifie Thierry Davila, dans son ouvrage *De l'inframince, brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours* ¹²⁰, la fin des années 1960 aux États-Unis et en Europe est un moment particulièrement riche pour la manifestation d'un art dit « invisible », où la forme est à peine saisissable et le geste tout juste posé. Dans un article publié en 1968 qu'il intitule « Anti Form ¹²¹ », Robert Morris interroge le

¹¹⁹ Thierry Davila, *De l'inframince, brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, éd. du Regard, 2010, p. 138.

¹²⁰ T. Davila, *op. cit.*

¹²¹ Robert Morris « Anti Form », in *Artforum*, New York, vol.6, n°8, avril 1968, p. 33-35. En français in *Attitudes-Sculptures*, Bordeaux, CAPC-Musée d'art contemporain, 1995. « Récemment, des matériaux autres que les matériaux industriels rigides sont apparus. Oldenburg a été l'un des premiers à utiliser ces matériaux. La recherche sur leurs propriétés est en cours. Cela entraîne une reconsidération de l'usage des outils par rapport au

rôle de la matière dans la détermination de la forme finale trop souvent travaillée, selon lui dans la sculpture occidentale, comme moulage ou comme élaboration d'une forme déjà existante, sans jamais la laisser s'organiser elle-même. « Concrétisant cette avancée vers la sculpture comme un *insaisissable*¹²² », dès 1967, l'artiste américain produit des fumées indéterminées. Celles-ci, créées à partir de vapeur d'eau, dépendent à la fois du lieu d'exposition et de ses conditions atmosphériques.



Figure 13 : Robert Morris, *Untitled, (Steam Work for Bellingham)*, vapeur, pierres, bois, dimensions variables, photographie de la reconstruction à l'Université de Western Washington, Bellingham, 1974.

La pièce *Untitled, (Steam Work for Bellingham)* reconstruite en 1974, délimite un carré superficiellement creusé, recouvert de pierres d'où s'échappe de la fumée. Sur ce terrain vallonné, l'artiste a choisi de masquer la source du système de conduits de vapeur de l'Université Western Washington, aux États-Unis. Les facteurs environnementaux tels que le soleil, la pluie, le vent et le brouillard affectent les différentes formes de vapeur. Dans le cadre de cette réalisation – dénuée de tout modelage, de toute coulée – le geste du sculpteur n'est pas définitif, ni même autoritaire.

matériau. Dans certains cas, ces recherches vont de la fabrication des choses à la fabrication du matériau lui-même. Quelquefois, on peut manipuler directement un matériau donné sans utiliser d'outils. Dans ces cas-là, les considérations de gravité deviennent aussi importantes que celles d'espace. La focalisation sur l'objet et la gravité considérés comme moyens aboutit à des formes qui n'étaient pas envisagées à l'avance. » *Ibid.*, p. 52.

¹²² Paul Ardenne, *Art, l'âge contemporain, Une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle*, Paris, éd. du Regard, 1997, p. 208.

À partir de ce foyer dynamique (le système de conduit de vapeur), cette matière se renouvelle, s'accumule puis sans véritable prise se disperse.

Par ce travail, Robert Morris introduit des paramètres supplémentaires (tels que de multiples facteurs environnementaux) et ainsi de nouvelles modalités d'extension de la sculpture. Selon Robert Morris, par les variables « lumière, espace et corps humain ¹²³ », l'objet « prenant place comme un élément parmi d'autres ¹²⁴ » entretient des relations continuellement modifiées. Néanmoins, tel que le suggère cette photographie, à force d'expansion, dans le cadre de cette pratique sculpturale, la matière devient progressivement invisible et ces vapeurs, en proie à la déformation, semblent « produire en creux quelque chose ». La condensation de l'eau en suspension suggère une autre conception de la forme qui restera toujours comme un en-dehors, une attente sans objet ; telle une manifestation de l'état des choses que le spectateur observe au premier plan et dont l'artiste masque la procédure. Les formes qui se dessinent ne sont pas pérennes ; elles transparaissent, parfois se donnent à voir mais, semble-t-il, uniquement par nécessité de proliférer. Ses sculptures fugaces, mouvantes et changeantes apparaîtront « trouvées » dans le temps de leur réalisation. À ce sujet, Paul Ardenne écrit :

Pas de hiérarchie des formes, pas de limites à l'expansion de la sculpture dans l'espace. À l'instar de ces gaz inertes exposés à la même époque par Robert Barry (*Inert Gas Series*, 1969), le matériau tend à se dissoudre et à s'évaporer. Sculpture et espace, enfin, se découvrent compénétrés, rendus l'un à l'autre. Plus de jeu entre objet d'art et lieu mais un échange tenant de la fusion, de l'ordre de l'équivalence ¹²⁵.

Selon Paul Ardenne, cette pièce de Robert Morris provoquerait une « compénétration » entre la sculpture et l'espace : « de l'ordre de l'équivalence », du semblable ; s'agit-il d'une « fusion », et qui plus est

¹²³ Robert Morris, « Notes on Sculpture, part I, II », in Gregory Battcock, *Minimal Art, a critical anthology*, [1968], ed. by Gregory Battcock, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1995, p. 222-235, texte publié pour la première fois dans *Artforum* en février 1966 (Part I) et octobre 1966 (Part II). En français in *Regards sur l'Art Américain des Années Soixante, anthologie critique*, [1979], traduit par Claude Gintz, Le Vesinet, éd. Territoires, 1991, p. 90.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ P. Ardenne, *Art, l'âge contemporain, op. cit.*, p. 208.

d'une « fusion » de la sculpture et de l'espace qui s'opposerait à en révéler la densité, ou serait-ce une façon de mettre en évidence, par expansion, le reste de l'espace où l'espace lui-même ? Perçu comme une substitution et non pas comme une transformation et une découverte, le matériau, selon l'auteur, déstructure cette sculpture à défaut « d'architecturer ».

Inert Gas Series est une des pièces de Robert Barry qui s'apparente au champ de l'invisible. Dès 1968, l'artiste – multipliant les procédures et utilisant « des choses qui échappent à notre capacité de manipulation ou que nous sommes hors d'état d'appréhender matériellement ¹²⁶ » – engage des recherches sur des phénomènes scientifiques tels que les champs électromagnétiques. Dans le cadre de l'exposition *Robert Barry : Inert Gas Exhibition* organisée en avril 1969 ¹²⁷, l'artiste répertorie les différents gaz inertes, incolores et inodores, alors utilisés pour être dispersés. Ces gaz sont libérés dans l'atmosphère à des moments et dans des endroits précis. Seule trace des opérations : une série de prises de vues photographiques présentant une bombonne de gaz posée au sol où seul le paysage diffère. Cette propension à l'imperceptibilité, en usant de tels matériaux (qu'il s'agisse de champs électromagnétiques ou de gaz nobles) questionne tout à la fois le matériau du point de vue de sa matériologie, mais semble être aussi une des conditions de réappréciation de l'œuvre comme « présence allusive ».

Car bien qu'indiscernables comme tels, les moyens utilisés par Barry dans cette période sont des matériaux au strict sens de ce terme, c'est-à-dire un certain état de la matière, un certain état du monde dans sa version ondulatoire, vibratoire et éthérée, ce qu'il qualifie lui-même d'extension des limites et de la définition de l'objet en général ¹²⁸.

Ici, l'imperceptibilité et tout particulièrement l'invisibilité du matériau ne donnent pas lieu à son effacement pur et simple dans sa présentation mais révèlent ce qui échappe aux limites de la perception ; ce qui est non-perçu n'est pas nécessairement absent. Alors que dans le travail de Robert Morris,

¹²⁶ « Les idées viennent des objets, entretien avec Robert Barry par Mathieu Copeland », in *Vides, une rétrospective*, Zurich, JRP/Ringier, Ecart Publications ; Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2009, p. 81.

¹²⁷ Organisée en avril 1969 à Los Angeles par Seth Siegelaud.

¹²⁸ T. Davila, *De l'inframince*, op. cit., p. 159.

l'expansion de la sculpture – comme réappréciation de l'indétermination de la forme par la matière – souligne par cette ambivalence visible/invisible ce qui s'offre mais également ce qui échappe à la vue du spectateur, dans le travail de Robert Barry, c'est bien l'imperceptibilité des matériaux choisis qui, par ce qui semble être du « vide », met en évidence la dimension spatiale de la sculpture comme expansion. Déjouant la prédominance du voir (comme logique visuelle) et excédant toutes sortes de circonscriptions structurelles, ces réalisations du point de vue de leur invisible expansion font apparaître les limites inhérentes à notre perception et en interrogent son objet.

Vers l'immatériel dans le travail d'Yves Klein

À la même époque, Yves Klein met à l'œuvre sa théorie de l'imprégnation et plus particulièrement le principe d'*immatérialisation* des corps et de la matière pour faire surgir du vide ce qu'il nomme « la sensibilité spatiale ¹²⁹ ». Le vide apparaît comme une des constructions les plus complexes de la physique théorique, sans avoir pour autant une réalité expérimentale directe, « si bien que souvent on parle de création "à partir du vide" ¹³⁰ ». De nombreuses découvertes scientifiques, dès le XVIII^e siècle, ont amené à réexaminer la notion même de matière qui « désormais ramenée à l'onde, au corpuscule, à l'électron, [...] se voit en quelque sorte sublimée, dématérialisée ¹³¹ ». En dépit du nombre de théories et de définitions philosophiques, scientifiques, etc. générées et faisant l'objet de divergences, le vide devient le point de convergence ou le point de fuite de plusieurs pratiques artistiques contemporaines. En effet :

¹²⁹ Yves Klein, « La conférence à la Sorbonne, 3 juin 1959, l'évolution de l'art vers l'immatériel », in *Vers l'immatériel, Le dépassement de la problématique de l'art ; La conférence à la Sorbonne*, Paris, Dilecta, 2006, p. 52.

¹³⁰ Marc Lachièze-Rey, « Le vide créateur », in *Sciences et avenir, Les énigmes du vide, l'univers est-il né du vide ?, la quête du vide absolu, les fluctuations du vide*, hors-série n°112, novembre-décembre 1997, p. 16.

« Les auteurs, y lit-on, qui ont évoqué une création de l'Univers considèrent effectivement une transition entre un certain état préexistant et un état postérieur. L'état préexistant est assimilé, non pas au néant, mais à un "presque néant" contenant le moins de matière possible avec la structuration la moins élaborée possible. Ceci peut évoquer des caractéristiques que l'on voudrait prêter au vide ». *Ibid.*

¹³¹ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2011, p. 36.

Le vide, dans sa dimension physique, sensible, extéroceptive ou dans sa dimension métaphysique, psychique, interoceptible, se retrouve sous plusieurs aspects dans certaines œuvres, tant au niveau plastique que thématique ; il prend cependant des formes diverses selon que l'on aborde du point de vue de l'ascèse, en tant que figure du manque ou de l'absence, ou de l'excès, en tant que figure du vertige et du débordement ¹³².

« Le vide », expérimenté par Yves Klein, est exposé en 1958 à la Galerie Iris Clert, à Paris. L'exposition, intitulée dans un premier temps par l'artiste *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* deviendra par la suite, pour la critique et les spectateurs, l'exposition dite du *vide*. Pour l'événement, l'invitation fut affranchie avec un timbre bleu – évocation des tableaux monochromes que les amateurs d'art avaient pu voir quelques mois auparavant – la vitrine était peinte en bleu et l'entrée était encadrée d'un dais bleu. Enfin, avant qu'ils ne pénètrent à l'intérieur de la galerie, les visiteurs étaient invités à ingérer un cocktail, lui aussi bleu. Cette disparition programmée avec la couleur emblématique de l'artiste constituait le dernier jalon du parcours propédeutique mis en place. Incorporé, ce bleu était non seulement inscrit dans le souvenir du spectateur mais aussi réactivé par sa présence périphérique. Le dispositif global était ainsi articulé en deux temps ¹³³ : à l'extérieur avaient été disposés des rappels de la *Monochromie* et de l'imprégnation de la *Période Bleue*, à l'intérieur régnait la « sensibilité picturale immatérielle ¹³⁴ ». La

¹³² Christine Palmiéri, « Art du vide », *ETC*, n°61, 2003, p. 4-5.

<http://id.erudit.org/iderudit/35322ac>, consulté le 08/06/2011.

¹³³ Par ce dispositif, Yves Klein propulse le visiteur de la disparition de l'objet vers la *sensibilité immatérielle*.

¹³⁴ Que l'artiste propose d'acquérir en échange de quelques grammes d'or. En effet, en 1959 il élabore *Chèque*, un chéquier de reçus imprimés qu'Yves Klein doit délivrer à l'acquéreur d'un « volume » ou d'une « zone de sensibilité picturale immatérielle » et dont six ou sept *Carnets de reçus* seront confectionnés par l'imprimeur d'Iris Clert. Yves Klein vendra sept « zones de sensibilité picturales immatérielles », dont trois cessions complètes (l'acheteur brûlant son reçu).

À ce propos Camille Morineau, écrit, « il s'agit en réalité moins d'un chèque que d'un carnet à souche [...]. Klein comprend qu'il ne suffit pas de nommer l'œuvre immatérielle pour qu'elle existe aux yeux de son public : il faut qu'elle soit vendue et/ou mise en fonction, et que, dans les deux cas, une preuve en reste. Il met alors au point un rituel : des "zones de sensibilité picturales" s'achèteront avec de l'or, en lingot ou en feuille, dont une partie sera gardée par l'artiste, l'autre rendue à la nature. Cette transaction sera enregistrée par un reçu ; comme celui-ci est encore du côté du matériel, Klein en conseille la destruction. Il faut le brûler pour devenir "véritablement" propriétaire de la "zone". »

Galerie Iris Clert dont les murs avaient été repeints en blanc paraissait absolument vide.

De même que les « Monochromes bleus » sont imprégnés, les espaces où l'artiste intervient s'imprègnent de qualités invisibles qu'il révèle en retour. Selon Yves Klein,

Il doit s'agir alors d'une perception-assimilation directe et immédiate sans plus aucun effet, ni truc, ni supercherie par-delà les cinq sens, dans le domaine commun de l'homme et de l'espace : la sensibilité ¹³⁵.

Qu'il s'agisse du geste artistique alors dénué de traces ou de l'expérience proposée dépouillée d'objets, dématérialisée ; le vide, comme figure de l'absence, n'est rien d'autre ici que la matière débarrassée de sa forme, de ses dimensions et du poids de sa représentation. Par ce procédé, Yves Klein nous entraîne vers l'immatériel, vers ce plein d'espace, vers « une ambiance, un climat pictural invisible mais présent ¹³⁶ », « un état sensible pictural ¹³⁷ ».

Quelque temps plus tard, l'artiste réalise le *Saut dans le vide*, dont il présente une photographie dans une fausse édition du *Dimanche. Le journal d'un seul jour* daté du 27 novembre 1960. En première page, le lecteur pouvait découvrir un cliché de l'artiste s'élançant lui-même dans le vide. Le saut apparaît comme un exploit et l'image est titrée sur le ton du sensationnel : « Un homme dans l'espace ! Le peintre de l'espace se jette dans le vide ! » Plus précisément, telle que l'explique la légende qui accompagne la photographie, l'artiste cherche par cette action à être au plus près de l'espace :

Aujourd'hui le peintre de l'espace doit aller effectivement dans l'espace pour peindre [...] il doit y aller par lui-même, avec une force individuelle autonome, en un mot, il doit être capable de léviter. Quelques lignes plus

Camille Morineau, « Yves Klein-Chèque », in *Centre Pompidou virtuel*.
http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-90aaf44f978bc886085d8f7d18766e6¶m.idSource=FR_O-c77f9ead9646afb08c5c8a691bd9bba, consulté le 08/06/2011.

¹³⁵ Y. Klein, « La conférence à la Sorbonne », *op. cit.*, p. 60.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*

loin, nous pouvons lire, soyons honnêtes, pour peindre l'espace, je me dois de me rendre sur place, dans cet espace même ¹³⁸.

Sur cette photographie où depuis un mur, il bondit vers le ciel, s'il s'agit manifestement d'un photomontage, la partie truquée ¹³⁹ n'est pas le saut. En effet, une bâche tendue par ses camarades judokas est la seule précaution qui fût effacée de la photographie finale en lui substituant une image de la rue précédant le saut. Curieusement Yves Klein – selon les versions ¹⁴⁰ – n'est pas seul sur cette photographie, car alors qu'il s'élançait, un cycliste pédalait au-dessus du sol ; cette figure du mouvement semble évoquer la

¹³⁸ Et dont voici la légende complète :

« Le monochrome qui est aussi champion de judo ceinture noire, 4^{ème} dan, s'entraîne régulièrement à la lévitation dynamique (avec ou sans filet au risque de sa vie).

Il prétend être en mesure d'aller rejoindre bientôt dans l'espace son œuvre préférée : une sculpture aérostatique composée de mille et un ballons bleus qui en 1957 s'enfuit de son exposition dans le ciel de Saint-Germain-des-Près pour ne plus jamais revenir.

Libérer la sculpture du socle a été longtemps sa préoccupation. Aujourd'hui le peintre de l'espace doit aller effectivement dans l'espace pour peindre, mais il doit y aller sans trucs, ni supercherie, ni non plus en avion, ni en parachute ou en fusée : il doit y aller par lui-même, avec une force individuelle autonome, en un mot, il doit être capable de léviter.

Yves :

"Je suis le peintre de l'espace. Je ne suis pas un peintre abstrait, mais au contraire un figuratif et un réaliste. Soyons honnêtes, pour peindre l'espace, je me dois de me rendre sur place, dans cet espace même." » *Yves Klein*, 3 mars-23 mai 1983, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1983, p. 360.

¹³⁹ À ce sujet, « un agrandissement réalisé à partir du négatif de la photo parue dans *Dimanche* montre sans ambiguïté une ligne de montage en zigzag qui partage l'image en deux, des pieds d'Yves Klein au feuillage de droite. Le trucage repéré, il s'agissait de savoir si le saut avait été réalisé "avec ou sans filet" ... Les carnets de rendez-vous d'Harry Shunk, le photographe engagé par Yves Klein en témoignent : ce saut sans l'espace eut lieu le 19 octobre à Fontenay-aux-Roses, en face d'un club de judo. » Jean Da Silva « L'euphorie faut-il en rire ? », in *L'euphorie : arts plastiques, cinéma, philosophie*, sous la direction de Joël Gilles, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 65.

Confirmé, semble-t-il, par le témoignage de Bernadette Alain, alors présente sur les lieux : « Voulez-vous réellement connaître la vérité ? C'est idiot d'essayer de la cacher. Il sauta réellement, mais d'abord il se rendit au club de judo et en revint avec les judokas ; ils tendirent une espèce de bâche... il sauta, quatre, peut-être cinq fois [puis] il se sentit prêt à sauter sans bâche. C'était terrible. J'étais complètement affolée. À un moment donné je me suis fâchée. Je pensais : *il va se tuer*. Cela le fascinait énormément. » Thomas McEvelley, « Yves Klein conquistador du vide », in *Yves Klein*, 3 mars-23 mai 1983, *op. cit.*, p. 52.

¹⁴⁰ À ce propos, « dès la publication de *Dimanche* s'est posée la question de l'authenticité du cliché. [...] L'année suivante, dans le catalogue de son exposition personnelle de Krefeld : *Yves Klein : Monochrome und Feuer* paru le 14 janvier 1961, Yves Klein choisit de présenter un cliché dont la partie supérieure est radicalement identique à celle publiée dans *Dimanche* mais où le cycliste a disparu. [...] Autant que le simple témoignage d'une action, la photographie du saut dans le vide se donne ici comme une image prospective, emblème du devenir de l'artiste. » Jean Da Silva « L'euphorie faut-il en rire ? », *op. cit.*, p. 64.

suspension tant requise par l'artiste afin être au plus près de l'espace. Yves Klein a donc réellement sauté s'imprégnant des qualités immatérielles du vide de l'espace pour les transmettre ensuite à ses œuvres.



Figure 14 : Yves Klein, *Le Saut dans le vide*, 5 rue Gentil-Bernard à Fontenay-aux-Roses, octobre 1960, photographie : Harry Shunk-John Kender. Le titre de cette œuvre d'Yves Klein, d'après son journal *Dimanche 27 novembre 1960*, est : « Un homme dans l'espace ! Le peintre de l'espace se jette dans le vide ! ».

Yves Klein à partir de la sensibilité première qu'est l'espace vide, en suggère une nouvelle. Par le vide, il s'agit de rendre l'immatériel sensible, de faire surgir du vide ce dont il est plein, « le sang de cette sensibilité spatiale ¹⁴¹ » affirme l'artiste (entendons ici le pouvoir de l'imagination ou de la création à l'état pur). Réaliser la conquête de l'espace, habiter en sensibilité l'espace, c'est-à-dire non pas en s'inscrivant en lui mais en s'imprégnant, en faisant corps avec lui. Sans intermédiaire, cette vision de la matière dans laquelle le visible et l'invisible sont perçus de façon non

¹⁴¹ Y. Klein, « La conférence à la Sorbonne », *op. cit.*, p. 52.

contradictoire mais globale, caractérise et affirme une autre dimension, une autre façon de mettre en travail et en sensibilité l'espace.

Les matériaux immatériels dans les *Architectures de l'air* d'Yves Klein

Tandis que Paul Ardenne, dans le cadre d'une réflexion sur les pratiques sculpturales des années 1960, oppose la dissolution et l'évaporation du matériau (invisible et imperceptible) comme « indétermination de la forme ¹⁴² » contre ce qu'il nomme la sculpture qui architecture « l'espace [pour] lui donner sa mesure et sa profondeur, en révéler la densité ¹⁴³ » ; Yves Klein travaille dès 1959 ¹⁴⁴ au projet d'une architecture aérienne immatérielle qui, en plus d'interroger la forme construite, projette les différentes étapes nécessaires à l'évolution de l'architecture vers l'immatériel ¹⁴⁵.

La *Maison Immatérielle* ¹⁴⁶ s'intègre dans une série d'études appelées les *Architectures de l'air* développées avec l'architecte Werner Ruhnau et réalisées pour la plupart à la fin des années 50. Ces architectures

¹⁴² Cf. P. Ardenne, *Art, l'âge contemporain*, *op. cit.*, p. 205-208.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 208.

¹⁴⁴ Cf. Y. Klein, « La conférence à la Sorbonne », *op. cit.*

¹⁴⁵ Au plus près, semble-t-il, de cette ville décrite par Henri Michaux, et dont voici un extrait : « Je vous construirai une ville avec des loques, moi ! / Je vous construirai sans plan et sans ciment / Un édifice que vous ne détruirez pas, / Et qu'une espèce d'évidence écumante / Soutiendra et gonflera, qui viendra vous braire au nez, / Et au nez gelé de tous vos Parthénons, vos arts arabes, et de vos Mings. / Avec de la fumée, avec de la dilution de brouillard / Et du son de peaux de tambours » Henri Michaux, « Contre ! », extrait de « La nuit remue (1935) » in *L'espace du dedans, pages choisies (1927-1959)*, Paris, Gallimard, 1966, p. 147.

¹⁴⁶ « Maintenant, je voudrais parler rapidement d'un grand projet architectural qui me tient à cœur depuis toujours, la réalisation de l'habitation réellement "immatérielle", mais affectivement, techniquement et fonctionnellement pratique.

Cette maison doit être construite à l'aide du nouveau matériau "air", soufflée en murs, parois, toit, meubles. Cet air doit être conditionnable, bien sûr, de manière que la matière elle-même de la construction soit le chauffage ou la réfrigération générale et ambiante de toute la maison. L'ensemble des fondations (sous-sol) de cette maison atteindra tout au plus le ras du sol. Ses fondations seront construites en "dur".

Toutes les remises, cuisine, WC, penderie, etc., ce sera la partie de la maison qui pourra être fermée à clef, elle sera dans le sol. Pour le reste, il ne sera pas nécessaire de prévoir de fermeture, car il n'y aura rien de tangible à voler ou à prendre.

Dans le jardin ou parc, la fosse aux machines devra se trouver assez loin, entre 50 et 100 mètres, pour que le bruit mécanique ne parvienne pas à l'habitation, et en préserve ainsi l'intimité. [...] Pour une ville entière, les possibilités sont plus vastes et plus intéressantes. Un seul et unique toit d'air avec soufflerie et aspiration à l'extrémité pour récupération et sections d'air pour limiter en espace sous ce toit immense. » Yves Klein « La maison immatérielle » in *Les symboles du lieu, l'habitation de l'homme, cahier dirigé par Constantin Tacou*, Paris, éd. de l'Herne, 1983, p. 101.

s'imprègnent des qualités spatiales de l'air – composées par des forces en pleine expansion – et dont ces croquis en soulignent l'extension structurelle. Réalisée avec la participation de l'architecte Claude Parent, une série d'esquisses de toit d'air, de lit d'air ou encore de fontaines d'eau et de feu est publiée dans le catalogue de l'exposition *Antagonismes II : l'objet au musée des Arts décoratifs de Paris* en 1962¹⁴⁷.

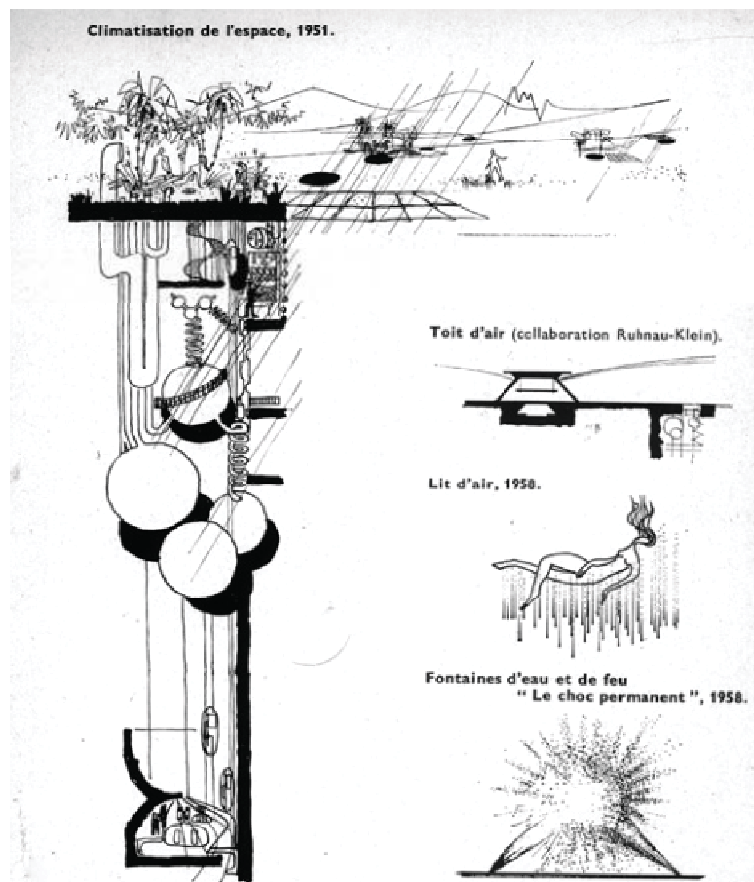


Figure 15 : « Les conceptions Yves Klein », dessins de Claude Parent, technique Tallon/techne, extraits du catalogue d'exposition *Antagonismes 2 : L'objet*¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Cette exposition est organisée en 1962 à l'initiative de François Mathey, conservateur au musée des Arts décoratifs à Paris. Célébrant l'objet comme produit de masse ou de l'avenir, la sélection de Mathey se place à échelle internationale et rassemble artistes, plasticiens et designers.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 74.

1. Climatisation des grands espaces géographiques par l'emploi des énergies élémentaires en synthèse ou en contraste (eau, air, feu) ;
 2. Changement des conditions météorologiques, géophysiques ou marines fondamentales (régimes des vents et des courants marins) ;
 3. Système d'intégration urbaine, par l'application unifiée des principes énergétiques généraux (fontaines d'eau et de feu, rideaux de fumée, nuages de vapeur, colorés) ;
 4. Conditionnement spatial individuel par le traitement de l'air pulsé (le lit d'air, et ses conséquences physiques et psychiques sur le comportement de l'utilisateur).
- Le rocket est une utilisation fantaisiste des immenses possibilités de l'air pulsé. Le lancement est assuré par des moteurs à réaction auxiliaires, qui déclenchent l'accélération progressive à l'infini.

Figure 16 : « Les conceptions Yves Klein », extrait du catalogue d'exposition *Antagonismes. 2, L'objet*, retranscription dactylographiée du document original ¹⁴⁹.

Ce projet utopique ¹⁵⁰ fonctionnerait par le biais d' « une climatisation de l'espace à la surface de la terre ¹⁵¹ », suivant un traitement de l'air pulsé. Selon Yves Klein « dans l'air on construit avec de l'air : matériaux immatériels. Dans le sol, avec du sol : matériaux matériels ¹⁵² ». L'air mais aussi le feu, l'eau ainsi que leurs variables (fumée, vapeur, etc.) jaillissent du sous-sol ; ces énergies s'entrechoquent, parfois entre elles ; parfois interagissent directement avec les corps des « utilisateurs ¹⁵³ ». L'invariable force de propulsion ainsi que le changement des conditions environnementales (« météorologiques, géophysiques ou marines ¹⁵⁴ ») de ces différents matériaux dessinent des rideaux de fumée ou encore des nuages de vapeurs. Par ailleurs, le concept d'*Architecture de l'air* que Klein a développé, en plus de proposer par/vers l'immatérialité quelque chose à l'attention, permettant de repenser les conditions de monstration et de

¹⁴⁹ *Antagonismes. 2, L'objet*, catalogue rédigé par François Mathey, Paris, Union Centrale des arts décoratifs, 1962, p. 75.

¹⁵⁰ Ces réalisations, de par leur immatérialité résonnent avec l'ouvrage *Où vivrons-nous demain ?* écrit par Michel Ragon en 1963 (Paris, R. Laffont). Sur la couverture le lecteur découvre une image pleine page présentant *Les cités-entonnoirs* de Walter Jonas et sous laquelle il peut lire : « L'architecture de l'avenir, les nouvelles formes de la ville de demain, l'urbanisme spatial, l'urbanisme souterrain ; La maison sculpture, climatisation et immatérialité ; Nouveaux matériaux nouvelles formes, les spectacles de l'avenir, etc. ». Une grande partie de ces notions, précisant les grands axes de cette étude, soulignent la similarité des préoccupations architecturales et artistiques de l'époque. L'air, y est décrit comme un matériau propice à l'élaboration d'un espace à habiter, à l'usage.

¹⁵¹ *Antagonismes. 2, L'objet*, *op.cit.*, p. 75.

¹⁵² Y. Klein, « La maison immatérielle », *op.cit.*, p. 101.

¹⁵³ Cf. fig. 16.

¹⁵⁴ Cf. fig. 16.

perception, est aujourd'hui repris par une nouvelle génération d'artistes qui travaillent explicitement avec le vide sinon avec l'air et qui cherchent à rendre l'immatériel sensible.

Les *super-espaces* d'Ann Veronica Janssens ou le vide « en tant que figure du vertige et du débordement »¹⁵⁵

Nous verrons dans cette dernière partie comment le vide en tant que figure de l'absence dans le travail d'Yves Klein, et ceci afin de rendre l'immatériel sensible, est travaillé « comme de l'excès, en tant que figure du vertige et du débordement »¹⁵⁶ par Ann Veronica Janssens qui réalise dès les années 1980 des extensions spatiales de l'architecture existante, des « *super-espaces* ». Selon l'artiste :

Il s'agissait à la fois d'espaces entourant l'espace lui-même, d'espaces dans l'espace, de lieux de captation de la lumière, écrans de béton et de verre, d'espaces construits comme des tremplins vers le vide. C'est ce vide que j'essaie de mettre en mouvement, ce qui lui confère une sorte de temporalité¹⁵⁷.

Élaborés à partir de presque rien (principalement avec de la lumière et du brouillard), ces *super-espaces* – ces espaces d'espace – plus vastes, amènent le spectateur « à se projeter au-delà de sa propre échelle »¹⁵⁸, à dépasser les limites de sa perception. Ces *extensions spatiales*, ces *espaces dans l'espace* ou encore ces *espaces entourant l'espace*, s'infiltrèrent progressivement, de par leur immatérialité et leur expansion, dans les formes préexistantes. L'artiste fluidifie la perception de la matière ou de l'architecture du site, en utilisant la lumière naturelle et artificielle afin « de susciter une expérience perceptive qui mette en mouvement cette matérialité et en dissolve les

¹⁵⁵ C. Palmiéri, « Art du vide », *op. cit.*, p. 5.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Ann Veronica Janssens, 8'26'', Musée d'Art Contemporain, Marseille ; Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004, p. 109.

¹⁵⁸ « Synthèse de la Station 5 », in *Laboratoire espace cerveau*, Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes, p. 2, www.i-ac.eu/laboratoireespacecerveau/files/station5synthesedeniscerlet.pdf, consulté le 09/07/2010.

résistances ¹⁵⁹ ». La lumière et le brouillard se glissent par/dans les interstices de ces formes, de ces matières dévoilant encore de l'espace.



Figure 17 : Ann Veronica Janssens, *Jamaïcan's colors + 1 for Melle Justine*, 2003.

Jamaïcan's colors + 1 for Melle Justine réalisé par Ann Veronica Janssens en 2003 est un espace de 200 m² entouré de parois de verre, baigné de brouillard artificiel et de lumière naturelle, coloré par des films placés sur les verrières. Le spectateur déambule dans les couleurs rouge, verte, puis jaune. La couleur n'est plus exprimée sous sa forme concentrée, mais désormais dispersée, elle déborde. Portée par le brouillard, elle se glisse dans les interstices, « les creux » ; elle s'étend, s'étire, devenant un vaste volume insaisissable alors vidé de tous repères spatio-temporels. Le matériel d'éclairage utilisé pour ces sculptures emplies de brouillard, ne permet pas au spectateur d'apercevoir quelque chose ou de discerner son propre corps, créant ainsi une sensation de vertige, de malaise. Pénétrer dans un espace cotonneux où la visibilité est restreinte à quelques centimètres de soi (le spectateur ne perçoit qu'une infime partie de son bras), où l'organisation de l'espace perçu est bouleversé et se déplacer avec précaution dans un lieu devenu inconnu et sans limite, engage le spectateur à trouver d'autres façons d'appréhender l'espace, plus intuitives, fondées sur le doute et la recherche. Là où les systèmes de reconnaissance ne sont pas immédiats, la limite entre le voir et le toucher se dilue et l'expérimentation et l'exploration sensorielle

¹⁵⁹ Ann Veronica Janssens, 8'26'', *op. cit.*, p. 108.

prennent le pas sur la connaissance visuelle. Le corps du spectateur, alors enveloppé, s'oublie et semble disparaître au plus proche de l'étendue ; occasionnant chez certains de l'angoisse, chez d'autres de l'ivresse ; au plus près de ce que nous pourrions nommer « du plaisir d'espace ».

Ces *supers espaces* déconstruisent pour reconstruire ; le spectateur peut être par exemple, placé à l'abri à l'extérieur des murs. Avec des moyens tels que les fluides impalpables, gaz, ondes sonores et lumineuses, éléments aqueux, le travail d'Ann Veronica Janssens, entre matérialité et immatérialité, ne montre rien mais nous incite à voir : « rien que de l'espace ». À défaut d'échantillons, de prélèvements devenant la négation de son terrain d'expérimentation, comment révéler cette continuité comme forme mouvante de l'informe ? La couleur semblant flotter dans les airs s'impose progressivement, d'abord par son atmosphère, par sa masse, puis par sa tactilité. Seul, immergé et sans repère, le spectateur fait l'expérience de la couleur. Le brouillard fait disparaître, tout obstacle, toute résistance contextuelle, et en même temps, en instaurant des tensions superficielles par jeu sur des différences de densité chromatique, semble donner tactilité à la lumière. Jouant sur l'ambivalence de la perception, ces réalisations nous font hésiter entre ce qui se présente à priori comme immatériel et l'impression d'un relief. Ce qui semblait être à une certaine distance du rouge, plus près s'atténue. Nous sommes simultanément dans le champ et hors-champ ; à l'intérieur et à l'extérieur de la couleur, de notre corps, au plus près, nous semble-t-il, du rêve. Ce sont des sculptures éphémères qui agissent en se dispersant, en s'infiltrant plutôt qu'en s'imposant. Élaborées à partir de presque rien, en perpétuel mouvement, ces réalisations réaffirment « cette spatialité sans chose ¹⁶⁰ » :

Quand, par exemple, le monde des objets clairs et articulés se trouve aboli, notre être perceptif amputé de son monde dessine une spatialité sans choses. C'est ce qui arrive dans la nuit. Elle n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens, [...] La nuit est sans profils, elle me touche elle-même...¹⁶¹

¹⁶⁰Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, [1945], Paris, Gallimard, 2011, p. 335.

¹⁶¹*Ibid.*

En effet, tel que le suggère la photographie de la pièce *Jamaïcan's colors + I for Melle Justine*, de même que la nuit, ce brouillard ici teinté de rouge, enveloppe le spectateur, au risque progressivement de le faire disparaître, mais où ? Alors que ces sculptures éphémères se meuvent réaffirmant de l'espace, le revers de l'invisible, le spectateur marche, lui, par nécessité. Ces *super-espaces*, ces formes mouvantes immatérielles et illimitées déjouent les conditions de monstration, de perception, déconstruisent l'aveuglement pour, semble-t-il le produire autrement.

Tout au long de cette partie nous nous sommes concentrés sur la matière du point de vue de son expansion et ceci à partir de plusieurs productions sculpturales reconsidérant la forme comme objet. Ces différentes pratiques, au même titre que le temps de leur réalisation, dissolvent ce qui est donné à voir.

Alors que Robert Barry et Robert Morris mettent en évidence, à partir d'une pratique de l'expansion – comme indétermination de la forme – que ce qui n'est pas perçu n'est pas nécessairement absent ; le projet d'Yves Klein des *Architectures de l'air* finit d'ébranler la domination de la forme construite, – et qui plus est dans le domaine de l'architecture – au profit d'extensions, de chocs et flux structurels. Enfin, et alors que le vide dans la pratique d'Yves Klein fait jaillir ce dont il est plein, c'est-à-dire « la sensibilité picturale immatérielle », il apparaît dans le travail d'Ann Veronica Janssens comme cette « figure du vertige et du débordement ¹⁶² ». Au plus près de la manifestation de l'état des choses, progressivement – et que l'on pense plus particulièrement au travail d'Yves Klein ou d'Ann Veronica Janssens – nous sommes invités à appréhender cette immatérialité (picturale) à partir du vide. Ce vide qui, bien que travaillé différemment, n'est rien d'autre que cette matière débarrassée de sa forme, de ses dimensions et du poids de sa représentation ; ce vide dans lequel/par lequel nous sommes, semble-t-il, au plus près de l'espace. Étendant cette proximité au maximum, ces artistes mettent en évidence les qualités immatérielles de ce trop plein de vide, où le visible/l'invisible, le matériel/l'immatériel sont perçus non de façon contradictoire mais globale.

Ces différents procédés élaborés et expérimentés par ces artistes – qu'il s'agisse de l'expansion, de l'absence ou de l'excès – déjouent les règles de la perception. À partir de ces réalisations, réaffirmant ce trop plein de vide voué à disparaître/apparaître, nous serons désormais à même de préciser les enjeux de la « capture » dans ma pratique artistique où l'espace n'est plus cette qualité abstraite qui rend les objets visibles, mais l'objet même, concret et paradoxal.

¹⁶² C. Palmiéri, « Art du vide », *op. cit.*, p. 5.

Chapitre 5 : Déployer, « capturer » mais ne pas révéler

Après avoir évoqué les différents procédés (expansion, absence, excès) de ces pratiques sculpturales évoquées lors du chapitre 4 – qui tout en reconsidérant l'idée de sculpture, multiplie tant les possibilités d'élaboration que d'appréhension – nous serons à même d'analyser dans cette partie comment « la capture d'espace » – comme apparition/disparition dévoilant l'espace comme manifestation – est à l'œuvre dans mes installations et comment cette « capture » s'est progressivement imposée comme un procédé ¹⁶³ plastique majeur.

Tout en retraçant chronologiquement l'évolution de cette pratique artistique, il convient de mettre en évidence les principales expérimentations qui ont été menées en vue de réaliser un « module pliable ». L'ensemble des réalisations choisies, conçues successivement dès 2009, non seulement retracent ce processus de création, mais présentent une série de tests techniques et artistiques originaux, propices à l'idée de déploiement et de « capture d'espace ».

Capter signifie « faire rester, prendre ¹⁶⁴ » ; cet acte implique une résultante et, qu'il s'agisse d'une donnée ou d'un objet, celui-ci met à disposition, présente quelque chose : ici, rien que de l'espace (entendu comme une manifestation). Dans le cadre de ces *Espaces Pliables*, cette « capture » dite d'espace, cette résultante, serait cette force unique, conséquence de plusieurs facteurs dont la vitesse (impulsion/propulsion), le passage d'une dimension à l'autre (2D/3D) et le mouvement (déployer/ployer, déplier/plier). En plus d'en interroger l'objet, cette « capture » apparaît comme une action des plus déterminantes, d'une volonté particulière, faisant émerger quelque chose de l'ensemble. Par ce travail déployant des extensions spatiales, des espaces dans l'espace ou encore des espaces ouvrant sur d'autres espaces, je donne à « voir » cette « capture d'espace » de sorte que celui-ci capturé disparaisse pour apparaître sans jamais être *révélé*.

¹⁶³ Tel un système.

¹⁶⁴ « Capturer » in *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Nouvelle édition, Paris, Le Robert, 2010, p. 347.

Accident de parcours : le déploiement comme impulsion/propulsion

Ce tableau ¹⁶⁵ (**Fig. 18**) répertorie une partie de ma recherche plastique réalisée à l'atelier depuis 2009 et ce jusqu'à 2010. Issu de mes carnets de travail et de papiers volants, ce tableau non-normatif notifie de façon chronologique la grande majorité des matériaux utilisés, les dimensions de chaque expérimentation ainsi que les différentes opérations ¹⁶⁶ engagées et leurs conséquences volontaires et involontaires. Chacune de ces investigations, qui aboutira à l'élaboration de l'*Espace Pliable* tel qu'il est conçu et travaillé encore aujourd'hui – et que l'on retrouve dès l'*Espace Pliable 4 portefeuille* – est accompagnée d'une ou plusieurs remarques rapportant les difficultés, les avancées et soulignant les procédés (émergents) à l'œuvre/comme mise en œuvre.

Bien plus qu'un inventaire, ce tableau souligne l'introduction du déploiement comme procédé majeur au développement de l'*Espace Pliable* et ceci à partir d'un accident : l'effondrement du cube réalisé en tiges de bambou et noté en janvier 2009. Une fois l'ensemble des arêtes coupées et ficelées, la structure élaborée, sans aucun contrefort, s'effondre. La face du dessus touche désormais celle du dessous et à défaut d'angles, deux losanges se superposent. Grâce au système de fixation souple de la ficelle enroulée autour de chacune des arêtes, je peux accomplir le mouvement inverse (de la troisième à la deuxième dimension et inversement), et donc passer du volume au plan, du cube au carré. C'est parce que cette construction s'est effondrée que je notifie le mouvement de tension et de contraction rendu possible à la fois par le caractère souple du système de fixation et des arêtes du cube (le bambou et la ficelle). D'un côté, la souplesse de la ficelle reliant chacune des extrémités, pas assez rigide, est une des causes majeures de cet accident ; d'un autre côté, elle provoque cet abaissement non définitif du cube vers le carré.

¹⁶⁵ Ce tableau est une synthèse, un extrait présentant l'évolution et les différentes étapes qui ont jalonné et précipité cette pratique artistique vers ce déplié/plié, ce déploiement/ploiement.

¹⁶⁶ Par opération, nous entendons ici, l'ensemble des actes, des combinaisons, des réflexions expérimentées en vue de réaliser un espace dit « pliable ».

Cette transformation créative va donner lieu à une série de conclusions déterminantes à la suite desquelles de nouvelles contraintes vont apparaître. Ce qui semblait être dans un premier temps, un « accident de parcours », de construction, devient l'ouverture nécessaire à l'élaboration des espaces dits *pliables*. Cherchant à appréhender le cube ainsi que l'ensemble de ses propriétés, à partir de cet accident, je reconsidère les différents modes d'élaboration d'un cube. Tout en dessinant, je note alors ce qui me semble important : « cube dans le cercle, cercle dans le cube, le « module pliable » semble s'inclure dans sa construction ¹⁶⁷ ». J'écris plus loin « pour sortir il faut déconstruire ¹⁶⁸ ». Par la suite, en répétant ce geste, en me réappropriant cet effondrement, je travaille la déconstruction comme un moyen de construction du cube. Ce mouvement suscité par cet accident puis provoqué par mon geste, me permet de passer d'une dimension à l'autre, d'un espace à l'autre, de déployer et de replier cette structure. Ultérieurement, à partir de ce procédé, j'explore le mouvement du déploiement, tout particulièrement sa vitesse.

MATÉRIAUX	DIMENSIONS	OPÉRATIONS	REMARQUES
2008-PAPIER Cf. <i>Rétention 1</i>	variables	-construction/ déconstruction d'un cube	-fragilité du papier -déconstruction limitée -mises en évidence des lignes de force
2008-FIL DE FER	variables	-appréhender la structure du cube par ses arêtes	-les arêtes structurent le cube -le recouvrement des faces n'est pas nécessaire
2009-TIGES BAMBOU, FICELLE	cube de 50 x 50 x 50 cm	-appréhender la structure du cube par ses arêtes	-le cube s'effondre -la contraction des arêtes permet la superposition des faces inférieure et supérieure -déploiement/reploiement

Figure 18 : Extrait de la synthèse de l'ensemble des expérimentations en vue de réaliser un « module pliable », 2009-2010 (1/4).

¹⁶⁷ Ces différents extraits proviennent de mon carnet de notes 2008/2009.

¹⁶⁸ *Ibid.*

MATÉRIAUX	DIMENSIONS	OPÉRATIONS	REMARQUES
2009- Espace Pliable 1 TIGE FILETÉE, MOTEUR ARMATURE PAPIER ET FIL DE FER, INTERRUPTEUR	cube de 22 x 22 x 22 cm	-déploiement/ repliement -construction/ déconstruction -réversibilité 2D/3D, pliable	-passage du plan au volume -le spectateur actionne à l'aide de l'interrupteur
2009- Espace Pliable 2 VENTILATEUR, HOUSSE POLYESTER, INTERRUPTEUR	cube de 40 x 40 x 40 cm	-déploiement/ repliement -construction/ déconstruction -réversibilité 2D/3D, pliable	-passage du plan au volume -le tissu enveloppe -plis du tissu -le spectateur actionne à l'aide de l'interrupteur
2009-CARTON, SCOTCH	cube de 15 x 15 x 15 cm	-déploiement/ repliement -plier/déplier -recherche combinaison souplesse/rigidité des matériaux -les arêtes sont réalisées en scotch	-les arêtes marquent, signalent, provoquent des plis -les deux faces opposées se touchent -la tension est très forte lors du déploiement, arrachement -le carton est trop rigide
2009-CARTON, SCOTCH, SACS POUBELLE	cube de 15 x 15 x 15 cm	-déploiement/ repliement -plier/déplier -combinaison souplesse/rigidité des matériaux -les arêtes sont réalisées en scotch, 2 des faces sont réalisées à l'aide de sacs poubelle	-le cube se plie -lors du déploiement/ploiement la tension est moins importante, arrachement
2009-LAINE, ARMATURE EN FER (CINTRE)	cube de 15 x 15 x 15 cm	-déploiement/ repliement -plier/déplier -combinaison souplesse/rigidité des matériaux -deux des faces du cube sont tricotées autour d'une armature en fer	-la laine est trop souple, malléable -le cube prend la forme d'une sphère

Figure 18 : Extrait de la synthèse de l'ensemble des expérimentations en vue de réaliser un « module pliable », 2009-2010 (2/4).

MATÉRIAUX	DIMENSIONS	OPÉRATIONS	REMARQUES
2009-TULLE, ARMATURE EN FER (CINTRE)	cube de 10 x 10 x 10 cm	-déploiement/ repliement -combinaison souplesse/rigidité des matériaux -toutes les faces sont recouvertes de tulle tricotées directement autour de l'armature de fer	-le cube se déforme -sensation au touché -plis du tissu
2009-PLEXIGLAS, TISSU ADHÉRENT	cube de 15 x 15 x 15 cm	-déploiement/ repliement -plier/déplier -combinaison souplesse/rigidité des matériaux -réversibilité 2D/3D = pliable -2 des faces du cube sont découpées dans leur diagonale puis rassemblées, le tout est recouvert d'un tissu noir adhésif qui maintient l'ensemble	-le cube possède plusieurs systèmes de repliement/ploiement possibles -structurer par et avec le pli
2009-DACRON ¹⁶⁹	cube de 25 x 25 x 25 cm	-déploiement/ repliement -plier/déplier -combinaison souplesse/rigidité des matériaux -réversibilité 2D/3D = pliable -un cube de dacron est cousu à une housse dans la quelle est glissé un morceau de polystyrène -des manettes placées dans les arêtes du cube permettent de le manipuler	- dacron léger, résistant mais difficile à trouver

Figure 18 : Extrait de la synthèse de l'ensemble des expérimentations en vue de réaliser un « module pliable », 2009-2010 (3/4).

¹⁶⁹ Le dacron, polyéthylène téréphtalate a une très bonne tenue à la déchirure et une faible déformation à l'effort.

MATÉRIAUX	DIMENSIONS	OPÉRATIONS	REMARQUES
<i>2009- Espace Pliable 3 portefeuille POLYESTER</i>	cube de 35.5 x 35.5 x 35.5 cm	-déploiement/ repliement -plier/déplier -réversibilité 2D/3D = pliable -cube réalisé avec des tiges en fer pour les arêtes et des tiges flexibles pour les montants verticaux -un cube de polyester est cousu à une housse dans la quelle est glissé un morceau de polystyrène	-le tissu résiste mal aux efforts
<u>2009- Espace Pliable 4 portefeuille TISSU DICKSON- CONSTANT</u>	cube de 134 x 134 x 134 cm	-déploiement/ repliement -plier/déplier -cube réalisé avec des tiges de PVC pour les arêtes et les armatures, tissu protection solaire -réversibilité 2D/3D = pliable -geste des spectateurs = déclencheur/déclenché	-le tissu est résistant -le déploiement est possible sans socle -on peut entrer à l'intérieur du cube -ouverture frontale par superposition = bâillement -précisions des coutures -le cube doit-être fixé au sol - <u>module pliable</u>
<i>2010- Espace Pliable bleu TISSU DICKSON- CONSTANT</i>	cube de 200 x 200 x 200 cm	-déploiement/ repliement -plier/déplier -réversibilité 2D/3D = pliable -cube réalisé avec des tiges de PVC de différents diamètres pour les arêtes et les armatures, tissu protection solaire -geste des spectateurs = déclencheur/déclenché	-ouverture frontale, zip -les tiges de PVC sont de diamètres différents

Figure 18 : Extrait de la synthèse de l'ensemble des expérimentations en vue de réaliser un « module pliable », 2009-2010 (4/4).

Déployer : *Espace Pliable 1* et *Espace Pliable 2* ou comment passer du plan au volume

Espace Pliable 1, réalisée en 2009, est une réalisation interactive principalement mécanique, composée d'un axe et d'un système de rotation, permettant (par l'élaboration d'un double circuit) l'extension, la contraction d'un volume cubique prédéterminé. En effet, *Espace Pliable 1* est structurée par une hélicoïde, une surface s'appuyant sur une hélice et sur un axe. C'est, avec le plan, la seule surface minimale réglée, c'est-à-dire pouvant être obtenue par déplacement – constant – d'une droite dans l'espace. Une fois actionné, le bruit du moteur se fait entendre, l'ascension de l'armature réalisée en papier et fil de fer est déterminée par la longueur de la tige filetée dont le sommet, marqué d'un écrou, signale le point d'arrivée. Le spectateur peut, à l'aide de l'interrupteur, inverser le mouvement du système rotatif, en cours d'élévation ou d'abaissement. À cet *Espace Pliable 1*, j'ai intégré deux modes d'alimentation, sur secteur ou sur batteries rechargeables – dans ce dernier cas, cette réalisation, alors autonome ¹⁷⁰, peut être transportée.

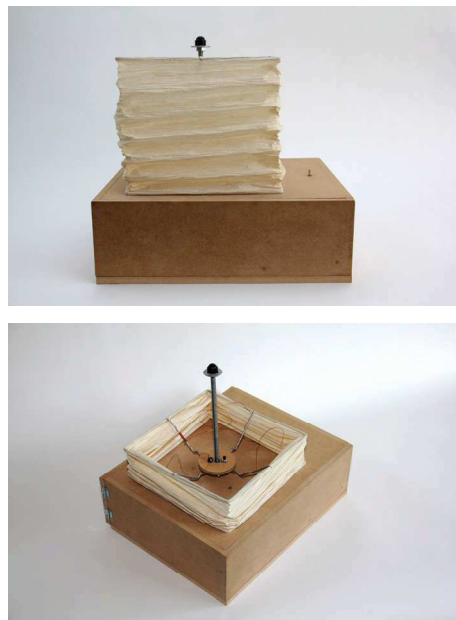


Figure 19 : Edith Magnan, *Espace Pliable 1*, médium, moteur, papier, interrupteur, 22 x 22 x 22 cm ¹⁷¹, 2009.

¹⁷⁰ N'ayant besoin d'aucune source électrique, qui dépend néanmoins de la durée d'autonomie de la batterie.

¹⁷¹ Les mesures indiquées ne tiennent pas compte de la partie en médium.



Figure 20 : Edith Magnan, *Espace Pliable 2*, médium, ventilateur, polyester, interrupteur, 40 x 40 x 40 cm ¹⁷², 2009.

Espace Pliable 2 est une réalisation composée d'un ventilateur et d'un triple circuit. Le spectateur peut, à l'aide d'un interrupteur, actionner, inverser ou stabiliser la vitesse de l'air. J'ai conçu une série de housses cubiques en polyester de différentes tailles, aux différents volumes. À partir de ces housses, certains cubes – de part leur légèreté déterminée par leurs dimensions – lèvent au dessus du ventilateur. Par ce dispositif, ces cubes soufflés accomplissent très rapidement ce double mouvement de mise en forme, ce passage du plan au volume mais aussi de la 3D à la 2D.

La structure en médium ¹⁷³ placée au dessous, supporte l'ensemble du mécanisme de ces propositions spatiales et pour certaines expérimentations comme *Espace Pliable 1* et *Espace Pliable 2*, elle rassemble les différents éléments de la réalisation une fois celle-ci démontée (housses, câbles, batteries, etc.). Cette structure en médium comporte une ouverture permettant d'observer le système de fonctionnement et de concentrer ainsi toute l'attention du spectateur sur ce passage, dans un premier temps motorisé, de la 2D vers la 3D.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Le médium désigne ici le matériau composé de fibres de bois, utilisé sous forme de panneaux lors de cette réalisation.

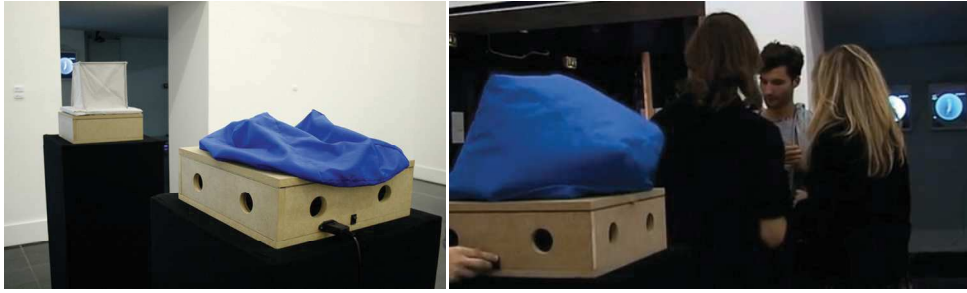


Figure 21 : Edith Magnan, *Espace Pliable 2*, *Espace Pliable 3 portefeuille*, 40 x 40 x 40 cm, 35.5 x 35.5 x 35.5 cm, 2009.

Le spectateur est invité à marcher autour de ces productions, à en découvrir le système électronique. *Espace Pliable 1* et *Espace Pliable 2*, élaborés à partir de moteurs à plusieurs vitesses, accomplissent un mouvement d'élévation et/ou d'abaissement et font surgir du plan le volume, le cube du carré. D'*Espace Pliable 1* à *Espace Pliable 2*, j'accrois la vitesse d'extension par le dispositif mécanique utilisé, ici le ventilateur. Dans le cas de cette réalisation, entre la phase d'élévation et d'abaissement aucune interruption mécanique de la part du spectateur n'est possible ; par le déploiement, le mouvement façonne le passage entre les dimensions. Qu'il s'agisse de l'extension par le biais d'un cadre déterminé ou d'une impulsion d'air enveloppée, de par leur caractère *pliable*, la profondeur de mes installations modifiée, tout en interrogeant les limites comme mise en forme, signale, « capture » quelque chose en dessous, au dessous, là. Lors de ces premières réalisations – à la recherche de ce « trop plein de vide », où le visible/l'invisible, le matériel/l'immatériel sont perçus non de façon contradictoire mais globale – j'éprouve différents modes de déploiement et repliement, essentiellement mécaniques et où le geste du spectateur est à différencier du geste déclencheur/déclenché explicité lors du chapitre 3 « L'*Espace Pliable* et le "devenir spectateur" ». Dans un premier temps, le spectateur actionne par le biais d'un interrupteur un système électronique, distinguant différents espaces (intérieur, extérieur) ; ces premières productions, de par leurs expérimentations, mettent d'abord et surtout en évidence rien que de l'espace, en mouvement. Dans un second temps, progressivement, les systèmes électroniques s'allègent jusqu'à disparaître : la mécanique s'efface au profit du déclenchement ; à la mécanique je

privilégie le geste, le corps, l'implication du spectateur. Plus de moteur ni d'interrupteur, le spectateur insuffle sa propre énergie, il (se) déclenche, en quelque sorte « il fait espace ».

Déployer/ployer, déplier/plier pour « capturer »

Série de maquettes - projets est une table d'essais où à la suite de cet accident et en parallèle des travaux précédemment présentés (*Espace Pliable 1* et *Espace Pliable 2*), je teste une série de matières telles que la laine, le coton, le tulle, le dacron, le polyester, etc. et réalise une série de maquettes en plexiglas, fils de fer, sacs poubelle, papiers, cartons, etc. La contraction comme déploiement s'impose progressivement à la fois comme impulsion et comme système de propulsion. En effet, tel que l'indique ce tableau (**Fig. 18**), mes efforts se concentrent, à partir de la figure du cube, sur le déploiement comme procédé et ceci selon deux axes principaux : l'impulsion déployée et déployant et la propulsion du déploiement.



Figure 22: Edith Magnan, *Série de maquettes-projets*, 2009.

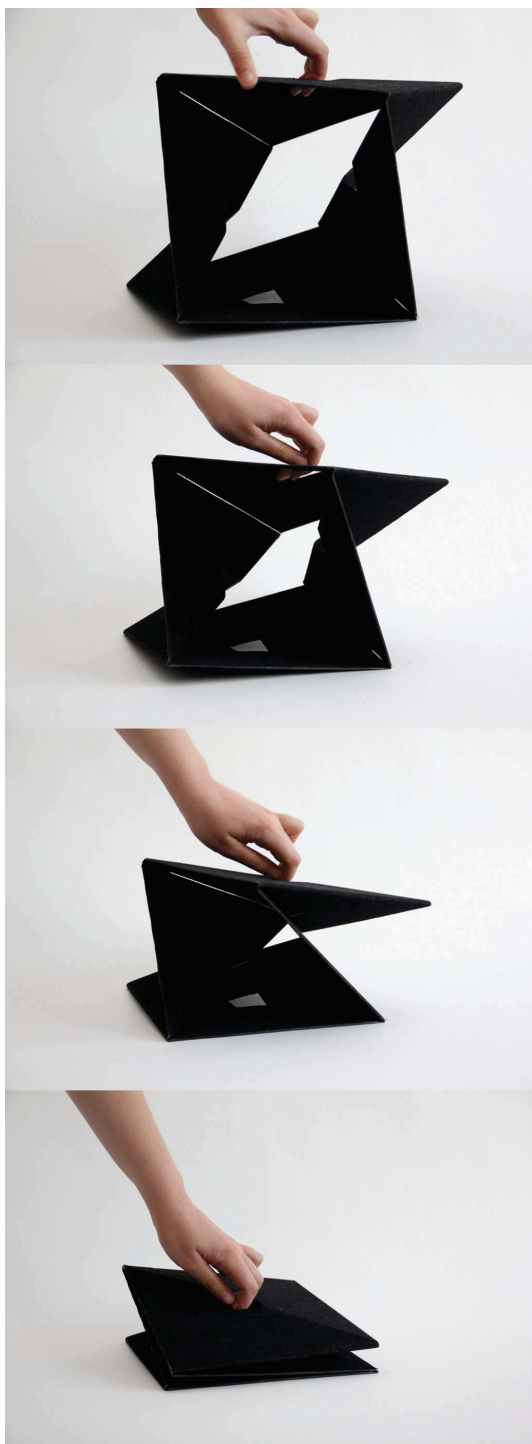


Figure 23 : Edith Magnan, *Série de maquettes-projets*,
détail, plexiglas, tissu adhérent,
15 x 15 x 15 cm, 2009.

Espace Pliable 3 portefeuille est élaboré à la fin de l'année 2009. De petite dimension et présenté sur un socle, *Espace Pliable 3 portefeuille*, n'ayant besoin d'aucune source ou batterie électrique, est autonome. Composée de tissu polyester, d'un socle en polystyrène permettant de maintenir une certaine rigidité nécessaire à son équilibre, et de manettes moulées dans un alliage de fer glissées dans les doublures des quatre arêtes du cube, cette réalisation est donc légère, pliable, démontable et transportable. Selon l'impulsion fournie, dans un premier temps par le spectateur, via les manettes, puis dans un second temps en agrippant directement les angles de la structure, *Espace Pliable 3 portefeuille* se déploie et se ploie, se plie et se déplie.

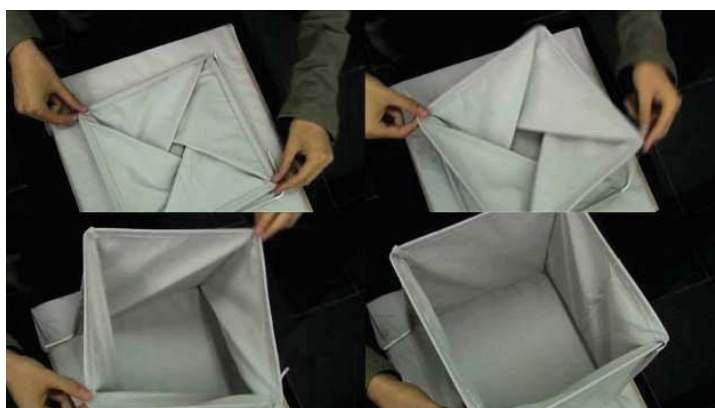


Figure 24 : Edith Magnan, *Espace Pliable 3 portefeuille*, médium, polyester, polystyrène, tiges flexibles, 35.5 x 35.5 x 35.5 cm ¹⁷⁴, 2009.

Plusieurs de mes essais se briseront, se déformeront, se déchireront, ne résisteront pas à ce mouvement de tension et de contraction. À partir des arêtes et des systèmes de fixation flexibles, du caractère *pliable* comme réversibilité déployée/ployée, j'éprouve la résistance des matériaux dits souples et les mets à l'épreuve du pliable sous toutes ses formes : plié, déplié, des « plis avec ou sans pliures ». Dans un premier temps, ce mouvement apparaît impossible à représenter puis fragile sur une expérience à long terme ; le pli comme déploiement détériore, altère la matière et la marque. Car ces productions font appel aux capacités de l'angle à garantir la

¹⁷⁴ Les mesures indiquées ne tiennent pas compte de la partie en médium.

propagation visuelle ainsi que le rayonnement spatial et poussent sa propension tridimensionnelle à s'arrondir. Le déploiement/ploiement est rendu possible par l'élaboration d'un rigoureux équilibre entre rigidité et souplesse, là où l'angle du carré joue le rôle d'une figure structurelle forte et dont l'autorité exige quelques efforts pour se courber.

Les propriétés physiques constitutives de chaque élément sont collectées, analysées et testées afin d'élaborer une série de principes fondamentaux contribuant à l'articulation d'un certain équilibre entre la souplesse nécessaire au pli et la rigidité propre au déploiement. La matière souple ne s'impose pas dans l'espace mais compose avec lui dans une relation à double sens ; chaque interaction locale participe à la forme globale. L'association technique et visuelle de la courbe et de la droite, le jeu des arêtes, les essais de tractions¹⁷⁵, permis par les caractéristiques techniques des matériaux employés, permettent de mêler, qu'il s'agisse de l'angle et/ou de la courbe, deux perceptions d'espace. Le mouvement, la pesanteur, la tension et la compression, l'interaction entre la structure et la surface sont justement les facteurs qui la déterminent. Les trois états de la matière souple – le tendu, le tombé, le rempli – ont en commun ce caractère transitoire. Ici, l'objet souple constitue un système dynamique en perpétuel renouvellement, ses limites telles le flux et le reflux, évoluent dans l'espace et dans le temps. Fluctuantes elles suivent le rythme des manipulations successives.

À partir de cette série d'expérimentations, pour les pièces cette fois-ci, la structure finale, depuis quelque peu modifiée en fonction des installations, est celle que l'on retrouve dès 2009 avec *l'Espace Pliable 4 portefeuille*. Ainsi détournés et assemblés, le PVC¹⁷⁶ (tiges et coudes) – utilisé principalement dans le domaine de la construction permettant, par exemple, le passage et l'isolement de câbles électriques – ainsi que la toile orchestra de Dickson – conçue pour le plein air (stores, voileries, etc.), hautement résistante (protection UV, confort thermique, protection visuelle et coloration de la lumière) – font l'objet, dans le cadre de cette pratique

¹⁷⁵ Expérience physique qui permet de mesurer le degré de résistance à la rupture d'un matériau quelconque, ici le tissu, le pvc, l'aluminium, l'acier, etc.

¹⁷⁶ Polychlorure de vinyle ou chlorure de polyvinyle connu généralement sous le sigle PVC (de l'anglais *polyvinyl chloride*).

artistique, d'une étrange combinaison. Qu'il s'agisse des tubes, simultanément résistants, souples et légers, glissés dans les différents fourreaux, ou de cette toile, tant du point de vue de son poids que de sa densité, ces deux éléments, après une série d'expérimentations, ont permis, à partir de leur qualité et de quelques améliorations personnelles ¹⁷⁷, le rigoureux équilibre – tant recherché – entre rigidité et souplesse, nécessaire à la structure modulable des *Espaces Pliables* à venir.



Figure 25 : Edith Magnan, *Espace Pliable 4 portefeuilles*, tissu, coudes et tiges PVC, 1.20 x 1.20 x 1.20 m, 2009.

La toile utilisée souligne le caractère réversible de ces interventions et la dimension éphémère de chaque « capture », marquée par la fragilité même du matériau qui les constitue. Et alors que le tissu est le dénominateur commun qui traduit ce caractère temporaire, nomade, la toile crée l'urgence de voir parce que cela va disparaître. Le cadre, ici, devient mobile, surligne ou souligne, divise pour mieux assembler, oppose, équilibre et ou l'on voit que la surface sublime le plan en volume et y creuse en profondeur. Le cadre, lors du déploiement/ploiement, enveloppe un espace dans le *continuum* du monde, et par la « capture », cette saisie opérée en révèle la

¹⁷⁷ Multipliant les rapports de force, certaines tiges en PVC, dont le diamètre varie en fonction de la dimension des *Espaces Pliables*, sont doublées voire triplées.

temporalité. Il s'agit de « capturer » mais de ne pas révéler, de ne pas fixer ; de faire disparaître pour mieux faire apparaître de l'espace de temps. Comme un papier photosensible, la matière souple, ici pliée, se tanne à l'usage et se déforme pour épouser les volumes et les courbes, symbole « révélateur » de ce conflit de forces, dans laquelle le spectateur pénètre.



Figure 26 : Edith Magnan, *Espace Pliable 4 portefeuille*, tissu, coudes et tiges PVC, 1.20 x 1.20 x 1.20 m, 2009.

Ne pas révéler : l'enveloppe comme variation et développement continu

Mais dans le cas de ce travail, l'enveloppe constitue une limite fluctuante, un filtre et un vecteur entre l'intérieur et l'extérieur de ces installations. Le pli comme structure, donne de l'épaisseur et déployé, il enveloppe. Par et grâce au pli, je conçois la structure du cube et son enveloppe, le déploiement et la « capture », comme faisant partie d'un même système, d'un même procédé plastique : le développement de ce qui est *pliable*, ici le cube plié. Pour articuler ce mouvement d'apparition et de disparition pour faire surgir cet espace dit *pliable* ; je conçois le déploiement et le repliement comme une propulsion, comme une mise en mouvement au devant mais aussi – et en fonction des dimensions de l'*Espace Pliable* – au dessus de soi.

Afin de réaliser ce déploiement, *Espace Pliable bleu* par exemple, nécessite l'intervention de trois personnes. Celles-ci s'accroupissent vers le carré pour saisir, trois des angles de la structure. Puis, deux principales étapes rythment alors ce mouvement hélicoïdal ; dans un premier temps, le cube se dresse accompagné par le geste des spectateurs, insufflant alors une impulsion¹⁷⁸ nécessaire ; dans un second temps, le mouvement du cube poursuit son ascension cette fois-ci seul et jusqu'à sa complète mise en forme, contraignant le spectateur à lâcher-prise¹⁷⁹.

De plus, l'opération inverse de repliement rejoue des mêmes conditions c'est-à-dire force et pluralité. De fait, l'espace dit *pliable* est révélé par le mouvement du spectateur, son geste ; et réciproquement le mouvement, ici, « capture » cet espace. C'est à partir du geste du spectateur, de cette impulsion, que l'*Espace Pliable* surgit de par son ascension et sa propulsion, apparaît en s'élevant et disparaît en s'abaissant. Entre moulage et démoulage, dans l'entre-forme, ainsi ménagée, se tient cet espace capturé. Occupant précisément cet intervalle, étant à l'interface de ce double contact, il peut ainsi tantôt être du côté de la prise d'empreinte, du moule, et tantôt du côté de l'enveloppe, de la matrice.

¹⁷⁸ Une énergie ascendante.

¹⁷⁹ Cf. Chapitre 3 « L'*Espace Pliable* et le "devenir spectateur" ».

L'objet ne se définit plus par sa forme, mais par son "continuum ¹⁸⁰" temporel "qui implique, [selon Deleuze] une mise en variation continue de la matière autant qu'un développement continu de la forme ¹⁸¹". C'est alors que l'objet-temps se dissout dans l'événement de l'apparaître, son éveil ¹⁸².

Autrement dit, *Espace Pliable bleu*, par cette « capture », sans faire l'objet de développement ¹⁸³, semble être tout à la fois l'enveloppe enveloppant mais aussi ce qui est enveloppé. Par ailleurs, proche de la disparition, le pli, dessine une ligne et plus précisément une courbe qui mêle plusieurs dimensionnalités, plusieurs enveloppes. Et alors que la toile se tend, se plisse, résiste et se contracte, *Espace Pliable bleu* sujet aux fluctuations du déploiement/ploiement, se déplie et se plie, l'espace déplié surgit puis disparaît. Ces installations lors de leur reploiement, « capturent » de l'espace pour, lors de leur déploiement, en révéler à nouveau. Dévoilant cet entre-deux, cette « capture » comme surgissement, sujette aux variations dans le sens d'une apparition/disparition, réaffirme le temps de l'instant ; et où l'espace dévoilé, à partir de cette « capture » comme procédé, résiste à la fixité. C'est dans cette indissociabilité ¹⁸⁴ – comme condition – de l'espace et du temps, du mouvement et de la durée, que réside la parenté profonde de la photographie, du cinéma et de la sculpture.

La séduction, tout à la fois, des premières photographies, des chronophotographies ou des premiers films Lumière, tient à cette pure existence "cinématographique", à cette image-mouvement bloquée dans sa durée et dans sa pure apparition où le sculptural relève de l'instantané, du

¹⁸⁰ Gilles Deleuze, *Le pli, Leibniz et le baroque*, [1988], Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 26.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Éliane Chiron, « ...Effacer les plis de quelque chose qu'on lui avait donné tout plié il y avait quelques années », in *Plis, Figures de l'Art, revue d'études esthétiques*, textes réunis par Bernard Lafargue, n°1, 1993-1994, Mont-de-Marsan, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 1994, p. 62.

¹⁸³ Dans le sens photographique du terme.

¹⁸⁴ Car fixer l'instant n'est pas donner une image de l'éternité.

Dans son ouvrage "Le temps scellé", Andreï Tarkovski, qui dans l'ensemble de son travail, privilégie la fonction du plan, dans lequel il inclut l'essence du temps, ce temps qui insuffle le rythme, à la question, « quel est alors l'essentiel du travail d'un réalisateur ? [Il répond] De sculpter dans le temps. [...] le cinéaste s'empare d'un "bloc de temps", d'une masse énorme de faits de l'existence, en élimine tout ce dont il n'a pas besoin, et ne conserve que ce qui devra se révéler comme les composants de l'image cinématographique. » Andreï Tarkovski, *Le temps scellé, de "l'Enfance d'Ivan" au "Sacrifice"*, trad. Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, Paris, éd. de l'Étoile, Cahiers du cinéma, 1989, p. 61.

pas suspendu, ou de l'insecte "pris dans l'ambre", comme le ressent André Bazin ¹⁸⁵.

Ainsi, entre matérialité et immatérialité *Espace Pliable bleu*, par une possible projection pliée, déclenchée par le spectateur, prend par surcroît l'empreinte de la durée ; et non sans évoquer le système d'extension des appareils photographiques à soufflet, se déploie, surgit instantanément dans l'espace, celui du lieu dans lequel est présenté ce travail. Cette installation est simultanément le lieu de création d'un espace concret et espace de création, dans lequel le spectateur, à son tour pénètre ; et où la matière souple, agissant comme une seconde peau, constitue une limite fluctuante entre ce qui nous appartient et ce qui nous est extérieur.



Figure 27 : Edith Magnan, *Espace Pliable bleu*, tissu, tiges et coudes PVC, fermeture éclair, 2 x 2 x 2 m, 2010.

¹⁸⁵ Suzanne Liandrat-Guigues, *Cinéma et sculpture : un aspect de la modernité des années soixante*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 20.

À partir du déploiement, nous avons analysé la « capture ¹⁸⁶ », et ceci comme procédé plastique à l'œuvre dans les *Espaces Pliables*. Retraçant dans ses grandes lignes le processus de création, nous avons mis en évidence « l'accident », introduisant alors le déploiement comme impulsion/propulsion. Très vite et à la suite de cet accident, toute mécanique est écartée et la « capture » comme déploiement est exclusivement déclenchée par le geste du spectateur, fournissant l'impulsion nécessaire pour passer du plan au volume, de l'expérimentation à l'*Espace Pliable*. Ainsi, ces différentes opérations comme déployer/ployer, déplier/plier, et par le biais du mouvement comme surgissement, réaffirment l'idée de « capture » et de dévoilement de cet espace dit *pliable*. Par et grâce au pli, je conçois la structure du cube et son enveloppe – qui n'est pas sans rappeler l'importance de l'enveloppe, de la peau, de la membrane, tant en sculpture, en architecture, que d'un point de vue corporel – le déploiement et la « capture », comme faisant partie d'un même système, d'un même procédé plastique : le développement de ce qui est *pliable*, ici le cube plié. Cette « capture », comme procédé, dans ce travail n'est rendue perceptible que par le mouvement d'élévation et d'abaissement de ces réalisations. Entre matérialité et immatérialité, entre apparition et disparition, ces installations « capturent » de l'espace pour en dévoiler, encore et encore. Mais « capturer » signifie aussi « faire rester, prendre, s'emparer d'un être vivant ou d'une chose en mouvement ¹⁸⁷ » ; c'est en effet une saisie, une inscription programmée ou spontanée relevant d'un désir particulier, parfois même de la survie et permettant, dans le cas mon travail plastique, de faire l'expérience d'une certaine durée.

¹⁸⁶ *Capturer* signifie « faire rester, prendre » ; cet acte implique une résultante et qu'il s'agisse d'une donnée ou d'un objet, celui-ci met à disposition, présente quelque chose : ici rien que de l'espace (entendu comme une manifestation). Dans le cadre de ces *Espaces Pliables*, cette « capture » dite d'espace, cette résultante, serait cette force unique, conséquence de plusieurs facteurs dont : la vitesse (impulsion/propulsion), le passage d'une dimension à l'autre (2D/3D) et le mouvement (déployer/ployer, déplier/plier).

¹⁸⁷ *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, op. cit.*, p. 347.

3) CAPTURE DE MOMENT

Chapitre 6 : De la prise vers la « capture », faire l'expérience d'une certaine durée

Après avoir analysé la « capture », d'abord, comme un procédé spatial – et bien que ces investigations n'aient eu de cesse de traiter en parallèle la question du temps au sein de mes productions – il convient d'éclaircir ce que nous entendons par « capture de moment ».

Lors du précédent chapitre, nous avons d'abord précisé la « capture » comme procédé, comme faisant partie d'un même système : le développement de ce qui est *pliable*, ici le cube plié. Mais, tel que nous l'évoquons dans la conclusion, « capturer » signifie aussi « faire rester, prendre, s'emparer d'un être vivant ou d'une chose en mouvement ¹⁸⁸ », c'est en outre une saisie permettant, dans le cas mon travail plastique, de révéler et de réaffirmer de l'espace de temps. Procédant à un retour chronologique au sein de mes productions, l'ensemble des pièces présentées (dans ce chapitre 6 et le chapitre 7) et réalisées successivement dès 2008 conçoit, développe et interroge cette « capture de moment », comme l'expression puis la réaffirmation d'une durée, dans le cadre d'abord d'installation vidéo, puis de sculptures appelées *Espaces Pliables*.

Dans ce chapitre, il ne s'agira pas de retracer l'histoire de l'image, de celle du mouvement dans le champ des arts plastiques ou des avancées techniques propres au domaine de l'image, mais de s'interroger sur le passage opéré d'abord du témoignage vers la « prise de vie ¹⁸⁹ », de la captation vers la « capture de moment », de la vidéo vers la sculpture. Opérant un retour sur l'évolution de cette pratique, nous soulignerons ce qui, sans relâche, a été travaillé et problématisé jusqu'alors : l'espace du point de vue du corps, de l'individu, comme expression et inscription temporelle et singulière. En effet, la quête de soi ne conduit-elle pas

¹⁸⁸ « Capturer » in *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Nouvelle édition, Paris, Le Robert, 2010, p. 347.

¹⁸⁹ François Niney, « Louis Malle : l'échappée documentaire », in *Louis Malle, documentariste*, vidéo Arte, livret DVD, 2005, p. 8.

nécessairement à s'interroger sur les limites de sa propre représentation portant les signes de l'individualité et d'une affirmation « générique » et expressive ? Ainsi, quelle est donc cette « capture » qui dévoile et questionne le temps, ce phénomène sensible mais visuellement insaisissable ?

À partir de 2008, utilisant principalement la vidéo et collectant différents témoignages, j'élabore et développe cette « capture de moment », à partir de pensées, de souvenirs ; en somme, de fragments de temps vécu. Tout d'abord, à partir de mon travail intitulé *Qu'est-ce que je peux bien vous dire ?* et des *Living Pictures* réalisées par l'artiste Sylvie Blocher, nous analyserons la tension à l'œuvre donnant forme à la densité de ces instants, des ces échanges et faisant dès lors l'objet d'une inscription, d'une mémoire de forme. Dans un second temps, aussitôt ce premier passage opéré du témoignage vers la prise comme remémoration et surgissement, nous précisons l'objet de cette « capture » : c'est-à-dire le moment comme durée. Pour cela, et non sans influence sur les *Espaces Pliables*, nous reviendrons sur le travail de Dominique Gonzalez-Foerster qui, comme de nombreux artistes dès les années 1980, a fait de la vidéo l'expression privilégiée de son questionnement artistique : un outil de recomposition, un lieu où s'inscrit l'imagination dans la mémoire. Proposant au spectateur de faire l'expérience d'une certaine durée, Dominique Gonzalez-Foerster joue avec la présence absente du corps et réalise « des films au sujet sans image ¹⁹⁰ », plus précisément « des moments de paysage ¹⁹¹ ».

Qu'est-ce que je peux bien vous dire ? : fragments de temps vécu

En 2008, lors de mon Master 2 d'art et médias numériques, j'ai réalisé une installation vidéo intitulée *Qu'est-ce que je peux bien vous dire ?* À Marseille, par le biais d'une association, j'ai rencontré sept personnes – âgées de 60 à 78 ans (3 hommes et 4 femmes) – que j'ai filmé à leur domicile. Chacune d'entre elles, assise face à ma caméra et sans consignes

¹⁹⁰ <http://www.annasandersfilms.com/societe.html>, consulté le 10/05/2008.

¹⁹¹ *Ibid.*

particulières, commence d'abord par se présenter puis parle de son quotidien, évoque ses souvenirs, etc. Le travail final est une installation vidéo, composée de trois tablettes écrans côté à côté, d'un son localisé et d'une publication de 40 livrets en édition limitée, destinés au spectateur ¹⁹².

J'ai élaboré ce projet comme une série de rencontres et ai organisé mes visites sur trois semaines. J'ai construit à cette occasion un écran portatif blanc en tissu, que je pouvais enrouler, dérouler et positionner à l'aide de ventouses et d'un manche à balai, le plus souvent, dans la salle à manger de chaque personne. Ce fond blanc, commun à tous ces enregistrements, m'a permis de travailler la lumière, nécessaire au cadrage-buste, soulignant chacun de ces regards, chacune de ses expressions. J'ai ainsi conçu une série d'outils (écran, systèmes de rangements, etc.) d'abord par commodité puis cet équipement m'a, peu à peu, caractérisée. Chaque prise de rendez-vous fut précisément reportée dans un carnet destiné à cet effet, où j'annotais après chaque témoignage mes impressions et mes difficultés (tant techniques qu'émotionnelles) ; puis chaque cassette scrupuleusement étiquetée était rangée par ordre chronologique. Tout ceci a concouru, dans un premier temps, à instaurer un processus de travail ; puis à construire, dans un second temps, le climat de confiance nécessaire pour que chaque rencontre ait lieu, que chaque contact prenne forme.

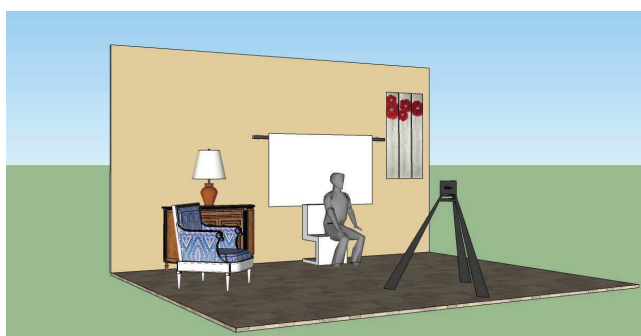


Figure 28 : Edith Magnan, *Qu'est-ce que je peux bien vous dire ?*, dispositif de captation, 2008.

¹⁹² Ce livret, que le spectateur découvre à la sortie de l'exposition, contient une série de photogrammes et d'extraits de cette installation vidéo. Sur la dernière page est écrit : « Un carnet accompagne ce travail, et comme vous pouvez le constater il contient un grand nombre de pages blanches. Ces photogrammes et ces textes présents, peuvent être perçus comme des indices, comme une invitation à y mettre sa propre inscription, à faire l'expérience de son expérience. Ceci reste une supposition, tout peut être noté dans ce carnet, vous y êtes libres. »

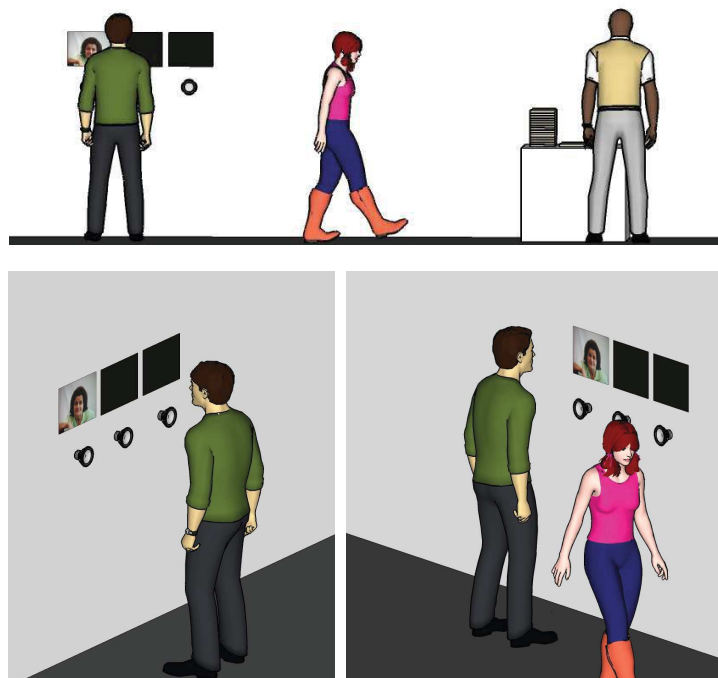


Figure 29 : Edith Magnan, *Qu'est-ce que je peux bien vous dire ?*, installation vidéo présentée en boucle, accompagnée d'un livret édité à 40 exemplaires, reconstitution, 2008.



Figure 30 : Edith Magnan, *Qu'est-ce que je peux bien vous dire ?*, installation vidéo présentée en boucle, accompagnée d'un livret édité à 40 exemplaires, 2008.

Lors de l'installation – à laquelle, j'ai apporté lors de sa dernière présentation des modifications notamment sur la taille des images et la transmission du son – diffusée en boucle ¹⁹³, sur le mur d'une salle ou d'un couloir semi-obscur, l'un après l'autre, trois moniteurs ou trois

¹⁹³ À défaut de posséder plus de visuels de bonne qualité, cette installation vidéo, dans un souci de compréhension, est ici reconstituée à l'aide d'un logiciel de modélisation.

vidéoprojecteurs selon, placés côte à côte donnent à voir au spectateur une séquence – de durée variable – dans laquelle une des 7 personnes, filmée en plan très serré, raconte une anecdote, un moment de vie passée, puis s’interrompt. Concernant le son localisé, diffus et de faible intensité, il peut être entendu soit par le biais d’un casque ou de plusieurs paires d’enceintes réparties au dessous de chaque écran. Du point de vue du spectateur, la séquence terminée disparaît progressivement pour laisser place à une autre séquence et ainsi de suite. Lors du dérushage, chaque séquence a été numérotée afin de conserver le déroulement chronologique de chacun de ces témoignages ¹⁹⁴.

À travers les émotions, les sentiments et les souvenirs de ces personnes, nous saisissons une part de leur vie intime, une part de leur vécu. En écoutant ces paroles, certains thèmes communs se révèlent récurrents tels que la mort, le silence, les habitudes, la famille, etc. Le dispositif d’accrochage et ses images apparaissent puis disparaissent comme le flux discontinu de chacun de ces témoignages, de chacune de ces vies, de chacun de ces lieux décrits. Dans le cadre de cette installation, entre photographie et cinéma documentaire, ces bribes d’informations personnelles juxtaposées, ces portraits ainsi enregistrés et présentés, rendent compte de la multiplicité des témoignages, mettant en évidence chacune de ses subjectivités. En effet, l’activité narrative évoquant son expérience personnelle intérieure est également une évocation des autres en soi et prend, ici, la valeur d’un témoignage. Car fonctionnant comme une adresse à l’autre, qu’il s’agisse du dispositif d’enregistrement ou de l’accrochage final, le spectateur est face à face, comme confronté. Ces personnes filmées s’adressent aux personnes face à elles, face à l’écran. Ces images présentent des visages sculptés par le temps, énonçant une série de souvenirs, de pensées qui par le dispositif vidéo ne cessent d’être rendus présent. À l’émergence, comme remémoration et surgissement d’un souvenir, d’une pensée désormais concentrés sur la bande vidéo et décomptés, ceux-ci évoquent un moment personnel qui retranscrit, s’inscrit. De même que ces visages au plus près

¹⁹⁴ Il est important de noter ici, que les souvenirs sont évoqués selon la libre association de chacun.

des limites de l'écran, cette ascension vers la surface interroge l'intensité de cette transformation ou quand le souvenir prend la forme du témoignage. Dès lors, comment qualifier cette densité singulière d'un instant ? Et que nous disent ces personnes de si particulier ? Question à laquelle Sylvie Blocher répond, « ni communication, ni communion ; ni confidences, ni confession : une vacuité du dire qui met en avant leur seul statut d'être parlant, rendu possible par la configuration scénique ¹⁹⁵. »

L'adresse à l'autre : l'expression d'une intensité

Dans ce processus de construction subjective qui opère une mise en forme de l'expérience vécue, c'est par l'activité de se raconter, de raconter son expérience, « de s'adresser à », que ces personnes se construisent une identité qui les inscrit dans un rapport à soi, au monde et aux autres. Dans ce projet *Qu'est-ce que je peux bien vous dire ?*, récusant tout montage qui écarterait les silences, les lenteurs, les nombreuses respirations, le travail de l'image et du regard qui l'accompagne est primordial ; ces témoignages manifestent une pluralité et une succession de souvenirs. De l'image aux paroles, des paroles aux images, chaque personne témoigne de sa propre construction, inscription, transformation et ceci même si c'est dans le silence éloquent du regard de l'autre. Pour être élaborée, l'expérience s'appuie sur l'appel à la mémoire, qu'elle soit constituée d'événements qui se sont effectivement déroulés, mais aussi d'oublis, d'inconscient, etc. Car cette installation vidéo n'a fait l'objet d'aucune répétition et chacun de ces témoignages est interrompu par des inexactitudes, des doutes et une certaine gêne provoquée par le dispositif lui-même : c'est une expérience spontanée face à l'objectif de ma caméra. C'est une captation en une seule prise, au plus près, semble-t-il, de l'œuvre filmique de Louis Malle : comme « prise

¹⁹⁵ Sylvie Blocher, *Living Pictures and other Human Voices, videos 1992-2002*, Arles, Actes Sud ; Luxembourg, Casino Luxembourg, 2002, p. 115-117.

Mais cet intérêt porté au témoignage aboutit à un paradoxe : en définitive, ce travail peut sembler attacher plus d'importance à la façon dont cela est rapporté plutôt qu'à ce que ces personnes peuvent bien nous dire. Parfois, c'est à un véritable renversement de la cause et de l'effet qu'on assiste alors : on constate que c'est le besoin de témoigner, de se savoir être là, de « s'inscrire », qui déclenche le témoignage, voire la fabrication du témoignage.

de vie, échange de regards et mise à l'épreuve du monde et de l'autre¹⁹⁶ ».

Dans ses vidéos, Sylvie Blocher, artiste vidéaste, passe de nombreuses heures avec ses « modèles » – comme elle les désigne – recrutés par petites annonces ou directement par sollicitations, à l'élaboration de ses *Living Pictures* – c'est-à-dire, selon l'artiste, à ce qui est essentiel à la vie, ce qui constitue une personne de façon irremplaçable.

Structurée par l'Adresse à l'Autre, les *Living Pictures* investissent une toute autre région de la parole [...]. Sollicitant la reconnaissance de l'Autre, elle [l'Adresse] est d'abord présentation de soi, moment solennel, courageux – et donc empreint de maladresses – qui permet de recouvrer son propre espace de parole, de construire l'espace de la narration, de s'annoncer, avant même toute déclaration¹⁹⁷.

Face à l'objectif de sa caméra, la narration se veut ainsi plus souple, capable de créer des situations d'attente, de mémoire et de rencontre ; en somme il s'agit de prendre le temps de dire le temps. Du point de vue du spectateur plusieurs interactions sont à l'œuvre ; il y a ce que je vois, ce que j'entends, ce qui se dit et ce que je comprends et interprète. Par cette « Adresse », tel que le spécifie Sylvie Blocher, ces personnes filmées se présentent et construisent progressivement un espace personnel voué à être partagé. Car l'adresse, ce n'est pas seulement prendre la parole, c'est aussi vouloir la donner, ou la rendre, se préoccuper de l'autre.

À la suite de ces recherches, de cette adresse à l'autre, je me suis tout particulièrement intéressée aux différentes conditions et étapes qui ont tout à la fois stimulé et rythmé cette installation vidéo *Qu'est-ce que je peux bien vous dire ?*, non seulement du point de vue de l'enregistrement comme captation, mais également du point de vue de la prise comme « capture », comme « prise de vie¹⁹⁸ ». En effet, « la capture d'image », la captation, sont des termes appartenant au domaine audiovisuel tant cinématographique

¹⁹⁶ F. Niney, « Louis Malle : l'échappée documentaire », *op. cit.*, p. 8.

¹⁹⁷ S. Blocher, *Living Pictures*, *op. cit.*, p. 117.

¹⁹⁸ F. Niney, « Louis Malle : l'échappée documentaire », *op. cit.*, p. 8.

et photographique que graphique. Cette écriture est un enregistrement de données selon une durée déterminée, permettant d'en restituer les images et/ou les sons. Dans le vocabulaire courant, et dans le cas bien précis des nouvelles technologies telles que l'ordinateur, l'utilisateur réalise des « captures d'écrans » et collecte ainsi à partir d'un dispositif d'affichage, des images de pages et de données. L'utilisateur choisit, cadre sa sélection et stocke une partie des informations proposées ; en quelque sorte il circonscrit puis inscrit ces données. D'un autre côté, « capturer » signifie « faire rester, prendre ¹⁹⁹ » ; cet acte implique une résultante et qu'il s'agisse d'une donnée ou d'un objet, celle-ci met à disposition, présente quelque chose. Ainsi, la « capture » apparaît comme une action des plus déterminantes, une volonté particulière, faisant émerger quelque chose de l'ensemble ; « capturer » c'est retenir, maintenir, nous semble-t-il, quelque chose qui aurait résisté ou ferait encore l'objet de résistance.

Notons dans le cas de l'installation *Qu'est-ce que je peux bien vous dire ?* la tension à l'œuvre lors de la narration, l'émergence de chaque expérience et pensée personnelles. En effet, ce mouvement comme intensité, puis cette capture, d'abord comme captation ensuite comme saisie, donnent forme à la densité de chacun de ces instants faisant l'objet tout à la fois d'une inscription et soulignant « le moment présent comme présent ²⁰⁰ », mettant ainsi au travail ou en travail la représentation. Ainsi, du point de vue de la « capture », ces différentes saisies construisent une mémoire de forme où le contenu du souvenir n'est, quant à lui, pas photographiable. Bien que distinct d'une pratique vidéo et de sa perception, c'est bien ce moment, comme réaffirmation et inscription d'une subjectivité, que ne cessent de faire émerger et de révéler ces espaces dits *pliables*, réalisés dès 2009. Ce travail de sculpture, par le biais du pli, explore le revers de la surface. Développant et enveloppant ces espaces de temps vécu, ces sculptures ont, au même titre que la pensée, « besoin de cette réserve de nuit ; pour s'étirer, pour se déployer, il [leur] faut l'ombre du soir, l'ombre du temps ²⁰¹ » ; car

¹⁹⁹ « Capturer » in *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 347.

²⁰⁰ Nicolas Cornibert, *Image et matière : étude sur la notion d'image dans "Matière et mémoire" de Bergson*, Paris, Hermann, 2012, p. 196.

²⁰¹ Alain Fleischer « À l'ombre du temps », in *Les laboratoires du temps, écrits sur le cinéma et la photographie I*, Paris, Galaade, 2008, p. 76-77.

« il faut aussi du temps pour se souvenir, [...] du temps pour penser au temps²⁰² ».

De la prise à la « capture de moment » ou la durée comme multiplicité

Ces témoignages dans la vidéo *Qu'est-ce que je peux bien vous dire ?* ne sont pas l'évocation d'un passé, mais un souvenir ; une pensée qui s'énonce dans un présent et dans une interaction.

Sans doute [écrit Bergson] il y a un présent idéal, purement conçu, limite indivisible qui séparerait le passé de l'avenir. Mais le présent réel, concret, vécu, celui dont je parle quand je parle de ma perception présente, celui-là occupe nécessairement une durée²⁰³.

Dans son ouvrage *Matière et mémoire*, Bergson élabore l'idée d'une durée propre. Selon lui, le présent s'étend, indivisible, dans le temps ; prolongeant le passé immédiat, tendu vers l'avenir imminent et aurait toute l'épaisseur de l'action. Et au philosophe de s'interroger : « où est donc située cette durée ? Est-ce en deçà, est-ce au-delà du point mathématique que je détermine idéalement quand je pense à l'instant présent ?²⁰⁴ » À la place du temps représenté par la droite, « Bergson nous invite à considérer la durée, le temps vécu exclus d'une physique qui réduisait le temps au mouvement : la durée implique une conservation du passé et une anticipation du futur²⁰⁵ ». Car alors que nous nous interrogeons, dans le cas de cette pratique, sur cette tension comme densité (des souvenirs, des pensées, etc.), on voit à présent que nous avons affaire à des variations intensives de temporalité, plus précisément à de la durée. Le temps est vibration, il est dans l'intensité des instants dont la succession crée la durée et détermine notre inscription.

²⁰² *Ibid.*, p. 69.

²⁰³ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, [1896], Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 152.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Ilya Prigogine et Serge Pahaut, « Redécouvrir le temps », in *L'art et le temps, regards sur la quatrième dimension*, édité à l'occasion de l'exposition organisée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1984, sous la dir. de Michel Baudson, Paris, A. Michel, 1985, p. 23-24.

En d'autres termes [écrit Gilles Deleuze] le subjectif, ou la durée, c'est le *virtuel*. Plus précisément, c'est le virtuel en tant qu'il s'actualise, en train de s'actualiser, inséparable du mouvement de son actualisation²⁰⁶.

Or, si selon Deleuze, la durée est du *virtuel en train de s'actualiser*, « cette différenciation en nature vaut tout autant entre deux moments successifs de la durée qu'entre les niveaux de coexistence virtuelle, de contraction ou de détente qui définissent la mémoire en tant qu'elle est ressaisie par une conscience orientée vers le présent de l'action. Chaque niveau diffère alors en nature d'avec tous les autres, si bien que la répétition indéfinie de nos souvenirs "dans ces mille et mille réductions possibles de notre vie passée" est aussi leur différence, ou plutôt leur différenciation, en acte²⁰⁷. »

Aussi, sous le terme de « capture de moment », ce qui est de prime abord visé est explicitement la concentration sur la dimension du présent comme extension et expansion, telle une série de plis (une succession de moments) au sein même d'une continuité ; plus précisément, le mouvement de son actualisation comme durée. Néanmoins, comme chacun sait, « capturer de la durée » au premier sens du terme est impossible. En effet, sujet à de nombreuses contradictions il nous a fallu pour cela prendre du recul et user de métaphores. Au point que dans ce travail plastique, ces contradictions sont devenues des contraintes de travail déterminantes. Ainsi, cette capture dévoile et questionne la densité de cette intensité et interroge l'objet de son inscription. Autrement dit, ce moment constituant une entité singulière et pouvant se maintenir par lui-même, peut se référer, en tant que particularité, à son contexte ou devenir autonome en déclinant toute relation à l'égard de ce qui précède et de ce qui suivra. Dans l'installation vidéo *Qu'est-ce que je peux bien vous dire ?*, ce travail de la mémoire (silences, oublis, etc.), de l'émergence, ses multiples expansions et contractions, ne sont qu'un processus incessant d'actualisation – entendu comme « le passage de l'état virtuel à l'état réel²⁰⁸ » – et de différenciation de notre durée individuelle. En effet, dans le cadre de cette pratique et plus précisément des *Espaces*

²⁰⁶ Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, [1966], Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 36.

²⁰⁷ N. Cornibert, *Image et matière*, *op.cit.*, p. 202.

²⁰⁸ « Actualisation » in *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*, p. 30.

Pliables (encore à venir au moment de cette réflexion), penser le présent dans toute son épaisseur, dans tous ses plis, de par cette multiplicité des durées, c'est faire de l'espace un moment, une dimension mémorielle. Car le moment est comme son étymologie et sa définition l'indique « la durée d'un mouvement ²⁰⁹ » mais aussi « un espace de temps ²¹⁰ » ; actualisé, le mouvement comme moment réfléchissant « sans cesse la perception en souvenir ²¹¹ » est une perception du temps comme mise en forme ; il est une conscience du temps et nous permet une certaine appropriation.

Pour terminer, nous analyserons une tout autre approche par laquelle ce n'est plus seulement l'individu qui témoigne de sa propre inscription mais le moment, comme extension et expansion, qui ainsi révélé, déploie, ici le dialogue et la pensée énoncés. Dans ce travail réalisé par Dominique Gonzalez-Foerster, bien que la vidéo devient un outil de perception nous invitait à faire l'expérience d'une certaine durée, d'« un moment de paysage ²¹² », progressivement les personnages s'absentent.

Du temps comme perception dans les vidéos de Dominique Gonzalez-Foerster

Dès les années 1980, de nombreux artistes ²¹³, dont fait partie Dominique Gonzalez-Foerster, travaillent à partir de l'outil vidéo « la question de la représentation possible d'une existence, non pas dans un film ou dans un roman mais dans un espace ²¹⁴ », plus précisément un lieu où s'inscrit, tels plusieurs plans, l'imagination dans la mémoire. Au spectateur donc de s'y projeter, de le traverser ; entre espace mental et espace filmé, ces installations vidéos mettent en forme ce que nous pourrions nommer « la trajectoire ou l'étendue d'une image » ? En effet, est-ce que ces vidéos

²⁰⁹ « Moment » in *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 1621.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ Henri Bergson, « L'énergie spirituelle », [1919], in *Œuvres*, Paris, Éditions du centenaire, Presses Universitaires de France, 1959, p. 917-918.

²¹² <http://www.annasandersfilms.com/societe.html>, consulté le 10/05/2008.

²¹³ Tels que Pierre Huyghe, Philippe Parreno ou Eija-Liisa Ahtila.

²¹⁴ Propos de Philippe Parreno au sujet des œuvres de Dominique Gonzalez-Foerster, propos recueillis par Éric Troncy, « Gonzalez-Foerster & Huyghe & Parreno » in *Beaux-arts magazine*, n°174, novembre 1998, p. 50.

incarnent un lieu représentatif pour les gens qui l'ont traversé à ce moment là ?

En 1999, Dominique Gonzalez-Foerster réalise *Riyo*, un film produit par *Anna Sanders Films*. Créée en 1997 par Charles de Meaux, Pierre Huyghe et Philippe Parreno, *Anna Sanders Films* SARL est une société de production cinématographique permettant d'établir un rapport réel avec le champ du cinéma et de se donner les moyens d'y travailler. Les créateurs d'*Anna Sanders Films* ont fondé cette société de production avec l'idée utopique de faire « un film au sujet sans image ²¹⁵ » ; en effet, un grand nombre de ses réalisations ont cette particularité de présenter « de nouveaux paysages ou plutôt "des moments de paysages" ²¹⁶ » d'où progressivement les personnages s'absentent. Dans un autre cas de figure, réunis au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1998-99²¹⁷, Philippe Parreno, Pierre Huyghe et Dominique Gonzalez-Foerster lors d'un entretien envisagent l'exposition, là aussi, comme un paysage.

Un paysage c'est quelque chose que l'on doit traverser, ce n'est pas simplement une vue panoramique. Chacun le traverse différemment, récolte les indices de son choix et les relie les uns aux autres... ²¹⁸

S'apparentant à une pratique topographique, *Anna Sanders Films* souhaite faire partager au spectateur sa liberté dans la perception des durées et des temporalités.

²¹⁵ <http://www.annasandersfilms.com/societe.html>, consulté le 10/05/2008.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ « Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno », musée d'art moderne de la ville de Paris, du 30 octobre au 10 janvier 1999.

²¹⁸ Pierre Huyghe, in *Beaux-arts magazine*, *op. cit.*, p. 50.

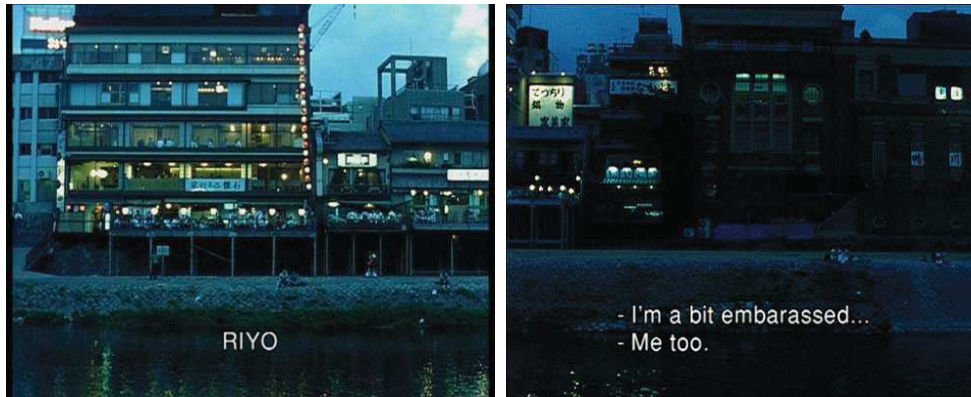


Figure 31 : Dominique Gonzalez-Foerster, *Riyo*, 35mm, 10 min, 1999.

Riyo, réalisé par Dominique Gonzalez-Foerster est un plan séquence, un long travelling de dix minutes qui suit la rivière Kamo à Kyoto. En voix-off, en japonais sous-titré en anglais, on entend une conversation téléphonique entre deux adolescents timides qui espèrent un second rendez-vous. Leurs voix semblent se cacher derrière chaque fenêtre des bâtiments qui se dressent sur ces berges industrielles, derrière chaque silhouette qui anime ce paysage. Filmé au crépuscule, ce paysage japonais défile lentement, balayant une humanité silencieuse. À cette distance, nous distinguons plus précisément les enseignes éclairées, les variations de lumières et les silhouettes assises sur la berge qui semblent alors nous regarder. Autour de cet échange téléphonique, c'est une toute autre ville qui s'installe : émotionnelle, transitoire, immature et ouverte.

À travers ce dialogue, ce paysage avec ses lumières et ses multiples arrière-plans se révèle progressivement. Par cette réalisation, non seulement, l'artiste met en image à la fois le temps de cette discussion, mais il suggère aussi, par ce travelling ininterrompu, la distance séparant physiquement les deux adolescents derrière leurs combinés respectifs – à ce propos nous notons que la sonnerie du téléphone retentit dès que (et nous le présumons) l'embarcation sur laquelle est posté l'artiste avec sa caméra démarre. Le flux de la conversation et le flux de la rivière, la durée et la distance, se recourent : unité de temps et unité de lieu semblent alors se confondre travaillant ici à la profondeur de ce qui est *capturé*. L'image filmée nous renseigne et ce à double titre ; nous observons simultanément la distance et la durée ; en d'autres termes nous expérimentons ce dialogue

comme une dimension dans le sens d'une mise en forme, car celui-ci, qu'il s'agisse du flux de la conversation ou de celui de la rivière, ne cesse d'être en mouvement, « ne cesse de s'étendre ». Nous notons que la caméra, elle-même (là encore nous le présupposons) fixée sur un pied, est sujette aux variations, aux vibrations de la traversée, au présent, « où le temps est véritablement un opérateur du devenir, de l'apparition, de la métamorphose ²¹⁹ ». Dominique Gonzalez-Foerster documente cette conversation, ces interlocuteurs absents et rend ainsi perceptible ce moment.

Identifiant le concept, l'image vidéo dote la mémoire d'un support qui conduit le regard sur l'objet de la mémoire et sur la mémoire de l'objet. Le spectateur ne peut apercevoir le visage des interlocuteurs, et bien que *Riyo* diffère des pratiques vidéos présentées précédemment, leurs hésitations, leurs maladresses fourniront une série d'indices quant à leur identité ; car pas d'espace sans personnage même s'il s'est absenté. Ce questionnement permanent sur le partage entre le temps et l'espace, la localisation et l'emplacement, révèle par ailleurs des procédures, des tentatives, des repérages ; une façon de toujours faire participer les autres à l'arbitraire de ses choix et à la recherche de lois générales qui pourraient justifier un choix particulier. L'artiste, dira Stéphanie Moisdon Trembley, « recentre ses dispositifs à l'endroit de la perception, celle du spectateur-personnage qui habite le lieu et le moment avec ses accessoires, prothèses, avec sa mémoire aussi, ses souvenirs imparfaits ²²⁰ ». Car les personnages s'absentent progressivement de l'image au profit d'une liberté de perception, pour « ne garder plus que des espaces ²²¹ », selon Dominique Gonzalez-Foerster.

²¹⁹ Stéphanie Moisdon Trembley, *Dominique Gonzalez-Foerster*, Paris, Hazan, 2002, p. 9.

²²⁰ Stéphanie Moisdon Trembley, « Dominique Gonzalez-Foerster, m.m.m. (moments.mondes.modernités.) », in *Pointligneplan, Cinéma et Art contemporain*, Paris, Léo Scheer, 2002, p. 103.

²²¹ « "I'm not a costumer, I'm a passenger !" Texte et entretien avec Dominique Gonzalez-Foerster publiés dans la revue Documents sur l'art contemporain #7, en mars 1995 » in Philippe Parreno, *Speech Bubbles*, Dijon, Les presses du réel, 2001, p 36.



Figure 32 : Dominique Gonzalez-Foerster, *Central*, 35mm, 10 min, 2001.

En 2001, Dominique Gonzalez-Foerster réalise *Central*, également produit par *Anna Sanders Films*. Un plan fixe de dix minutes. Une jeune femme qui attend son frère tôt le matin à côté du Star Ferry Terminal de Kowloon commence une promenade le long de la baie de Hong-Kong. Vêtue de noir, filmée à contre-jour, elle se détache du paysage. De dos, le regard tourné vers la baie, elle attend. Ici, toutes sortes de personnes commencent leur journée, chacune à sa façon, chacune seule. Des voyageurs passent, en voix off le spectateur peut entendre un commentaire autobiographique en cantonnais, sous-titré en anglais : une jeune femme est venue retrouver son frère qu'elle n'a pas vu depuis six mois.

C'est le début de la journée, la jeune femme observe ; dans cette attente, elle peut s'identifier à ces silhouettes qui viennent peupler l'embarcadère, ou se projeter dans les bâtiments. Le monologue décrit l'éveil de la jetée et son activité grandissante, le paysage ici génère l'histoire.

L'acte de filmer et de regarder le paysage ne revient pas à le coloniser, le ramener à soi, le réduire à quelque chose de connu ou le définir avec des mots et des formes à nous, mais permet de le laisser hors de soi, devant ²²².

En effet, cette jeune femme de dos s'absente de la projection, elle n'est plus qu'ombre : l'artiste montre l'inverse du regard porté sur soi. La toile de fond est mise au premier plan, Dominique Gonzalez-Foerster met en avant l'histoire que peut raconter une ville, cet espace potentiel, qui n'est ni dedans ni dehors, un espace à soi qui serait aussi à tous. Cette capacité à

²²² S. Moisdon Trembley, *Pointligneplan*, op. cit., p. 102.

intérioriser des lieux et des situations rendus publics par leur fréquentation collective, Dominique Gonzalez-Foerster l'a exportée dans ses films contemplatifs tels que *Taipei*, *Buenos Aires*, *Los glaciares*, etc. Ce hors champ permet de percevoir les rapprochements, les contiguïtés et les chocs qui se produisent dans l'interstice, dans l'écart, entre deux images. Cet écart introduit une distance et ce dispositif permet au spectateur de visualiser la tridimensionnalité d'un moment, c'est-à-dire son inscription dans le temps et l'espace et la multiplicité des points de vue qui constitue sa subjectivité. Dans cette activité artistique permanente, de veille, d'enregistrement, le temps cesse alors d'être subi ; il est orienté, objet de mutations et devient processus de subjectivation. Et alors que l'enjeu souligné par l'artiste est d'indexer cette réalité : « je vois du temps passer²²³ », ce travail insiste sur la durée réelle des événements. Le temps est ici une durée éprouvée comme projection et construction de soi.

²²³ S. Moisdon Trembley, *Dominique Gonzalez-Foerster, op. cit.*, p. 16.

Ce premier chapitre interrogeant les relations temporelles à l'œuvre, du point de vue de l'individu, dans l'ensemble des pratiques artistiques présentées, nous a permis de mettre en évidence à partir du souvenir, de la pensée d'abord l'intensité comme densité de cette émergence, son actualisation, puis le moment comme durée, comme perception, plus précisément « la capture de moment ». L'individu, entendu comme l'expression d'une subjectivité, n'est pas relégué à l'extérieur du processus de la durée mais y participe pleinement. Il s'inscrit et inscrit tel un moment du temps, de la dialectique des temps. Qu'il s'agisse de l'installation vidéo *Qu'est-ce que je peux bien vous dire ?* ou des *Living Pictures* de Sylvie Blocher, c'est à partir de ces fragments de temps vécu, de l'adresse à l'autre, de l'intensité comme émergence, que la durée comme multiplicité mémorise le moment présent comme présent désormais capturé. Du témoignage vers la « prise de vie ²²⁴ », de la captation vers la « capture de moment », de la vidéo vers la sculpture, il ne s'agit pas d'élaborer quelque chose à notre image mais de retrouver le lieu de la rencontre ; de mettre au travail ou en travail la représentation, là où quelque chose résiste.

Dans l'ensemble de ces travaux présentés, il y a cette subjectivité à l'œuvre qui émerge, qui n'a de cesse d'être déployée. D'un autre côté, Dominique Gonzalez-Foerster, faisant progressivement disparaître les personnages de ses vidéos, nous invite à faire l'expérience, avec notre mémoire et ses souvenirs incomplets, d'« un moment de paysage ²²⁵ » comme perception du temps pour « ne garder, dit-elle, plus que des espaces ²²⁶ ». Dominique Gonzalez-Foerster, par ces dispositifs vidéo révèle autant l'étendue d'une conversation, d'un dialogue que sa prochaine disparition. Bien que distinct d'une pratique vidéo et de sa perception, c'est à partir de ces différents travaux analysés mais aussi réalisés que je conçois et développe cette « capture de moment » comme faisant l'objet d'une inscription évanescence. Au-delà de la différence des médiums, de la vidéo à la sculpture, de la perception au déclenchement, dans le cas de cette pratique

²²⁴ F. Niney, « Louis Malle : l'échappée documentaire », *op. cit.*, p. 9.

²²⁵ <http://www.annasandersfilms.com/societe.html>, consulté le 10/05/2008.

²²⁶ « "I'm not a costumer, I'm a passenger !" Texte et entretien avec Dominique Gonzalez-Foerster publiés dans la revue *Documents sur l'art contemporain* #7, en mars 1995 » in Philippe Parreno, *Speech Bubbles*, Dijon, Les presses du réel, 2001, p. 36.

artistique, il n'y a qu'un pas, qu'un geste : celui du spectateur. Désormais dénué d'images enregistrées, de traces, c'est le spectateur et lui seul qui déclenche. C'est bien ce mouvement comme émergence et réaffirmation d'une subjectivité, de soi, que déploient et reploient les spectateurs. Ces *Espaces Pliables*, apparaissant/disparaissant par le biais du pli et une fois déployés, semblent « capturer » ces moments, cette épaisseur du présent. Par analogie, cette « capture de moment » agit tel l'obturateur d'une caméra ou d'un appareil photographique qui s'ouvre et se ferme saisissant une série de pensées, de souvenirs plus ou moins longs. C'est du fini pour découper l'infini, du discontinu pour appréhender le continu. C'est par le mouvement, que l'on pense au spectateur ou à l'installation, que l'expérience de l'espace advient ; de « l'image en mouvement » vers la « capture de moment ».

Chapitre 7 : Du corps vers l'*Espace Pliable* comme enveloppe du lieu

Tout au long du XX^e siècle un certain nombre de découvertes mais aussi d'avancées technologiques (internet, télécommunication, etc.), ont démultiplié les effets de présence et de réel du corps humain. Dans le cadre de notre étude, après avoir réaffirmé le corps, à partir d'installation vidéo, comme l'expression d'un espace de subjectivité faisant l'objet d'une inscription temporelle ; nous explorerons, dans cette deuxième partie et dans le cadre de l'évolution de ma pratique artistique, le corps du point de vue de son inscription spatiale volumétrique. Présence discrète qui accompagne et rend possible tous nos mouvements, « nous ne pouvons en faire le tour ni le ranger une fois que nous nous en sommes servi. Pour tout être incarné, le corps empêche pour ainsi dire perpétuellement sa propre saisie, puisqu'il ne se laisse jamais envisager de face²²⁷ ». Plus que jamais, le corps humain semble être aujourd'hui l'objet de tous les fantasmes et alors que ses nombreuses représentations dans l'art sont étroitement liées à la perception de soi, bien souvent indissociable des processus sociaux et psychologiques, il s'agira de suivre le fil de cette proposition : il n'y a pas seulement un espace intérieur au corps mais aussi un espace occupé par le corps. Dès lors, comment le corps est-il à l'œuvre dans l'espace ?

Le contour du corps n'est ni le périmètre, ni le seuil, qui délimite la frontière entre l'intérieur et l'extérieur, mais interroge la force du contour quand il s'affirme lui-même comme l'échelle de ce qu'il entoure. Alors que « le modèle postural n'est donc pas un "donné", il faut le construire, ce n'est pas une forme, mais la structuration d'une forme qui se fait petit à petit et en contact avec le monde extérieur²²⁸ », qu'en est-il de cette forme, de cette structuration, du point de vue sculptural ? Aussi, dans un premier temps,

²²⁷ Emmanuel Alloa « Rencontres philosophiques, Que peut un corps ? », conférences organisées par Emmanuel Alloa depuis 2010 au T2G, Théâtre de Gennevilliers. <http://www.theatre2gennevilliers.com/2012-13/fr/programme/258-rencontres-philosophiques-2012-13-que-peut-un-corps>, consulté le 04/11/2012.

²²⁸ Jocelyne Lupien, « Le corps morcelé : l'enveloppe épidermique et le vêtement comme forme d'érotisation dans l'art », in *Espace Sculpture, Sculpture et érotisme*, n°23, 1993, p. 28. <http://id.erudit.org/iderudit/10174ac>, consulté le 04/11/2012.

nous verrons comment dans le cadre de ma pratique artistique et afin d'appréhender le corps, je détermine une échelle de travail ; puis, dans un second temps nous analyserons les conséquences d'un tel processus mis à l'œuvre, notamment lorsque l'échelle – comme forme construite dans le cas des *Espaces Pliables* – déploie un territoire, un abri, dans lequel le spectateur peut pénétrer. Enfin pour terminer, nous examinerons les *Cellules* d'Absalon, ces enveloppes étroites dans lesquelles le corps ne cesse d'être mis à rude épreuve, donnant forme à la fabrication d'un lieu entièrement dédié à une personne, en l'occurrence l'artiste et ses pensées.

Je cherche à disparaître : recouvrir le corps

En 2009, je réalise une série de performances urbaines intitulées *Je cherche à disparaître*, dans lesquelles une personne recouverte d'un carton ou d'un carton moulé, déambule dans la ville.

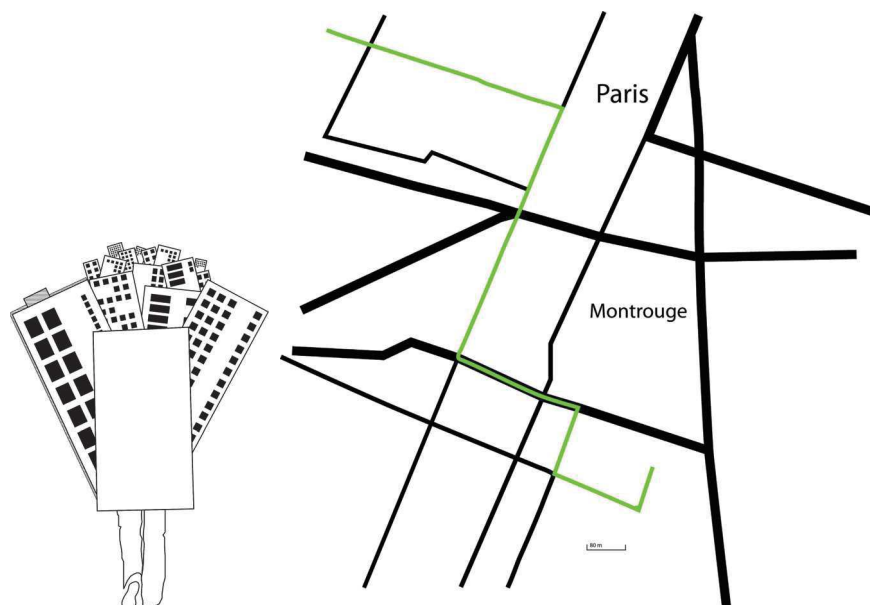


Figure 33 : Edith Magnan, *Je cherche à disparaître 1*, Montrouge, tracé de la performance, 2009.

Je cherche à disparaître 1 est une performance réalisée à Montrouge, située dans le département des Hauts-de-Seine. En journée, un homme, dont le haut du corps est recouvert au plus près par un carton de trois quart, déambule dans les rues de la ville. De légers interstices, au niveau du regard,

lui permettent de discerner l'environnement dans lequel il évolue. Sur ce parcours, prédéfini, le performeur traverse et rencontre différents publics et zones d'activités ; tels qu'un regroupement de pavillons, un jardin d'enfant, des rues commerçantes, l'artère principale de la ville et enfin une importante voie de circulation. Une série de photos et une vidéo documentent cette performance.



Figure 34 : Edith Magnan, *Je cherche à disparaître 1*, vidéo, arrêts sur image, Montrouge, 2009.

Je cherche à disparaître 2 est une seconde performance réalisée cette fois-ci à Bruxelles, dans le centre ville. Le carton de la première performance est moulé avec du scotch transparent, laissant ici pénétrer la lumière naturelle. Le corps du performeur, recouvert de trois quart par cette forme géométrique et dense, déambule dans les rues de Bruxelles. L'opacité provoquée par les différentes épaisseurs de scotch ne permet pas de distinguer avec netteté les détails de ce corps ou l'architecture environnante ; seul transparaît, tant du point de vue de l'intérieur que de l'extérieur de ce carton, une perception globale.

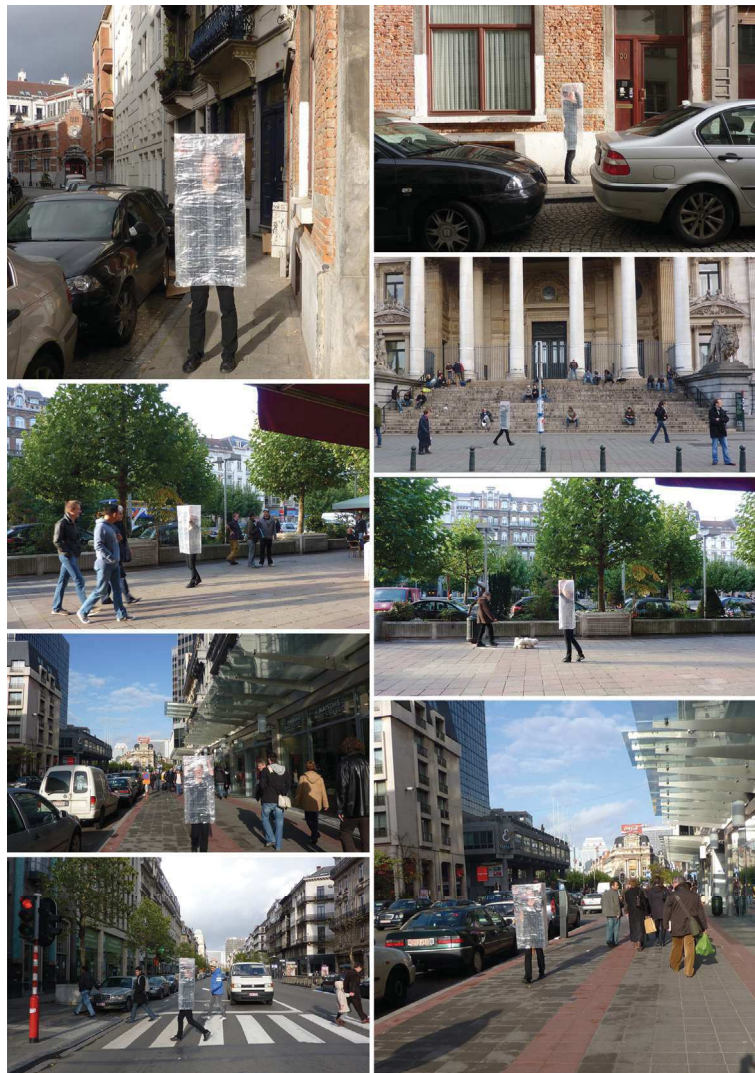


Figure 35 : Edith Magnan, *Je cherche à disparaître 2*, sélection de photographies, Bruxelles, 2009.

Tandis que les propriétés et caractéristiques du décor de ville s'alternent régulièrement – et où le corps humain au quotidien est à l'épreuve du paysage, de son échelle mais aussi de son évolution – dans ce travail, le performeur recouvert d'un carton (dénué de signes distinctifs) déambule dans les rues. Interrogeant l'inscription, néanmoins éphémère de l'homme par son corps au sein d'un contexte ici urbain, par ce recouvrement, je réaffirme, dans un premier temps, la présence à l'œuvre, à partir du volume de ce corps. Dès lors, ce carton me sert de moule à l'élaboration d'une autre forme qui à l'image de la première détoure le corps du performeur et, semble-t-il, l'enveloppe de trois quart. Pouvant être travaillée tant pour son aspect d'emballage, sculpturale que technologique, l'enveloppe désigne, en règle générale, la partie visible de toute réalisation, que l'on se situe à l'intérieur ou à l'extérieur de celle-ci. En ce sens, elle joue un rôle d'interface avec l'extérieur et l'intérieur, ici le milieu urbain et/ou le corps du performeur.

Ce carton recouvre ce corps, l'enveloppe ; réaffirme le réel d'un corps. Dans le cas de ces performances, alors que ce corps est « doublé » d'une enveloppe rectangulaire, il ne s'agit pas de proposer une sorte d'équivalent ou de réaliser une réplique²²⁹, mais de matérialiser et par conséquent de déterminer le volume de chaque corps. De façon analogique le plein donne à voir ici le plein. Cette enveloppe délimite, détoure et présuppose non seulement le caractère éminemment spatial du corps mais qui plus est l'espacement qui existe entre chaque corps, entre chaque individu. Et tandis que les jambes du performeur, dont le bas est laissé apparent, supportent le haut du corps devenu volume, *Disparaître* – titre de ces réalisations – semble impossible. En effet, le performeur déambulant résiste à la dissolution de cet écart. Ce corps recouvert par cette forme géométrique met en évidence une distance critique, échelle de sa propre mesure.

²²⁹ Telle que l'empreinte correspondant à la forme extérieure du modèle, ou encore à la marque en creux ou en relief laissée par un objet pressé sur une surface.

Rétentions de temps 1 ou comment déterminer une échelle de travail

À partir de ces performances et en regard à la fois aux nombreux environnements que nous arpentons et dans lesquels nous vivons mais aussi face à la multiplicité des réalités corporelles, et pour mettre en évidence l'espace cette fois-ci du corps du spectateur, je définis une échelle de travail. Je détermine un repère dont les propriétés immuables permettront, dans le cadre de mes installations, d'appréhender et de reconsidérer, ce qui m'intéresse tout particulièrement, l'espace occupé par notre corps.

Lors de mes expérimentations, j'ai exploré et analysé un certain nombre de pistes et notamment de figures géométriques. Progressivement l'idée d'une forme connue de tous, vue par tous, capable d'être reconnue immédiatement s'est imposée. Dès le début de mes recherches, cette forme, le cube, devient ce point de repère pour mieux appréhender l'espace occupé par chaque corps humain, par chaque spectateur.

Dans le langage courant, parallélépipède, le cube est un hexaèdre régulier un solide fait de six faces égales et de douze arêtes égales qui se coupent à angle droit. Il est une forme géométrique en trois dimensions ; il est aussi un des cinq solides de Platon, un polyèdre régulier et convexe, car le cube est à regarder non seulement comme un volume mais aussi comme un objet fondamentalement « dont la surface présente à l'extérieur une courbure sphérique²³⁰ ». Cette forme géométrique, de par ses propriétés, conserve et multiplie une unité au sein d'un ensemble et c'est en ce sens que le cube se construit, construit et est construit.

En effet, bien que les formes à angles droits ont des caractéristiques pratiques évidentes²³¹ le cube, par sa persistance structurale, ne semble faire qu'un. Par ailleurs, les volumes courbes ont des propriétés très particulières : les perspectives intérieures curvilignes sont dépourvues des repères habituels à angles droits, de dimensions et d'orientation,

²³⁰ « Convexe », in *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*.
<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/convexe>, consulté le 04/11/2012.

²³¹ Il est en effet simple de découper ou de former des éléments droits. Leur assemblage et leur prolongement se font sans difficulté ; nous notons que dans un ensemble orthogonal, tout peut être facilement juxtaposé, fixé et stocké.

occasionnant une impression d'ampleur. De fait, bien souvent, une perte d'orientation est ressentie en circulant à l'intérieur de ces volumes à courbes, multiples soient-elles, et chaque déplacement entraîne une modification de perspective.

Dans les années 1960, Robert Morris – pour qui ses travaux et écrits traduisent une conception ouverte à des enjeux phénoménologiques qui interrogent aussi bien l'essence et les processus sculpturaux que la place d'un spectateur²³² – démultiplie ce qu'il nomme des « éléments unitaires », tels que le polyèdre. La répétition d'une forme à travers d'innombrables variantes permet non seulement de faire apparaître des différences à

²³² Je fais ici référence à l'étude de Giovanni Parenzan qui à partir d'une série de réalisations dont *Column* et des *Notes on sculpture* de Robert Morris souligne les relations à l'œuvre du point de vue de la phénoménologie. À ce propos, il écrit, « les séries de volumes présentées dans *Two Columns, Three L-Beams* (1965) et *Four Mirrored Cubes* (1965) sont ainsi expliquées à partir d'un compromis entre la psychologie de la *gestalt* et la phénoménologie de Merleau-Ponty, en vertu duquel Morris "déplace les relations à l'extérieur de l'œuvre et en fait une fonction de l'espace, de la lumière et du champ de vision du spectateur." [Robert Morris, « Notes on Sculpture, part I, II », in Gregory Battcock, *Minimal Art, a critical anthology*, [1968], ed. by Gregory Battcock, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1995, p. 232] ».

Giovanni Parenzan, « La colonne relevée. Accidents de la sculpture sur la scène de théâtre », in *Agôn, revue des arts de la scène, L'accident*, n°2, p. 8.
<http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1062>, consulté le 09/02/2010.

Giovanni Parenzan écrit quelques lignes plus loin : « Si en soi-même la structure sérielle affaiblit l'orientation dans le temps, avec la *gestalt* la caducité de l'expérience est remplacée définitivement par la *constance* d'un schéma : "La forme constante [*the constant shape*] du cube gardée à l'esprit, mais que le spectateur ne perçoit jamais littéralement, est une actualité contre laquelle les perspectives littérales, changeantes ne sont jamais rapportées" [Robert Morris, « Notes on sculpture », in *Minimal Art, op. cit.*, p. 234.] Devient ici visible la trahison de la littéralité de la forme : la *gestalt* n'est jamais expérimentée concrètement et sa perception est toujours figurée, mais c'est justement pour cette raison que la "constante" reste toujours *actuelle* – sa puissance réside dans le fait d'être hors temps [...]. Aussi, niée *dans* la forme, la relation entre parties finit-elle par s'instaurer *entre* les formes ». in *Agôn, op. cit.*, p. 9.

À ce sujet et concernant plus particulièrement la pièce *Column* réalisée en 1961 par Robert Morris, Rosalind Krauss écrit : « Érigée, celle-ci paraît légère et fine. Fluide, linéaire et dépourvue de masse, la pression du poids vers le bas ne l'alourdit en rien. En revanche, lorsqu'elle est étendue sur le sol, elle change *de nature* et semble massive, lourde, contrainte : elle ne suggère que *du poids*. Sa signification ne réside donc pas dans le fait que sa forme reste identique à travers "toutes ses variations" mais, au contraire, dans le fait qu'elle est perçue comme différente. Cette différence attaque le cœur même de l'idée selon laquelle le sens d'une forme se trouverait dans sa pure abstraction, hors toute situation concrète – et qu'on pourrait, sans changement, la basculer et la transférer d'un lieu à d'autres. » Rosalind E. Krauss, *Passages une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, traduction Claire Brunet, Paris, Macula, 1997, p. 245-246.

l'intérieur de cette forme, mais aussi de faire surgir chez le spectateur une expérience esthétique inédite. Selon Robert Morris :

il existe certains volumes [dont le cube] qui, s'ils n'annulent pas les nombreuses relations sensorielles, couleur/texture, échelle/masse, etc... ne présentent pas de *parties* clairement séparées permettant à ce type de relations de s'imposer en matière de formes. Ainsi les volumes simples qui créent de puissantes sensations de gestalt. Leurs *parties* sont si unifiées qu'elles offrent un maximum de résistance à toute perception séparée²³³.

Dès le début du projet des *Espaces Pliables*, modélisation de la troisième dimension et volume prédéfini, le cube est perçu et agit comme une forme et force structurante. Ses possibles répétitions et ses variations d'éléments modulaires définissent des structures qui se développent, comme autant de formes, de repères interrogeant et soulignant la complexité des relations (tant physiques que perceptives) entre le corps et/avec l'espace environnant.

Rétentions de Temps 1, est la première expérimentation que je réalise en 2008, il s'agit d'une série de modélisations 3D, où seule la ligne d'horizon subsiste. Sur les quatre premiers visuels, au sein de cette bichromie artificielle dénuée de tout paysage, se trouve un personnage ainsi que plusieurs cubes. Ce travail révèle par un jeu de proche et de lointain ainsi qu'une multiplicité de plans, à la fois l'espacement entre le cube et l'homme mais aussi la volumétrie, à l'œuvre, de ce corps. Le cube et ses propriétés géométriques immuables font acte en tant que repère ; l'espace environnant est perçu à partir de l'échelle choisie, ici le cube. Les modélisations qui suivent, présentent cette silhouette placée sur le même champ qu'une série de cube alors suggérant une rotation. Ceux-ci, au nombre de cinq, semblent chacun articuler les différentes étapes d'un mouvement. Selon Yi-Fu Tuan, « debout l'homme est prêt à agir. L'espace s'ouvre devant lui et il se différencie immédiatement dans les axes "avant-arrière, droite-gauche", en suivant la structure de son corps. La verticale et l'horizontale, le haut et le

²³³ Robert Morris, « Notes on Sculpture, part I, II », in Gregory Battcock, *Minimal Art, a critical anthology*, [1968], ed. by Gregory Battcock, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1995, p. 222-235, texte publié pour la première fois dans *Artforum* en février 1966 (Part I) et octobre 1966 (Part II). En français in *Regards sur l'Art Américain des Années Soixante, anthologie critique*, [1979], traduit par Claude Gintz, Le Vesinet, éd. Territoires, 1991, p. 87.

bas, l'avant et l'arrière, la droite et la gauche sont des positions et des coordonnées du corps extrapolées à l'espace²³⁴ » ; mais il ne faut pas omettre le volume du corps du point de vue de ce corps. Cette volumétrie toute particulière, loin d'être une simple position, opère un retour sur le corps et détermine son inscription volumétrique.

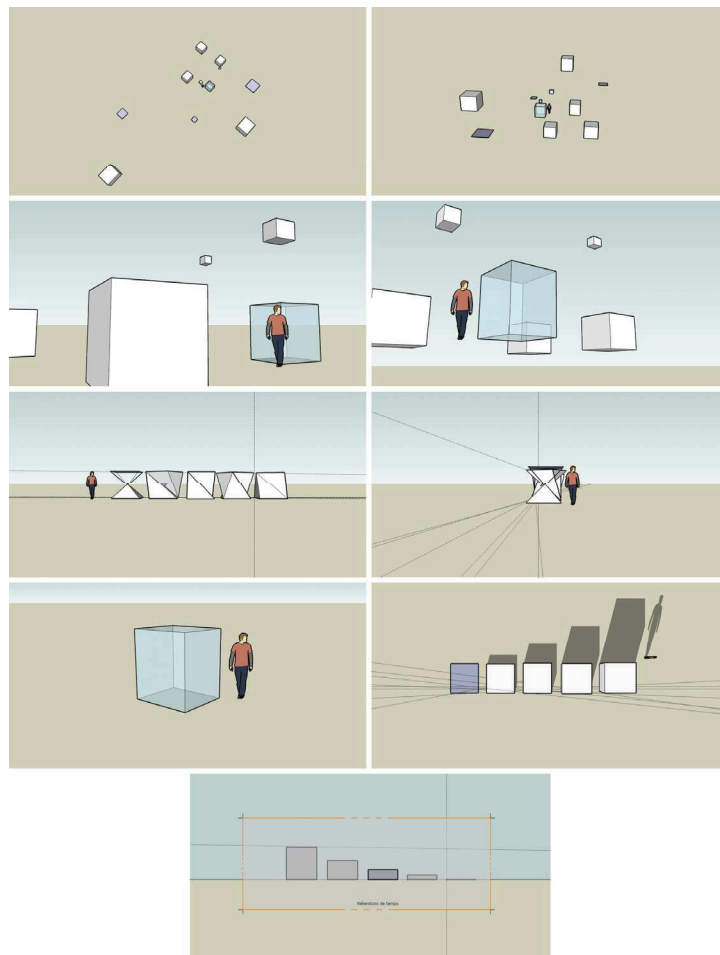


Figure 36 : Edith Magnan, *Rétentions de Temps 1*, série de 9 visuels, diaporama en boucle, 2008.

Par cette échelle de travail qu'est le cube, il n'est pas question ici d'élaborer une indexation, de définir des nouveaux canons de beauté ou tous autres systèmes d'évaluations du corps, mais de réaffirmer, de réintroduire le corps, à partir de son volume, comme un potentiel espace. Ce que signifie un corps comme spatial, c'est que je n'accède à lui que par des aspects de

²³⁴ Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu : la perspective de l'expérience*, traduction de Céline Pérez, Gollion (Suisse), Infolio, 2006, p. 39.

lui-même. Aussi le cube me permet d'élaborer une rencontre entre le corps et l'espace. À ce propos :

« Giacometti avait bien compris cette dure vérité que "l'espace n'existe pas, [qu'] il faut le créer mais [qu'] il n'existe pas, non". L'espace n'existe pas parce que seul existe l'espacement entre les êtres.²³⁵ ».

Le cube comme échelle de travail, loin d'être ici une clôture formelle serait ce « lieu » de rencontre paradoxal entre les espaces, entre l'espace et le spectateur, entre les spectateurs eux-mêmes. Ainsi réaffirmé, ce volume d'espace porté par/enveloppé dans ce corps est un mode d'appréhension du corps du point de vue du corps en relation avec ce qui l'entoure. Ce cube, que l'on retrouvera dans les *Espaces Pliables*, dévoile de l'espace voué à disparaître et dans lequel le(s) spectateur(s) se retrouvent et/ou se découvrent.

L'Espace Pliable comme enveloppe du lieu

Cette approche de l'enveloppe se complexifie dans le cas des *Espaces Pliables*. En effet, cette installation en plus de réaffirmer le « devenir spectateur ²³⁶ », semble être un lieu de rencontre paradoxal entre le corps et l'espace, l'abri et la sculpture, le contenant et le contenu.

Dans un premier temps, je détermine une échelle de travail par le cube, pour situer et réaffirmer le corps d'abord comme un volume, comme masse, comme un espace ignoré ; dans un second temps, de par ces *Espaces Pliables*, le spectateur est invité à pénétrer à l'intérieur de ces installations enveloppantes, dénuées de *mimétisme* tant par leurs formes que par leurs dimensions. Du point de vue du spectateur une fois déployés, ces *Espaces Pliables* « déclencheurs » s'apparentent à un point de repère dans lequel on peut se soustraire à la tension du lieu public. Inscription fugitive sur notre parcours, l'*Espace Pliable bleu*, par exemple, se déploie dans un territoire qu'il ouvre à notre mesure. Car ce changement d'échelle opère une

²³⁵ Georges Didi-Huberman, *Le cube et le visage, autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Paris, Macula, 1993, p. 150.

²³⁶ Cf. Chapitre 3 « L'Espace Pliable et le "devenir spectateur" ».

transformation, à la place du carré se trouve un cube dans lequel le spectateur peut entrer. Tandis que dans un premier temps, le carré est vu de dessus, facilement appréhendable, disons « domestique » ; dans un second temps, le cube, dépasse désormais le spectateur. Ainsi, seul ou à plusieurs, le spectateur attiré, pénètre dans chacune de ces réalisations ; et alors que de l'intérieur, le cube semble plus petit et que « cet espace habité gagne automatiquement en intimité ²³⁷ », de l'extérieur la persistance structurelle du cube, comme échelle de travail, est à l'œuvre.

L'enveloppe de ces *Espaces Pliables* constitue un système capable de mettre à profit une énergie extérieure (le geste du spectateur) pour assurer son déploiement et ses propriétés structurantes. On s'y aventure, debout ou accroupi, par un interstice vertical découpé sur l'une des faces. De l'intérieur, en fonction de la teinte de chaque monochrome et des facteurs environnants, la lumière extérieure transparaît ou bien au contraire est obstruée et seuls quelques points de lumière percent l'épaisseur de la toile, la texture sur laquelle le spectateur est invité à marcher, s'asseoir ou encore dormir dépend là aussi du sol, du site sur lequel cette installation est déployée, etc. Dans le cadre de cette pratique artistique, le lieu serait l'*ici* en tant qu'il est déterminé par le maintenant, autrement dit l'espace qui acquiert une identité temporelle, par le geste, le corps du spectateur. Il n'y a pas seulement un espace extérieur au corps mais aussi un espace occupé par le corps. En d'autres termes cette double orientation intérieure/extérieure réaffirme, ici, le corps comme forme du lieu. Ces *Espaces Pliables* créent une parenthèse éphémère qui permet, l'espace d'un instant, non pas de voir sans *être* vu mais à partir de l'expérience du simple fait d'*être* là, de se voir.

Dans son étude, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains* ²³⁸, Augustin Berque, pose en principe qu'il n'y a pas d'*être* à l'état pur, mais qu'il faut un lieu pour *être*. Quel serait et comment définir ce lieu ? Se référant au *Timée* de Platon, Augustin Berque le définit à deux niveaux :

²³⁷ Bruno Trentini, « Le devenir spectateur, à propos d'*Espace Pliable bleu* d'Edith Magnan », p. 2.

http://www.edithmagnan.com/wp-content/uploads/2011/08/devenir_spectateur1.pdf, consulté le 08/08/2011.

²³⁸ Augustin Berque, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2010.

celui du *topos*, enveloppe matérielle ou espace concret ; celui de la *chôra*, lieu existentiel qui se situe au-delà de cette enveloppe et implique la relation au monde, de sorte que toute chose n'existe qu'en relation à autre chose. Selon Georges-Hubert de Radkowski dans son ouvrage *Anthropologie de l'habiter : vers le nomadisme*²³⁹, la fonction du lieu est de donner le sujet comme présent, l'habité par sa localisation permet la réalité du lieu et ainsi la réalité de la présence du sujet. Le lieu est alors abordé comme le champ de présence du sujet, par le mouvement celui-ci s'approprie l'étendue de son *Écoumène*, entendue comme l'ensemble des milieux humains, il la rend sienne. À une autre échelle, le corps comme forme du lieu possède une certaine étendue et par ces *Espaces Pliables*, occuper n'est-ce pas « habiter²⁴⁰ » mais également « conquérir » un espace ? Ne pourrions-nous pas envisager ces installations comme la création d'un espace concret : « donner lieu au lieu » et comme espace de création ?

Dans le cadre de cette pratique artistique, à partir de mon corps, de mon geste et en faisant l'expérience de l'espace, en éprouvant les mouvements réciproques de l'un et de l'autre, je parviens progressivement à préciser le lieu avec lequel je bouge. Selon Jean-François Pirson, « Le corps centré déploie son propre espace où il est. Il s'inscrit en lieu là où sa respiration coïncide avec n'importe où. Avec une conscience prégnante du temps²⁴¹. » Dans l'ensemble de ce travail, le spectateur, tant du point de vue de son corps que de l'expérience proposée, est porté au centre de l'attention. L'étude de l'individu à partir de son corps, de sa présence volumétrique, est des aspects de cette recherche, nous permettant d'éprouver et de définir sa place et sa participation au sein des installations. Notons que l'*Espace Pliable*, sensible aux flux et reflux, une fois déclenché inspire de l'air, expiré au moment du déploiement. De façon métaphorique, entrant en résonance avec le spectateur, « il s'inscrit en lieu » à partir du geste déclencheur. Ces *Espaces Pliables* jouent sur une combinaison d'unités

²³⁹ Georges-Hubert de Radkowski, *Anthropologie de l'habiter : vers le nomadisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

²⁴⁰ Habiter s'exerce et, pourrait-on dire, s'« existe ».

²⁴¹ Jean-François Pirson, *Aspérités en mouvements, Forme, Espace, Corps, Sculpture, Pédagogie*, Bruxelles, La lettre volée, 2000, p. 106.

modulables pour travailler, non seulement, l'idée de clôture spatiale éphémère et de suspension temporelle mais qui plus est de réappropriation d'un espace de la part du spectateur. Élaborées à partir d'un processus d'abstraction, ces installations créent de par le corps du spectateur (participation et présence volumétrique) des situations de lieux, localisables entre spatialité réelle et imaginaire.

Du corps à la *Cellule* : pratique de l'inversion dans le travail d'Absalon

Pour terminer, nous verrons comment Absalon – par la contrainte – éprouve son corps, soulignant ainsi ses limites, et ce pour le transcender. Développant une tout autre approche, l'artiste réalise des *Cellules*, ce que nous pourrions qualifier d'espaces mobiles de création, de reconsidération et de fabrication d'un lieu. Menant une réflexion sur l'environnement dans lequel nous vivons ; d'après sa taille et sa corpulence, Absalon fabrique des dispositifs à l'intérieur desquels il résiste et où, peu à peu, le lieu devient un habitacle, un objet à son image. Ce n'est pas, ici, le geste de l'artiste qui donne forme, mais les dimensions de son propre corps, qu'Absalon et son corps ne cesse de confronter.



Figure 37 : Absalon, *Modèles des cellules habitables*, polystyrène, carton, plâtre, peinture blanche, échelle 1/10, 1991.

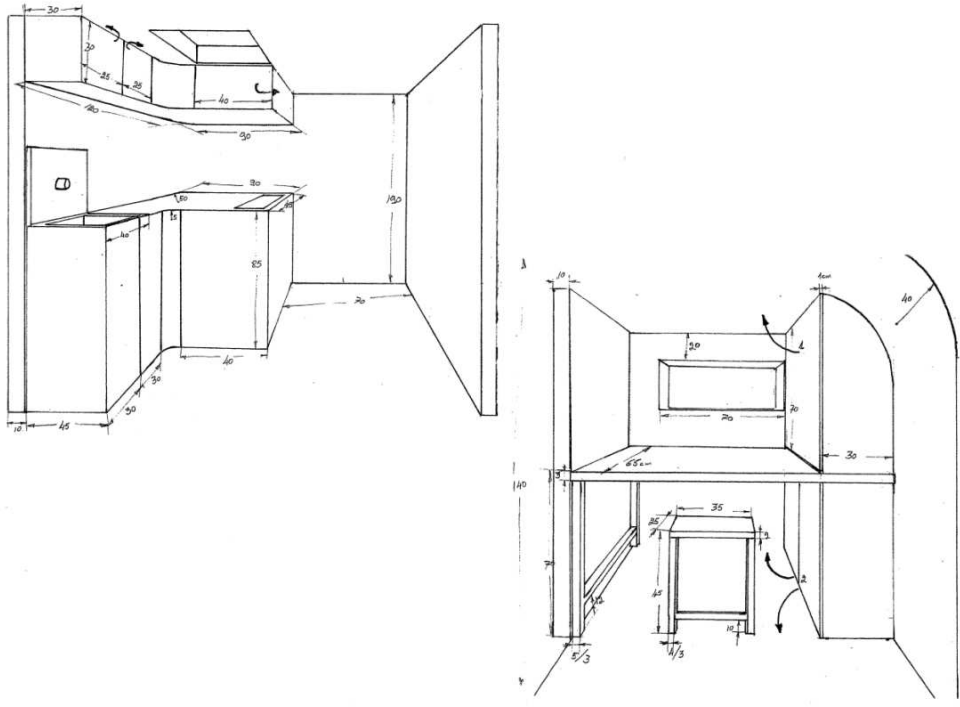
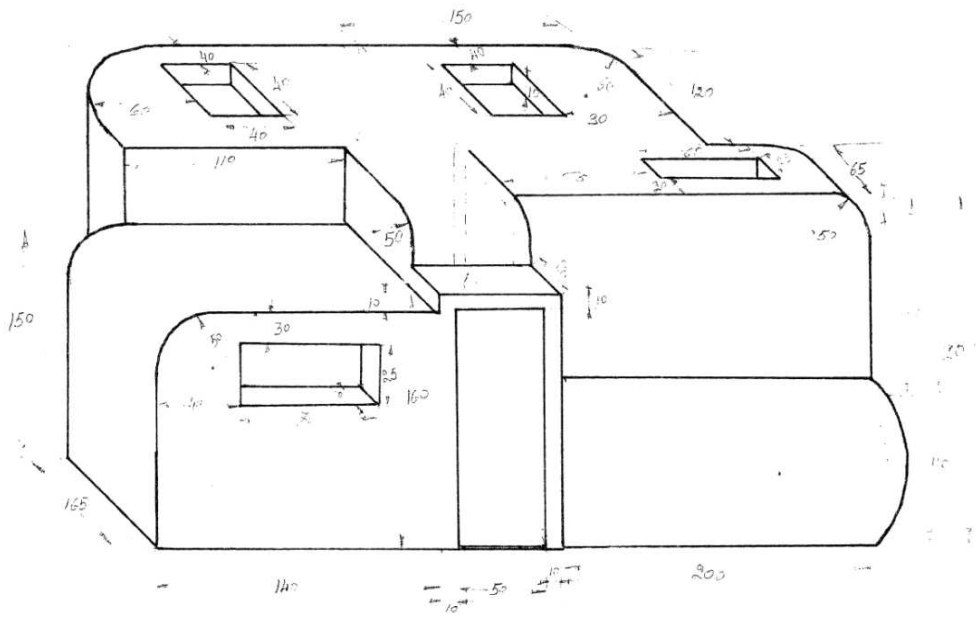


Figure 38 : Absalon, Cellule NO. 3, 210 x 430 x 220 cm, 1992, dessins, détails.

Au début de l'année 1993, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, il expose six maquettes à l'échelle 1. Ces *Cellules*, toutes différentes, répondent aux mêmes exigences : permettre que leur occupant satisfasse aux fonctions essentielles telles que se nourrir, se laver, travailler ou se reposer. Ces six prototypes dénués d'eau et d'électricité forment un ensemble dont chaque exemplaire, selon le souhait inachevé de l'artiste, était destiné à être construit pour son propre usage et placé dans six grandes villes telles que Paris, Francfort, New York, Tel-Aviv, Zurich, etc. Six constructions abstraites, donc, dans lesquelles sur quelques mètres carrés (entre 4 et 9 m²), on trouve un matelas, une cuisine, une étagère et une salle de bains, privés de leur fonction.

Ces « dispositifs de résistance », comme les nomme Absalon, proposent un espace où l'on peut s'isoler et se concentrer, un espace pour expérimenter ses capacités de résistance et ses possibilités d'adaptation à un environnement structuré selon ses seules nécessités, un environnement autre que celui imposé par les normes d'un quotidien que l'artiste juge médiocre et décevant.

Car Absalon, comme Hejduk²⁴², a décidé de retirer à l'architecture sa plus triste réalité matérielle, d'en faire un espace de réflexion sur l'individu, un domaine artistique onirique et abstrait. [...] Conçues pour plusieurs villes différentes, les *Cellules* ne sont pourtant pas des interprétations de l'architecture traditionnelle ou locale, mais des lieux voulus par une personne, pour son usage privé, avec la plus grande poésie formelle et anti-fonctionnelle. Des abstractions²⁴³.

Ces dispositifs proposent de trouver dans une expérience ascétique la liberté d'être soi-même. « La cellule est un mécanisme qui conditionne mes mouvements. Avec le temps et l'habitude, ce mécanisme deviendra mon confort²⁴⁴ », écrit l'artiste. L'isolement, le repli sur soi, la création d'un

²⁴² John Hejduk (1929-200) est un architecte et théoricien américain qui explora une approche poétique de l'espace. Il développera un grand intérêt aux questions essentielles de forme, d'organisation, de représentation et de correspondance.

²⁴³ Thibaut de Ruyter, « Absalon, Kunst-Werke, 28 novembre 2010-20 février 2011 », in *Art press*, n°375, février 2011, p. 16.

²⁴⁴ Absalon, « Projet », in *Absalon, Cellules*, Paris, Paris-Musées, 1993, absence de pagination.

espace mental fédère les espaces d'Absalon. Ces *Cellules* donnent forme à la fabrication d'un lieu entièrement dédié à une personne donnée, en l'occurrence l'artiste et ses pensées.

À ce propos, nous remarquons que les principes formels de construction renvoient plutôt vers la dissolution ou la négation de ces *Cellules* ; cela se manifeste à travers la surface lisse, uniforme et blanche, identique à l'intérieur comme à l'extérieur et non hiérarchique. Les *Cellules* reflètent des systèmes collectifs et sociaux d'ordre et de fonctionnement, articulant en même temps des fantasmes individuels de recul ainsi que des besoins de démarcation. Bien qu'elles n'aient pas forcément été construites en tant qu'espaces fonctionnels, l'idée d'une utilisation potentielle leur est immanente. Régies par la contrainte, les *Cellules* élaborées, et éprouvées par l'artiste lui-même, pour son propre corps, « nous place face à notre incapacité à dépasser les limites du corps, sauf par la transcendance de l'esprit ²⁴⁵ », comme autant d'espaces de créations et de lieux.

²⁴⁵ Cristina Ricupero, « Solutions 1992 », in *Encyclopédie Nouveaux Médias*.
<http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000034259&lg=FRA>,
consulté le 10/04/2008.

Tout au long de ce chapitre, à partir d'une réflexion sur le corps et afin de l'appréhender, nous avons précisé un ensemble de choix appliqué au niveau de ma pratique artistique, tel que l'importance d'une échelle de travail : le cube comme forme construite. Travaillé, à partir des propriétés géométriques du cube, l'*Espace Pliable*, dénué de fonctionnalité, nous permet de reconsidérer non seulement le corps comme volume, comme occupation d'un espace mais qui plus est l'espacement entre les *êtres*. Car il n'y a pas seulement un espace extérieur au corps mais aussi un espace occupé par le corps, non pas détaché, mais hors de lui-même, c'est-à-dire davantage que lui-même. Dans le cas bien précis de mon travail, le spectateur est invité à pénétrer à l'intérieur de ces *Espaces Pliables* permettant, l'espace d'un « moment », de se savoir, de se sentir, là. En lien avec l'échelle de ces formes construites, nous nous sommes alors concentrés dans la dernière analyse à cette relation dialectique du corps au lieu et du lieu au corps comme une des formes de l'exaltation et de réappropriation de notre « habité de l'espace », où le corps est à l'œuvre dans l'espace et dans son lieu. À l'inverse, dans le travail d'Absalon, privant les objets de leur fonction, la forme (comme unité d'un ensemble, comme *Cellule*), élaborée au plus près de la taille et de la corpulence de l'artiste, contraint sans arrêt ses déplacements, invitant son unique protagoniste à l'isolement et à l'introspection ; plus précisément à l'exploration de son espace mental et devient progressivement un lieu de réflexion sur l'individu qu'est Absalon. Le contour du corps n'est ni le périmètre ni le seuil qui délimite la frontière entre l'intérieur et l'extérieur mais s'affirme lui-même comme l'échelle de ce qu'il entoure. Dans le cadre de ma pratique artistique, le spectateur, de par son geste libre, déployant l'installation se découvre et/ou se retrouve qu'il s'agisse de lui-même ou bien d'autres spectateurs.

BILAN

En se proposant de reconsidérer et de réaffirmer l'expérience que nous faisons de l'espace, nous l'avons envisagé comme *pliable*, comme l'expression d'une durée. Dès lors, l'espace n'est plus cette étendue abstraite qui rend les objets visibles, il est l'objet même, concret mais paradoxal.

Reconsidérant l'intériorité et l'extériorité de ces réalisations (*Espace Pliable 1, Espace Pliable 2, Espace Pliable 3* ou encore de l'*Espace Pliable bleu*), tant du côté de leur mise en forme que des choix de conception, nous avons questionné la continuité de cette transformation, dévoilant ainsi l'espace concret comme manifestation. Du point de vue de l'interaction comme détermination, ce n'est pas seulement l'espace concret qui se trouve alors reconquis, mais sa dimension phénoménologique à même de permettre un dialogue, une interaction entre « ce mouvement déclencheur » et le spectateur, entre l'œuvre et le spectateur. Qu'il s'agisse du mouvement comme élévation/abaissement, déploiement/reploiement, ces installations – entre visible et invisible, matériel et immatériel – reconsidérant la forme comme objet, n'auront de cesse simultanément de « capturer », d'envelopper, de plier des espaces de temps. Penser le présent dans toute son épaisseur, dans tous ses plis, de par cette multiplicité des durées, c'est faire de l'espace un moment, une dimension mémorielle.

Concernant la structure de ces réalisations, tandis que le premier axe de cette étude intitulé « Faire l'expérience de l'espace » – selon une présentation d'une partie des caractéristiques de ma recherche plastique et de son inscription tant temporelle que spatiale – a souligné une série de contradictions, d'enjeux et de problématiques engendrés par « la pliability de cet espace », lors du prochain axe, à partir du pli comme structure modulable, nous interrogerons la nature « pliable » de cet espace. Nous

verrons alors comment le pli, dans l'ensemble de ma recherche, est pensé et expérimenté comme un « révélateur d'espace » déjà là ou en devenir et contribue à l'élaboration d'une unité tant spatiale que temporelle.

*Pendant l'heure suivante, quand la douce brise du matin eut quelque peu fraîchi, le nuage de poussière s'amplifia et prit l'apparence d'immenses draperies aériennes, dont les lourds pans retombaient du ciel sur la terre ; et en certains endroits, là où les tourbillons de la brise agitaient les plis de ces rideaux aériens, apparaissaient des déchirures qui prenaient parfois la forme d'arches, de portails et de fenêtres par lesquels commençaient à se dessiner faiblement les têtes des chameaux "surmontés" de formes humaines et par moments, le mouvement d'hommes et de chevaux qui s'avançaient en un déploiement désordonné puis, à travers d'autres ouvertures ou perspectives, dans le lointain apparaissait l'éclat d'armes polies. Mais parfois, alors que le vent faiblissait ou se calmait, toutes ces ouvertures aux formes variées dans le voile funèbre de la brume se refermaient, et pour un instant la procession tout entière disparaissait, tandis que le fracas grandissant, les clameurs, les cris et les gémissements qui montaient de myriades d'hommes furieux révélaient, dans une langue qu'on ne pouvait méconnaître, ce qui se passait derrière cet écran de nuage*²⁴⁶.

Thomas de Quincey, *La révolte des tartares ou la fuite du Khan des Kalmouks et de son peuple hors des territoires russes jusqu'aux confins de la Chine*.

DEUXIÈME PARTIE : L'ESPACE PLIABLE, UNE STRUCTURE MODULABLE

Le pli, comme « pliable²⁴⁷ », utilisé dans l'ensemble de mes réalisations, d'abord comme outil, puis comme procédé, est devenu incontournable pour mener à bien mes installations, tant d'un point de vue conceptuel que formel. Dans ma pratique artistique et les projets élaborés j'ai pu constater l'omniprésence du pli comme proposition et forme sous-jacente en vue

²⁴⁶ Thomas de Quincey, *La révolte des tartares ou la fuite du Khan des Kalmouks et de son peuple hors des territoires russes jusqu'aux confins de la Chine*, traduction Liliane Abensour et Ann Grieve, Arles, Actes Sud, 1984, p. 76-77.

²⁴⁷ Qui « peut-être aisément plié » et nous ajouterons déplié. Il désigne un espace en devenir qui déplié pourrait prendre forme ; en effet ce « pliable » en puissance « capture » mais aussi sculpte ce que l'on pourrait appeler « les plis du temps ».

d'une structure comme « capture de moment ²⁴⁸ » ; en d'autres termes, un moment qui donne forme à la densité de chaque instant, faisant l'objet tout à la fois d'une inscription et actualisant « le moment présent comme présent ²⁴⁹ ».

Alors que le premier axe de cette étude intitulé « Faire l'expérience de l'espace » – selon une présentation d'une partie des caractéristiques de ma recherche plastique et de son inscription tant temporelle que spatiale – a souligné une série de contradictions, d'enjeux et de problématiques, engendrés par la « pliabilité de cet espace » ; lors de ce second axe – à partir du pli – nous analyserons, plus précisément, la nature « pliable » de cet espace. Nous verrons alors comment le pli, dans l'ensemble de ma recherche, est pensé et expérimenté comme déjà là, ou en devenir, et contribue à l'élaboration d'une unité tant spatiale que temporelle : d'un lieu à s'approprier.

1) INCLUSION, INFLEXION, TRANSFORMATION : LE PLI COMME MÉTAMORPHOSE

Chapitre 8 : Un « concept opératoire ²⁵⁰ », le pli

Lors de ce premier chapitre, non sans évoquer toute la fascination dans les sciences ou les arts, suscitée par le pli, à partir de l'ouvrage de Gilles Deleuze *Le pli, Leibniz et le baroque*, nous mettrons en évidence une partie des fonctions du pli comme « le concept opératoire du Baroque ²⁵¹ ». Après avoir rappelé le contexte et les enjeux philosophiques dans lequel s'inscrit cet ouvrage (à partir de l'infini, de l'indivisible comme métamorphose ²⁵²

²⁴⁸ Ce concept est développé dans la troisième partie du premier axe intitulé « Capture de moment ».

²⁴⁹ Nicolas Cornibert, *Image et matière : étude sur la notion d'image dans "Matière et mémoire" de Bergson*, Hermann, Paris, 2012, p. 196.

²⁵⁰ Gilles Deleuze, *Le pli, Leibniz et le baroque*, [1988], Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 47.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² « Comme la monade, le pli est une substance indivisible et pourtant en perpétuelle métamorphose, nous dit Gilles Deleuze. Mais parce que le pli est volute, tourbillon, métamorphose encore, il est aussi la quintessence et la métaphore du Baroque. » Nadine Vasseur, *Les plis*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 20.

qui caractérisent alors le pli, puis de l'enveloppe qu'il dessine²⁵³) par les jeux d'échelle, de dimensions et de formes – au plus près, semble-t-il, des draperies aériennes provoquées par l'arrivée de cette armée et décrites par Thomas de Quincey – nous soulignerons ce que le pli dévoile. Ainsi, à travers l'étude de l'ouvrage de G. Deleuze, le travail artistique de Simon Hantaï – cité par G. Deleuze lui-même – et l'analyse transversale de Georges Didi-Huberman²⁵⁴ ; nous discernerons, du point de vue de ses caractéristiques et des problématiques à l'œuvre, une évolution particulière du pli comme « un concept opératoire » au pli comme « pliable » qui nous servira, tout au long de ce second axe, de trame directrice pour la suite de notre réflexion.

De Leibniz à Gilles Deleuze ou comment entrevoir quelques plis

Gilles Deleuze, à partir d'un travail d'analyse et de reconstruction jette un nouveau regard sur le Baroque, ou le concept de Pli organise cette rencontre.

Le Pli est un ouvrage philosophique complexe en ce sens qu'il répond à un double objectif :

1. Créer un concept philosophique [original] en philosophie contemporaine dans le courant des années 1980-1990, à savoir le concept de Pli et,
2. Faire converger les disciplines de l'histoire de l'art et de l'histoire de la philosophie en une période donnée, ici donc le Baroque, [...] par ce concept philosophique de "pli" auquel l'ouvrage tentera de donner une consistance mixte²⁵⁵.

²⁵³ Selon G. Deleuze, le pli est une enveloppe et réciproquement l'enveloppe est un pli, nous notons que le pli se caractérise ici à la fois comme un mode opératoire et comme une puissance d'action opérante selon les paramètres et propriétés suivants : formes, mouvement et matière. L'objet ne se définit plus par sa forme, mais par son continuum temporel qui implique « une mise en variation continue de la matière autant qu'un développement continu de la forme » (G. Deleuze, *Le pli, op. cit.*, p. 26). Réciproquement cette définition attribuée au pli, tel que nous venons de le caractériser, des propriétés de continuité, d'infini et d'unité. Toute ces relations sont coordonnées et nommées dans le cadre d'une acceptation d'un espace illimité fluctuant rassemblant tant l'enveloppe que le pli et ceci dans un rapport de réciprocité nécessaire, qualifié « d'inhérent » par l'auteur.

²⁵⁴ À partir de son ouvrage intitulé *L'étoilement, conversation avec Hantaï*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.

²⁵⁵ Thibault Masset, « L'art Baroque dans *Le Pli* de G. Deleuze »

Dans le cas de ma recherche, tenter d'exposer l'ensemble des concepts qui y sont étudiés, de mettre ce livre à plat en somme, serait une entreprise aussi vaine que hors de portée. Après une brève introduction de l'ouvrage et des problématiques à l'œuvre, plus intéressant me semble le geste, plus modeste aussi, de soulever quelques pans du texte.

En 1988, G. Deleuze dans son livre *Le pli, Leibniz et le baroque* à partir du Baroque et en reprenant les recherches de Leibniz, articule une réflexion autour de la notion de pli. Celui-ci est la possibilité, dans la philosophie baroque leibnizienne de, non seulement, appréhender l'univers qui nous enveloppe ; mais également de saisir, à partir d'une multitude de points de vue, le principe des forces qui l'organise. Selon Leibniz ²⁵⁶, ces forces endogènes ou exogènes, internes ou externes, plieraient les masses ou agrégats en une infinité de plissements toujours plus petits. De cette façon, le pli – constitué grâce au point d'inflexion ou d'inclusion – permet de rendre compte et ne peut être appréhendé que par une série au nombre lui-même infini.

La division du continu [écrit Leibniz] ne doit pas être considérée comme celle du sable en grains, mais comme celle d'une feuille de papier ou d'une tunique en plis, de telle façon qu'il puisse y avoir une infinité de plis, les uns plus petits que les autres, sans que le corps se dissolve jamais en points ou minima ²⁵⁷.

Par la suite, « tout corps peut être considéré comme muscle, matière spongieuse, élastique ou fluide, qui se contracte ou se dilate, mais préservant toujours une certaine cohérence interne. Ne pouvant être défaits, ces plis sont inséparables les uns des autres et renvoient à une certaine idée de l'harmonie ²⁵⁸ ». De la même façon, selon G. Deleuze, le pli nous

<http://gepc.fr/wp-content/uploads/tmasset-lart-baroque-dans-le-pli-de-G.Deleuze.pdf>, consulté le 10/04/2008.

²⁵⁶ À ce propos, « chez Leibniz la courbure d'univers se prolonge selon trois [...] notions fondamentales : la fluidité de la matière, l'élasticité des corps, le ressort comme mécanisme. » G. Deleuze, *Le pli, op. cit.*, p. 7.

²⁵⁷ G. Deleuze, *Le pli, op. cit.*, p. 9.

²⁵⁸ Frédéric Lebas, « Interfaces baroques », in *Sociétés, revue des sciences humaines et sociales*, n°94, 4/2006, p. 93.

www.cairn.info/revue-societes-2006-4-page-91.htm, consulté le 10/04/2008.

entoure, peut nous envelopper et est contenu dans chaque homme au plus profond de son intimité, en quelque sorte drapant, jusque dans le repli du corps et de l'âme (soma/sema). Toujours en s'appuyant sur les enseignements de Leibniz quant à ce mode de sensibilité, G. Deleuze utilise la métaphore²⁵⁹ architecturale des deux étages pour évoquer l'articulation, mieux encore la correspondance entre ces deux labyrinthes constitués de plis : « les plis dans l'âme », désignant le premier étage, et « les replis de la matière » organique et inorganique, qualifiant le rez-de-chaussée. Au sein de cette architecture, le pli est la fonction opérant la scission et l'association du monde en deux étages : un étage bas, réalisé matériellement ou se trouve la matière, organique et inorganique, soumise à des forces qui lui confèrent un mouvement curviligne ; un autre haut, actualisé spirituellement, où se situent les âmes. Le Baroque – défini à partir de traits matériels²⁶⁰, d'une série de traits métaphysiques et d'une fonction opératoire – c'est, écrit G. Deleuze, « le pli qui va à l'infini. [...] suivant deux infinis, comme si l'infini avait deux étages : les replis de la matière, et les plis dans l'âme²⁶¹ ». Le pli fait ainsi communiquer ces deux étages que tout semble séparer (l'intérieur et l'extérieur, le dehors et le dedans, le corps et l'âme, le sensible et l'insensible).

Car, tout au long de cet ouvrage, l'auteur présente le pli comme « le concept opératoire du Baroque²⁶² » ; lors du chapitre 3 (intitulé *Qu'est-ce qui est Baroque ?*) le pli fait parti des six traits métaphysiques énoncés – à savoir : l'intérieur et l'extérieur, le haut et le bas, le dépli, les textures, le paradigme. Remarquons toutefois que ces cinq derniers caractères sont à considérer comme des développements ou des aspects particuliers du

²⁵⁹ La description faite par G. Deleuze de cette architecture est accompagnée d'un croquis intitulé « La maison baroque (allégorie) », cf. *Le pli, op. cit.*, p. 7.

²⁶⁰ Lors du chapitre 1 « les replis de la matière », G. Deleuze énumère les traits matériels identifiés par Wölfflin dans son ouvrage *Renaissance et Baroque* (Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, trad. Guy Ballangé, Paris, éd. G. Monfort, 1985) à savoir : « l'élargissement horizontal du bas, l'abaissement du fronton, les marches basses et courbes qui avancent, le traitement de matière par masses ou agrégats, l'arrondissement des angles et l'évitement du droit, la substitution de l'acanthé arrondie à l'acanthé dentelé, l'utilisation du travertin pour produire des formes spongieuses, cavernueuses, ou la constitution d'une forme tourbillonnaire [...], la tendance de la matière à déborder l'espace, à se concilier avec le fluide... » *Ibid.*

²⁶¹ *Ibid.*, p. 5.

²⁶² À ce sujet, il écrit, « pour nous, en effet, le critère ou le concept opératoire du Baroque est le Pli, dans toute sa compréhension et son extension : pli selon pli ». *Ibid.*, p. 47.

premier qui les comprend tous, le Baroque serait donc l'art du pli. En d'autres termes il s'agit de montrer que le Baroque n'est pas un art qui fait usage du pli mais bien plutôt un art qui se définit par le pli comme concept opérant et opéré. « Il apparaît en effet [selon Mireille Buydens] que le pli constitue la clé même de son rapport au monde : il n'est plus pli de corps, de vêtement ou de granit ; il n'est plus cet accident affectant telle forme ou telle essence [...], mais *il est cela même qui "constitue" la forme visée par le peintre*, il en est l'élément génétique et moteur ²⁶³ », et où le peintre n'entend plus représenter des formes mais au contraire du pli comme événement, comme matière : l'objet même de son travail pictural.

Vers l'infini, le pli comme point de départ dans le travail de Simon Hantaï

Au cours de son étude, G. Deleuze va s'intéresser au travail de l'artiste Simon Hantaï où dans une grande partie de ses réalisations le pli est le point de départ de ces « fonctions opératoires ²⁶⁴ ». En effet, évoqué lors du chapitre 3, le dépli est ici l'opération du pli en actes concrets successifs de dépliement comme l'explique l'artiste relativement à la « méthode du pliage ²⁶⁵ » utilisée pour la constitution de ses œuvres. Faut-il affirmer, comme Hantaï, que le pli est l'unique obsession de la peinture occidentale ? Le peintre y scruterait-il une énigme particulière ? Est-ce une stratégie, une innovation, une « invention », une découverte ?

²⁶³ Mireille Buydens, *Sahara : l'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2005, p. 138.

²⁶⁴ À ce propos l'ouvrage de G. Deleuze début ainsi, « le Baroque ne renvoie pas à une essence mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait. Il ne cesse de faire des plis », *Le pli, op. cit.*, p. 5.

²⁶⁵ À ce sujet Georges Didi-Huberman écrit, « le "pliage comme méthode" réunit donc – c'est là toute sa force dialectique, sa force de *relève* – deux paradigmes généralement dissociés, regardés même comme incompatibles : paradigme de l'*empreinte* et paradigme de l'*onde*. On considère en général qu'une empreinte est incapable de moduler, et qu'une onde est incapable d'être moulée. Gilbert Simondon a néanmoins démontré qu'elles faisaient système : "Le moule et le modulateur sont des cas extrêmes, mais l'opération essentielle de prise de forme s'y accomplit de la même façon ; elle consiste en l'établissement d'un régime énergétique, durable ou non. Mouler est moduler de manière définitive ; moduler est mouler de manière continue et perpétuellement variable." (Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique. L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Paris, PUF, 1964, p. 42) La magie dialectique du "pliage comme méthode" consiste exactement en ceci : mouler des ondes, moduler des empreintes ». G. Didi-Huberman, *L'étoilement, op.cit.*, p. 80-81.

Dès 1960, les actions de pliage, froissage, nouage des parties convexes de la toile puis du dépliage se substituent au geste pictural « traditionnel ». L'espace vierge de la peinture se recouvre d'empreintes de couleurs selon un mode aléatoire se faisant de plus en plus complexe avec les années. Dès lors, Simon Hantaï ne travaille plus la toile comme une surface plane accueillant une image, mais comme un support physique susceptible d'être plié, froissé, noué et où l'œuvre, parfois après de longues années²⁶⁶, n'est révélée qu'une fois dépliée.

Alain Fleischer qui accueillit l'artiste au sein du Fresnoy²⁶⁷ en 2001 et déchiffrant cette conversation qu'offre peinture et déplie, écrit « Georges Didi-Huberman²⁶⁸ analyse excellemment la découverte du "pliage comme méthode" (qu'illustre la série des *Mariales*, toiles libres, pliées de façon ténue, froissées et nouées pour n'offrir au pinceau que les parties externes, convexes, des plis, pour une peinture "à l'aveugle"), l'œuvre ne devant être révélée, [je souligne], qu'au moment du dépliage²⁶⁹ ». Froissée, la toile crée des volumes et des reliefs qui sont recouverts de peinture ; une fois dépliée, apparaissent les blancs laissés « en réserve²⁷⁰ ». Qu'il s'agisse du support (plié, déplié) ou de la couleur déposée à l'aide du pinceau, de par ses gestes, sa main Hantaï dynamise l'espace de la toile. Entre surface et volume, le peintre travaille l'épaisseur de matière ; il fait émerger, de ce qui est devenu un procédé, un toucher, celui de la couleur.

²⁶⁶ Je fais référence aux toiles enterrées par l'artiste dans son jardin et « exhumées » dix ou quinze ans plus tard. À ce sujet, voir G. Didi-Huberman, *ibid.*, p. 103-111.

²⁶⁷ « Je ne sais si ce sont ces toiles perdues, ou d'autres aussi gâtées par la lumière, que Hantaï fit 'refaire' à partir de leurs photographies au Fresnoy quelques années plus tard (en 2001), utilisant alors la technologie du scan, du traitement d'image, puis de la sérigraphie pour reconstituer (et exposer comme des œuvres nouvelles qu'il nommera *Suaires*) ce que ses toiles n'étaient plus... »

« Des couleurs naissent et meurent (Hantaï) ».

<http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2013/05/29/des-couleurs-naissent-et-meurent-hantai/>, consulté le 05/06/2013.

²⁶⁸ Dans son ouvrage *L'étoilement, conversation avec Hantaï*, *op. cit.*

²⁶⁹ Alain Fleischer, *Vers l'empreinte immaculée, sur une œuvre de Simon Hantaï, "Sans titre", 2001, produite par l'artiste au Fresnoy-Studio national des Arts contemporains, Tourcoing, à l'occasion de l'exposition "Fables du lieu", Ennetières-en-Weppes : Invenit, 2011*, p. 14.

²⁷⁰ « Le blanc, intérieur et extérieur aux formes tout à la fois, atteindra un registre de valeurs colorées qui précipiteront le tableau dans l'espace avec fulgurance. [...] Car c'est bien depuis le blanc – contenu actif, surface concrète – le blanc comme lieu initial réinventé que cette peinture nous est donnée à voir ». Jean-Louis Froment, « Simon Hantaï, légendes », in *Hantaï, 1960-1976*, Bordeaux, CAPC, 1981, p. 13.



Figure 39 : Simon Hantaï, *Mariale m.a.3*, (Mariale 3, Mariale m.a.3), 293,6 x 209,5 cm, 1960.

Lorsqu'il dénoue puis déplie la toile, la surface de la peinture est fracturée, le tissu de la peinture desserré commence à s'ouvrir : Hantaï ouvre alors les yeux, c'est une explosion. À juste titre, explosion de matière, de couleur, de forme, de lumière : la couleur ainsi sculptée semble parcourue de son mouvement, de son énergie. Plusieurs mémoires se mêlent alors et se superposent, celle d'un relief topographique accidenté, d'un geste répété qui a déformé, creusé, stratifié le plan idéal de la toile ; sur lequel une diversité d'empreintes se succèdent et où le pli divise mais jamais ne rompt.

Dans son ouvrage *Le pli, Leibniz et le baroque*, G. Deleuze constate que le dépli – qui « n'est certes pas le contraire du pli, ni son effacement, mais la continuation ou l'extension de son acte, la condition de sa

manifestation²⁷¹ » –, dans l'œuvre de Simon Hantaï, laisse la ligne du pli comme un vide blanc, laquelle est bordée de couleurs à chaque dépli de chaque côté de la ligne. Travaillant à même le support, le pliage ne cesse de mettre des envers en contact inventant une profondeur (caractérisée par des tensions, des inversions, des cavités, des boursouflures, des entrecroisements, des répétitions, des fentes, des replis, des points de contact, des lignes de force, etc.) et dessinant une ligne, celle du pli. « D'abord [écrit Georges Didi-Huberman] parce que l'envers est une opération du pliage lui-même : le pliage met des envers en contact. Ensuite, parce que le pliage, s'il replie ou "réduit", ne purifie rien. Il montre plutôt l'affinité matérielle de l'organique et de l'inorganique, cette *force plastique* capable, comme l'a bien montré Gilles Deleuze, de "passer partout"²⁷²²⁷³ ». Car par nature, selon G. Deleuze « le pli qui va à l'infini²⁷⁴ » définit le Baroque comme une ode à la matière que nul ne peut appréhender dans son intégralité.

Quittant le plan dont il rompt la staticité, le pli est le premier pas, le premier rythme vers un espace pluriel. Dans le cadre d'une étoffe, par exemple, l'avvers et le revers ne s'opposent pas mais participent d'une même démarche. Chaque pli, tendu dans l'autre – comme source d'infinies modulations, de profondeurs optiques, d'épaisseurs tactiles, de variables, etc. – donne de l'épaisseur et met en commun les différents éléments en présence. Par le pli, la surface reste entière, dans le pli, il y a la possibilité de passer d'une caractéristique à une autre en gardant une certaine constance, une liaison entre tous ces éléments, créant ainsi une certaine diversité à l'intérieur d'un tout.

G. Deleuze par cet ouvrage et tout en procédant à une création de concepts philosophiques redéfinit l'esprit qui, selon lui, animait l'art baroque. Inscrivant *le Pli* – à travers des théories et pratiques modernes, (liant le Baroque comme nous l'avons développé à la peinture de Simon Hantaï mais aussi à la poésie de Mallarmé, à la prose de Proust, à la

²⁷¹ G. Deleuze, *Le pli, op. cit.*, p. 50.

²⁷² *Ibid.*, p. 5-19.

²⁷³ G. Didi-Huberman, *L'étoilement, op. cit.*, p. 113.

²⁷⁴ G. Deleuze, *Le pli, op. cit.*, p. 5.

musique de Pierre Boulez et même à l'écriture de Borges ; pour ne citer que quelques exemples) en en faisant l'inspirateur des découvertes de l'art contemporain ²⁷⁵ – comme le « concept opératoire du Baroque [...], dans toute sa compréhension et son extension : pli selon pli ²⁷⁶. »

Le pli comme système dynamique : de l'indivisible comme métamorphose

Ainsi, tel que nous venons de l'aborder à partir du pli comme « concept opératoire », selon G. Deleuze, l'objet ne se définit plus par sa forme, « mais [selon] une modulation temporelle qui implique une mise en variation continue de la matière autant qu'un développement continu de la forme ²⁷⁷ ».

Hors-lieu entre deux failles, permettant une amplitude maximale le pli se caractérise par la manière dont il donne forme à la matière, par la manière dont il englobe et enveloppe la matière. Car le pli, en tant que « substance indivisible et pourtant en perpétuelle métamorphose ²⁷⁸ », apparaît comme la figuration d'une expérience du continu au cœur de la création ; ceux que l'on croyait séparés se révèlent inhérents ²⁷⁹ l'un à l'autre, de la même texture même s'ils sont distants. Ainsi, non seulement le pli suggère une continuité, mais témoigne aussi de la déformation par pliage de la matière, faisant advenir l'unité de l'œuvre et en réactualise les potentialités conceptuelles et plastiques. Tel que l'écrit G. Deleuze,

Plier-déplier ne signifie plus simplement tendre-détendre, contracter dilater, mais envelopper-développer, involuer-évoluer ²⁸⁰.

²⁷⁵ Sur cette question, voir M. Buydens, *Sahara : l'esthétique de Gilles Deleuze, op. cit.*, p. 136-139.

²⁷⁶ G. Deleuze, *Le pli, op. cit.*, p. 47.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 26.

²⁷⁸ N. Vasseur, *Les plis, op. cit.*, p. 20.

²⁷⁹ Selon G. Deleuze, « c'est une enveloppe d'inhérence ou d'"inhésion" unilatérale : l'inclusion, l'inhérence est *la cause finale du pli*, si bien qu'on passe insensiblement de celui-ci à celle-là. Entre les deux un décalage s'est produit, qui fait de l'enveloppe la raison du pli : ce qui est plié, c'est l'inclus, l'inhérent. On dira que ce qui est plié est seulement virtuel, et n'existe actuellement que dans une enveloppe, dans quelque chose qui enveloppe. » *Le pli, op. cit.*, p. 31.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 13.

Cette continuité entre les éléments, cette extension sont les constantes d'une opération engendrant une forme d'unité rendue possible par le pli lui-même. Mais cette unité est coextensive à un déploiement, un embrassement, un « entre » illimité et multidirectionnel ²⁸¹ ; de la sorte, par le pli, nous sommes en mesure d'élaborer des formes qui s'épuisent et se renouvellent, sans parvenir « au même » et ceci selon d'incessantes mutations et modulations.

Car le pli, tel que nous venons de l'analyser – et pour cause – ne se module pas à l'identique. Résistant à toute forme de moule, présupposant ainsi une intériorité et un flux permanent, il est simultanément une forme et un mouvement. Si le pli, tel que le présuppose Deleuze, met en commun les différents éléments en présence, qu'y a-t-il à l'intérieur du pli ? À ce stade de la réflexion, ne pourrait-on dire que le « pliage » dans le travail de Simon Hantaï mais aussi le « pliable » dans le cas des *Espaces Pliables*, comme autant de gestes ²⁸², réunissent à même la toile entre la transformation et le continu encore une série de reliefs, encore du mouvement ?

Et à plus forte raison, dans le cadre de ma pratique artistique ou ces formes identifiables que sont le carré ou le cube, tant du point de vue de l'enveloppe que de leur mise en forme, sont sujettes à variations entre le carré et le cube, entre la deuxième et la troisième dimension et tour à tour entre le déploiement et le repliement, l'élévation et l'abaissement, la construction et la déconstruction, l'intériorité et l'extériorité, etc. L'*Espace Pliable* est sensible aux déformations : aux pliures du carré comme forme au déploiement comme mise en forme, résultante de toutes les interactions locales. Si le dépliage réside dans l'ouverture, dans l'extension « l'incertitude et la démarche aveugle s'accompagnent d'une évidence : l'impossibilité de replier exactement, de contraindre, de domestiquer ²⁸³ » de remettre dans leurs plis ces « espaces de temps » déployés. Une fois dépliée, la toile enveloppe, s'étire et se plisse encore et encore : elle « capture ». La plissure, toujours accompagnée ou précédée d'autres plissures, semble se

²⁸¹ Cf. G. Deleuze, *Le pli, op. cit.*, p. 169.

²⁸² Que l'on pense au geste du peintre ou à celui du spectateur qui déploie l'*Espace Pliable*.

²⁸³ Éliane Chiron, « ...Effacer les plis de quelque chose qu'on lui avait donné tout plié il y avait quelques années », in *Plis, Figures de l'Art, revue d'études esthétiques*, textes réunis par Bernard Lafargue, n°1, 1993-1994, Mont-de-Marsan, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 1994, p. 64.

complexifier au fur et à mesure des « captures », elle s'étend, s'associe, se multiplie « devenant » ces « moments », ces souvenirs ou plutôt ce souvenir comme geste ? Dessinant une série de lignes flottantes, quand on les observe ces plissures pourraient être qu'une seule et même plissure repliée de mille et une manières sur elle-même. Ni trophées ou autres symboles ne peuvent attester d'une telle « capture » qui ne cesse de vouloir donner du poids à l'immatériel. Mais alors que déclenchée, cette saisie qui enveloppe pour développer, n'est-elle pas elle-même progressivement enveloppée ? Quels sont les risques d'une telle « capture » si tant est que l'on puisse parler de risques ?

Au fur et à mesure des années et de par les manipulations, ces réalisations, déployant chacun de ces moments, s'en imprègnent et s'imprègnent du temps des *Espaces Pliables* passés, présent mais aussi à venir. Ces « captures », toujours différentes, substituent le « point de vue » au « centre » et ceci dans un seul but : pour mieux voir. En effet, le pli est un mélange de contradiction, de transformation et du continu. Aussi, de par cette inflexion et cette transformation dans le travail de la surface, tel que le défend G. Deleuze, il n'y a pas de parties mais bien des relations. À la centration, le pli comme *pliable* lui préfère la ligne nomade réaffirmant un espace en mouvement qui propose une « capture de moment ». Loin d'être un système clos sur lui-même, le *pliable* en puissance dévoile du temps, met en mémoire pour ensuite, semble-t-il, disparaître à son tour. En faire un concept décisif, c'est voir dans la disparition non pas l'opposé de l'apparition mais son accomplissement. En quelque sorte, le *pliable* inscrit une évidence dans le visible, donne à voir ce qui est là, vital.

Déplier, plier, *pliable* : de l'infiniment grand à l'infiniment petit

Mais bien que le pli du point de vue du « pliable » ou encore le pliage – comme technique de révélation de l'espace dans le travail de Simon Hantaï – entre son épaisseur de matière et son idéalité du support, est une certaine façon de restituer le réel, au même titre que le geste du spectateur qui déploie l'*Espace Pliable*, il est aussi ce qui lui échappe.

Ni dedans, ni dehors, ni intérieur, ni extérieur, ni haut, ni bas, « le plus simple [écrit G. Deleuze] est de dire que déplier, c'est augmenter, croître, et plier, diminuer, réduire, "rentrer dans l'enfoncement du monde"²⁸⁴ ²⁸⁵. » Et ou de l'inflexion à l'inclusion, du concave au convexe, cette flexibilité à l'œuvre semble alors nous « capturer » « ou nous embrasser – c'est selon –, comme dans l'acte du pliage le peintre lui-même aura pu, par sa propre toile, se trouver facilement capturé ou embrassé²⁸⁶ ». Cette « capture » – en fonction des dimensions de l'*Espace Pliable* – en plus de dépasser²⁸⁷ le spectateur, de le recouvrir : le dévoile.

Traduisant l'hétérogénéité des forces auxquelles elle est exposée, la structure de l'*Espace Pliable*, lisse d'apparence, tout en se recomposant, se transforme. Inscrivant une évidence dans le visible le *pliable*, comme structure modulable, permet aussi bien la rigueur fonctionnaliste que le rappel du vivant. Selon un jeu d'échelles et de dimensions, il est tout d'abord un système qui tend à l'équilibre où la pesanteur, le mouvement, la pression agissent simultanément sur la matière souple ; puis, comme nous avons déjà pu commencer à l'observer, l'*Espace Pliable* s'imprègne des

²⁸⁴ Gottfried Wilhelm Leibniz, « Lettre à Arnauld, avril 1687 » in *Les écrits philosophiques de Leibniz T2*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1879, p. 99, cité dans G. Deleuze, *Le pli, op. cit.*, p. 13.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ G. Didi-Huberman, *L'étoilement, op. cit.*, p. 28.

²⁸⁷ À ce propos, Bruno Trentini écrit, « le changement d'échelle est fondamental pour saisir ce sentiment : le carré, en plus de n'avoir aucun volume, occupe une surface connue, courante, guère plus étendue qu'un lit de deux places. Il est de plus vu de haut, à distance humaine, il est domestique. Le volume du cube dépasse quant à lui la plupart des êtres humains. Attirés par sa hauteur, ils ne peuvent que le regarder respectueusement d'en dessous ». Bruno Trentini, « Le devenir spectateur, à propos d'*Espace Pliable bleu* d'Edith Magnan », p. 2.

http://www.edithmagnan.com/wp-content/uploads/2011/08/devenir_spectateur1.pdf, consulté le 08/08/2011.

différentes « captures de moment » et progressivement s'affaisse sous le poids du temps²⁸⁸. Usé, déformé, plissé proche d'une seconde peau, il oscille alors de plissures en plissures, de faux-plis en replis vers ce qui s'avère être sa propre disparition ou apparition pour n'embrasser à nouveau, rien que de l'espace.



Figure 40 : *Espace Pliable 4 portefeuilles*, *Espace Pliable bleu*,
1.20 x 1.20 x 1.20 m, 2 x 2 x 2 m, 2009, 2010.

²⁸⁸ Je n'ai pu analyser que très récemment (au début de l'année 2013) ces métamorphoses de ce que nous avons d'abord qualifié comme une échelle de travail c'est-à-dire le cube. Cette déformation de l'échelle de travail et de la toile, bien que visible, ne m'a pas semblé immédiatement évidente.

Encore à une autre échelle, de l'*infiniment* petit à l'*infiniment* grand, les plis structurent la matière, portent l'information et participent même à la morphologie de l'univers²⁸⁹. Pour ne citer que certains cas de figures, le pli organise, creuse, se plisse, se voile, s'enroule ou encore se retourne ; il est un système dynamique travaillant à même l'espace par strates successives et donnant lieu à de nombreuses mises en forme. « Or c'est une intuition très simple : pourquoi quelque chose serait-il plié, sinon pour être enveloppé, mis dans autre chose ?²⁹⁰ »

Les plis renvoient à une réflexion sur le temps, la mémoire et l'apparition des phénomènes. Plier, superposer et déplier, faire apparaître « le blanc », enserrant les traces de la mémoire dans les plis de sa toile, Simon Hantaï mêle mémoire des gestes et celui de la forme. À ce sujet, Didi-Huberman écrit,

Frontalement, offert sur la toile, l'étoilement²⁹¹ est la mémoire du nœud, c'est-à-dire la mémoire d'un moment – le pliage – où la toile était désordre, chiffon, amas, "montagne aplatie", topologie d'"invagination" et d'"involution" sur soi, comme dit Hantaï²⁹².

Résonne à la mémoire du support, les opérations plastiques développées par « la méthode du pliage » ou par le « pliable », ayant concouru à la déformation, la contraction, l'extension de la toile ; à l'élaboration de ces

²⁸⁹ À l'échelle géologique par exemple, les plissements de l'écorce terrestre sont la trace visible des poussées occasionnées par la dérive des continents. Ces plissements, composition d'une compression de matière, nous renseigne sur les évolutions morphologiques de la surface terrestre. Partout dans la nature, résultantes de nombreux facteurs en interaction, des formes plissées se constituent, dès lors la même disposition de plis peut répondre judicieusement à plusieurs fonctions. Car le pli dans son rôle structurant, c'est-à-dire, rigidifiant par la forme une faible quantité de matière, n'est qu'une fonction parmi d'autres ; sans toute les énumérer, on peut penser au pli comme processus de croissance, de complexification ou comme mécanisme d'éclosion.

²⁹⁰ G. Deleuze, *Le pli, op. cit.*, p. 30-31.

²⁹¹ « Or, si l'étoilement apparaît comme ce "stoppage" temporel du processus de pliage ou de nouage, il n'en offre pas moins, visuellement déployé sur le tableau, une façon d'engendrer spatialement certains "phénomènes de bords", plus ou moins aléatoires, et dont les lois morphogénétiques nous échappent. L'étoilement est donc une façon d'*accoucher d'un espace*. Sa forme élémentaire, Hantaï en fit le sujet de tout un tableau dès 1958 : prophétiquement intitulé *Souvenir de l'avenir...* », G. Didi-Huberman, *L'étoilement, op. cit.*, p. 88.

²⁹² *Ibid.*, p. 86-87.

« nœuds ²⁹³ » dans le cas du travail de Simon Hantaï ou de ses plissures et de ces froissements selon les *Espaces Pliables*.

Aussi « pli selon pli ²⁹⁴ », c'est surtout l'occasion donnée à la mémoire de plier ses souvenirs tout en dévoilant ses remémorations. Chaque pli sur un autre pli se recompose au gré des modulations et des inflexions, des respirations. À la fois présent et absent, matériel et immatériel, tracé et ombre, l'*Espace Pliable* – et non que la mémoire se réduise ici à une accumulation de données – porte des formes qui deviendront selon les circonstances souvenirs ou oublis, le tout enfoui dans le pli comme *pliable*. Mais l'essentiel est-il le mouvement du pli plus que ce qu'il dévoile ? Mettant en contact l'envers et l'endroit, « l'image d'un pli porte l'empreinte d'une force créatrice s'exprimant directement dans un élan ²⁹⁵ » et ou dans le cas de l'*Espace Pliable* le temps en autorise le déploiement, l'enveloppe sa « capture ». Le plissement possède en puissance tous ces souvenirs de formes. L'*Espace Pliable* qui dépasse d'abord le spectateur, le recouvre avant de l'envelopper. Cette enveloppe, « d'inhérence ou d'"inhésion" unilatérale ²⁹⁶ », constitue au préalable un bord fluctuant ; mais c'est aussi, une forme globale capable de se retourner et dans laquelle nous pouvons nous replier, nous retrouver. L'*Espace Pliable* est marqué par sa compacité ; pli selon pli, pli sur pli, pli contre pli, il y a toujours un pli dans le pli.

²⁹³ Sur le rôle du « nœud » dans le travail de Simon Hantaï, voir le chapitre « Étoile » in *L'étoilement, conversation avec Hantaï, op. cit.*, p. 85-101.

²⁹⁴ Cf. Stéphane Mallarmé, « Remémoration d'amis belges », in *Poésies, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 60.

²⁹⁵ Guy Péhourcq, « Les plis de tissu, stratagèmes pour l'expression plastique », in *Plis, Figures de l'Art, revue d'études esthétiques*, n°1, *op.cit.*, p. 201.

²⁹⁶ G. Deleuze, *Le pli, op. cit.*, p. 31.

D'après l'étude de Gilles Deleuze, le pli, cet espace de respiration, suggère une approche tout en réserve vis-à-vis du réel élaboré, « il est une substance indivisible et pourtant en perpétuelle métamorphose²⁹⁷ ». Dans le cadre d'études en morphologie structurale il est un processus naturel de morphogenèse.

Ainsi à partir des paramètres – comme caractéristiques – de forme, de mouvement et de matière, G. Deleuze attribue au pli des propriétés de continuité, d'infini et d'unité. Le pli apparaît comme la figuration d'une expérience du continu au cœur de la création ; ceux que l'on croyait séparés se révèlent *inhérents* l'un à l'autre, de la même texture même s'ils sont distants. Ce glissement lexical du pli met en réserve la potentialité au profit d'une « puissance d'action opérante », qui d'un point de vue sémantique adopte peu à peu les caractéristiques tant conceptuelles que formelles d'un mode opératoire, tel que « la méthode du pliage » développée par Simon Hantaï ou le « pliable » dans le cas de ma pratique.

Le pli, comme repli et/ou dépli, implique une continuité, une souplesse et désigne la déformation par pliage de la matière, qui fait advenir l'unité de l'œuvre et en réactualise, comme nous avons pu le découvrir, les potentialités conceptuelles. À partir de ces caractéristiques, dans le chapitre suivant, nous reconsidérerons le drapé d'abord comme cet « art de bien distribuer les plis²⁹⁸ » ; puis le drapé lui-même et ce comme un « art du pli » qui, en proie à l'aléatoire ne cesse de se métamorphoser.

²⁹⁷ Nadine Vasseur, *op. cit.*, p. 20.

²⁹⁸ Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, [1708], Paris, Gallimard, 1989, p. 55.

Chapitre 9 : Une opération de drapé, vers un « art du pli »

Tout au long de ce chapitre, nous réinterrogerons et analyserons à travers le drapé, l'étoffe ou encore le « vêtement intelligent », le pli comme métamorphose ; n'ayant de cesse de découvrir le pli du point de vue du drapé et le drapé du point de vue du pli.

« Bien draper », tant en peinture qu'en sculpture, fût pendant longtemps²⁹⁹ un talent essentiel pour l'artiste, requis et enseigné par cette même communauté artistique. À ce sujet et afin de mieux appréhender le drapé – tant du point de vue de sa technique que de ses enjeux artistiques – deux principaux documents ont retenu notre attention ; le premier rédigé au Quattrocento par Léonard de Vinci et le second au XVIII^e siècle par Roger de Piles. Ces textes, destinés aux artistes, nous ont permis de rendre compte de l'évolution des principes énoncés, des règles de composition, des enjeux concernant le drapé dans un cadre, d'abord, pictural.

Car les draperies en plus de dynamiser la composition générale « ont un intérêt esthétique par elles-mêmes ; leurs lignes, leurs courbes, leurs volumes, résultent de la combinaison entre les formes du corps drapé et celles que prend un tissu...³⁰⁰ ». Dans notre étude, le drapé – de par son rapport au pli qu'il couvre, recouvre, enveloppe mais surtout dévoile, contraste, étend – ne se définit plus à partir d'antinomies comme matière/forme mais se révèle lié « au poids, à la densité, à la lumière, à la couleur³⁰¹ ».

²⁹⁹ « L'himation grec, la toge romaine, se drapaient. La draperie souvent représentée dans la sculpture antique a joui d'un grand prestige dans la peinture et la sculpture classiques ; représenter des personnages drapés à l'Antique, s'il ne s'agissait pas de Grecs ou de Romains mais de contemporains ou de figures allégoriques, les mettait en quelque sorte hors du temps et au-dessus des limitations de l'histoire. » Anne Souriau, « Draperie », in *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 619.

« Toutes cette évolution ne fait que confirmer le rôle reconnu par Warburg à la draperie comme outil "pathétique" : les *tissus* apparaissent souvent – surtout dans les tableaux de la Renaissance où la *nudité* et la *tactilité* sont mises en scène – comme les "surfaces sensibles", les *champs dynamophores* de la figuration toute entière. En tant que telles – et toujours dans les termes mêmes qui furent ceux de Warburg –, ces surfaces se montrent capables d'accueillir un large éventail d'"inversions dynamiques". » Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna, essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002, p. 21.

³⁰⁰ « Draperie » in *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 619.

³⁰¹ Henri Focillon, *Vie des formes, suivi de Éloge de la main*, [1943], Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 50.

Tout au long de ce chapitre, nous retrouverons les qualités d'« extension, d'intensité et d'inhérence ³⁰² », propres au « pli comme concept opératoire », au pli comme puissance de formation en même temps que de transformation. Nous verrons alors que creuser, courber ou encore déformer, adapter, combiner ne sont que quelques-unes des caractéristiques du drapé, du pli et de sa possible mise en forme. Le pli, qui bien plus que de nous renseigner sur le sujet représenté, suscite une métamorphose du corps lui-même pour peu à peu devenir une métaphore de ce corps, une seconde peau, une enveloppe ; en somme une « épaisseur retirée en soi ³⁰³ ».

Le drapé : Traité et Principes par Léonard de Vinci et Roger de Piles

Avant de nous intéresser au pli, en tant que drapé, il est important de repréciser notre champ d'étude et plus encore de mettre en évidence les relations entre le pli, le drapé puis ce que l'on a rassemblé sous le terme de draperie. Désignant d'abord la manufacture de drap, la draperie caractérise la représentation artistique d'un drapé, c'est-à-dire de l'ensemble des plis d'une étoffe ou d'un vêtement ample. Roger de Piles note dans son *Cours de peinture par principes*, publié en 1708, que les étoffes sont très diversifiées mais que « les Peintres les ont toutes comprises sous le mot de *draperie* ; et pour faire entendre qu'un Peintre possédait l'art de bien distribuer les plis, ils ont dit qu'il savait bien jeter une draperie ³⁰⁴ ».

« Démonstration fut faite de ce que la forme ne pouvait pas être perçue comme une simple vue de l'esprit. Pour de nombreux artistes, l'art, ainsi que le suggérait Henri Focillon quelque 20 ans avant, ne pouvait plus se définir à partir de vieilles antinomies comme esprit/matière, matière/forme ou encore fond/forme, mais se révélait bien plutôt "lié au poids, à la densité, à la lumière". Les matières, affirmait encore l'auteur, ont une consistance, une couleur, un grain et c'est pourquoi elles ont "une certaine destinée ou si l'on veut une certaine vocation formelle". Les artistes contemporains se sont appliqués avec une rare exigence à démontrer le bien-fondé d'une telle analyse et, outrepassant même certaines de ses limites, montrer qu'il n'y avait peut-être pas non plus d'antinomie si grande et si irréversible entre l'art et la nature. » Maurice Fréchuret, *Le mou et ses formes : essai sur quelques catégories de la sculpture du XX^e siècle*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993, p. 22.

³⁰² Cf. G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna*, *op. cit.*, p. 39-40.

³⁰³ *Id.*, *L'étoilement, conversation avec Hantai*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 118.

³⁰⁴ Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, [1708], Paris, Gallimard, 1989, p. 55.

Les draperies ont leur lignes, leurs courbes, leurs volumes et résultent non seulement de la combinaison entre les formes, par exemple, du corps drapé ; mais aussi de celles que prend un tissu soutenu en quelques points et abandonné à lui-même entre ces points ³⁰⁵. La draperie, cet *art de la distribution*, habille, couvre, recouvre, enveloppe mais et surtout révèle qu'il s'agisse de ce qui est enveloppé ou du drapé lui-même, du volume prolifique qu'il dessine. Le drapé enrichit la composition par une série de contrastes et de détails ; il est une technique de représentation des volumes par l'observation de la lumière. À l'image de ce qui est représenté, le drapé peut-être grossier, tortueux ou vertigineux. Il fournit une série d'indications (situations sociales, morale des personnages, etc.) et confère à ces silhouettes, à ces objets figés dans les deux dimensions du tableau, une dynamique singulière.

De cet agencement l'auteur, Roger de Piles, développera dans son chapitre intitulé « disposition », un concept essentiel dans l'art de peindre :

Le mot de draperie, en Peinture, s'entend de toute sorte d'étoffe, soit que les hommes s'en habillent, soit qu'on veuille l'employer à quelque autre usage. Mais l'idée la plus ordinaire que l'on s'en fait regarde l'étoffe qui sert aux vêtements des hommes. La Peinture en a fait un art qui consiste en trois choses : 1. Dans l'ordre des plis / 2. Dans la diverse nature des étoffes / 3. Dans la variété de leurs couleurs ³⁰⁶.

Dans un premier temps, le drapé – l'ensemble des plis formés par l'étoffe d'un vêtement – est un agencement organisé des plis, d'un tissu posé, accroché ou porté. Le costume antique, par exemple, obéit au principe du drapé ; la pièce d'étoffe, sortie du métier à tisser, est enroulée savamment autour du corps. Dès l'Antiquité, la représentation du corps est au centre des préoccupations de l'art occidental ; le drapé, alors largement utilisé et travaillé, peut être perçu comme le prolongement d'un corps idéalisé. « Il faudra pourtant attendre la Renaissance pour voir fleurir les Traités de plis qu'inaugure Léonard [de Vinci] au Quattrocento et que cèle Roger de Piles

³⁰⁵ « [...] la forme la plus simple [...] étant la courbe appelée *chaînette*, que prend l'étoffe soutenue en deux points », « Draperie », in *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 619.

³⁰⁶ R. de Piles, *Cours de peinture*, *op. cit.*, p. 63.

au début du XVIII^e siècle ³⁰⁷», précise Bernard Lafargue. Vers 1490, Léonard de Vinci forme bien le projet d'un *trattato* de la peinture, mais il ne fera rien paraître de son vivant. Ce n'est qu'en 1651 que sera publiée à Paris, la première édition imprimée en langue française du *Traité de la peinture*. Ce livre composite, soulignant l'étendue des connaissances du peintre, s'articule autour de 8 chapitres dont le quatrième se rapporte exclusivement à l'enseignement du drapé, au même titre que le mouvement du corps et du traitement de l'ombre et de la lumière abordés par deux chapitres distincts. À ce sujet, André Chastel écrit, « le plan du Trattato est d'une gaucherie extrême : après le "Paragone" (ou "Parallèle des Arts"), il étudie le peintre (II) : qualités maîtresses, sens de la lumière, règles d'anatomie..., puis les mouvements du corps (III), le drapé (IV), l'ombre et la lumière (V), enfin les arbres (VI), les nuages (VII), l'horizon (VIII), c'est-à-dire les éléments du paysage. L'orientation de l'entreprise, l'objet même du "Traité", son but dernier, apparaissent mal ³⁰⁸ ». Outre d'interroger les perspectives d'un tel ouvrage, cette remarque n'a pourtant rien d'anodin. Alors que le drapé semble d'abord régit par un certain nombre de règles d'agencement ; progressivement, tel que le révèle l'ordonnement de ce traité, il semblerait qu'en plus d'être une des qualités requises, nous glissions de la distribution au hasard ; nous glissions, entre légèreté et pesanteur, fragilité et rigidité, vers « un art du pli ».

De l'agencement au hasard, vers un « art du pli »

Dans cet ouvrage Léonard de Vinci dispense de nombreux conseils en vue de restituer l'effet pictural du drapé sur la toile. Cette discipline obéit à des codes précis, tel que le rythme des plis qui varie selon l'âge, le rang soit la richesse matérielle ou spirituelle. Il ne faut jamais perdre de vue que la finalité du drapé est d'habiller gracieusement les membres qui les portent. Le drapé est un vêtement, c'est aussi un signe qui en tant que tel contribue à

³⁰⁷ Bernard Lafargue, « Déployer les plis », in *Plis, Figures de l'Art, revue d'études esthétiques*, textes réunis par Bernard Lafargue, n°1, 1993-1994, Mont-de-Marsan, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 1994, p. 11.

³⁰⁸ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par André Chastel, Paris, éd. Berger-Levrault, 1987, p. 25.

l'identification de la figure qui le revêt. Entre autres, l'auteur adresse ainsi ses recommandations aux peintres, « et fais peu de plis, sauf pour les vieillards en toge et pleins d'autorité ³⁰⁹ ». Selon Roger de Piles, les ornements du tissu ne conviennent guère aux divinités car ils sont toujours inférieurs à la dignité du divin, il écrit « les draperies qui leur sont propres [aux divinités, figures célestes] doivent être riches plutôt par la grandeur et la noblesse des plis que par la qualité des étoffes ³¹⁰ ». Le drapé suppose une adéquation entre le vêtement et la figure qui le porte, mais aussi entre la figure et la façon dont ce vêtement est drapé. À ce propos, Léonard de Vinci écrit :

Des draperies qui revêtent les figures, et de leurs plis. Aux draperies qui revêtent les figures, il faut avoir des plis propres à ceindre les membres qu'ils habillent, de sorte qu'il n'y ait pas dans les parties éclairées des plis aux ombres trop foncées, et que dans les parties ombrées il n'y ait pas de plis trop clairs ; que les contours de ces plis fassent le tour des membres qu'ils couvrent, sans lignes obliques et sans ombres qui s'enfoncent au-delà de la surface du corps ³¹¹.

Le drapé permet aux peintres non seulement de composer mais de dynamiser le volume du corps ainsi que la profondeur de la composition générale. Le pli régi par un fragile équilibre entre lumière et obscurité, entre lignes courbes et épaisseur, entoure et « habille » la surface du corps. Non seulement la minutie des croquis préparatoires ³¹² de Léonard de Vinci

³⁰⁹ L. de Vinci, *Traité de la peinture, op. cit.*, p. 254.

³¹⁰ R. de Piles, *Cours de peinture, op.cité*, p. 57-58.

³¹¹ L. de Vinci, *Traité de la peinture, op. cit.*, p. 308.

³¹² Par exemple les nombreux croquis et dessins préparatoires que réalise Léonard de Vinci en vue de réaliser *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* et notamment *l'Étude pour le manteau de la Vierge*, vers 1507-1510 et conservé au musée du Louvre.

« Léonard a étudié sur cette feuille une nouvelle disposition du manteau de la Vierge. Sur une première ébauche à la pierre noire, il a affiné les transitions des ombres à la lumière au moyen d'un lavis gris et de rehauts de blanc. Grâce à la fusion subtile de ces matériaux, il obtient un dessin très pictural qui lui permet de mieux imaginer ce que sera le résultat définitif sur son panneau. Dans le carton préparatoire au tableau, ce grand drapé était largement déployé dans le dos de Marie, comme s'il était tombé de ses épaules. L'extrémité reposait sur le genou de sainte Anne alors que la partie centrale demeurerait suspendue, laissant ainsi voir le revers du tissu. L'artiste décide désormais d'en restreindre la place, en supprimant le pan supérieur. Il semble vouloir le remplacer par un mouvement bouffant de la robe, mais l'idée n'est ici qu'à peine esquissée. Au niveau des jambes, la draperie n'est en revanche que légèrement modifiée, avec de nouveaux plis. [...] La réflectographie infrarouge du tableau du Louvre a permis de constater que le maître avait commencé à

témoigne de l'importance que le peintre porte « au rendu » des étoffes et à leur diversité comme mise en forme ; mais aussi et surtout au mouvement engendré par cette multiplicité de plis, de fronces, de drapés. Dans le chapitre *Préceptes du Peintre*, contenu dans l'ouvrage *Les carnets de Léonard de Vinci*, tome 2, nous pouvons lire :

Variété des sujets. Draperies ténues, épaisses, neuves, usées, cassures et fronces des plis, *cride dolci*, ombres plus ou moins obscures, avec ou sans reflets, distinctes ou confuses selon les distances et la diversité des couleurs ; vêtements conformes au rang, [...] selon les plis, plaquées aux pieds ou s'en écartant suivant que les jambes sont figurées au repos ou ployées, ou tordues ou rejointes ; épousant étroitement les jointures ou s'en écartant, selon les pas ou le mouvement, ou si le vent souffle. Les plis correspondront à la qualité des draperies, transparentes ou opaques ³¹³.

Les draperies, aux nombreuses qualités, nommées et distinguées par le peintre entretiennent un lien étroit avec les plis. Ceux-ci sont sensibles au mouvement par la déambulation et/ou l'immobilisme, aux flux par le souffle du vent. Les possibilités chromatiques du drapé, regroupant une grande variété de teintes, sont organisées par la démultiplication des grands et petits plis. Nous notons que non seulement, les plis de l'habit suggèrent des profondeurs, des rythmes ; mais qu'un ensemble de plis, dont l'effet est démultiplié par l'opposition des couleurs entre elles, parfois avec le support ³¹⁴, construisent un espace proprement pluridimensionnel. Le drapé dessine le mouvement où le tissu gonflé amplifie le geste, semblant ainsi s'affranchir des lois de la pesanteur. Sensible au mouvement et au contraste, le drapé creuse la surface de l'image, « où l'on voit [selon Michel Guérin] que la surface accomplit une triple mission de réception : elle supporte

mettre cette invention en place : le contour de la couche de laque rouge qui prépare celle de lapis-lazuli observe, au niveau de la fesse, la même forme relevée que celle du dessin, qui fut finalement abaissée lors de la pose de la couche bleue. [...] Au lieu du fascinant enroulement de la draperie qu'il avait déjà utilisé dans plusieurs de ses précédentes œuvres, Léonard préféra finalement la forme plus simple d'un pan de tissu tombant naturellement. » Vincent Delieuvin, « Catégorie 41, Étude pour le manteau de la Vierge », in *La Sainte Anne, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, sous la direction de Vincent Delieuvin, Paris, Musée du Louvre, 2012, p. 140.

³¹³ *Les carnets de Léonard de Vinci (1452-1519)*, trad. Louise Servicen, vol. 2, Paris, Gallimard, 1987, p. 286.

³¹⁴ Opposant, par exemple, une chape lisse à une matière d'une couleur différente.

l'inscription, elle distribue les places, elle sublime le plat en plan (avec ses avant-plans et ses arrière-plans) et y creusent en profondeur³¹⁵ ». La surface *recupère* la profondeur, elle l'interprète et la révèle « en creux ».

Au XVIII^e siècle, c'est Roger de Piles qui, à son tour, tentera de régler – et non sans contradiction – l'art d'agencer les plis. Leur disposition, écrit-il, « doit plutôt paraître l'effet d'un pur hasard que d'un soigneux arrangement³¹⁶ ». À l'instar des règles de composition qui structurent le drapé, cet « art de bien distribuer les plis³¹⁷ », l'artiste recherchera une certaine épure dans ses drapés, tout en imitant la vie qui peut les animer. Nombreux sont les peintres et sculpteurs à s'être illustrés dans l'art du drapé devenant peu à peu un « art du pli ». Ces plis, par la suite, se recouperont à l'intersection de deux nécessités : re-présenter le réel des textiles avec leurs caractéristiques, démontrant le savoir et le savoir-faire du peintre et du sculpteur ; on sait en effet, que les artistes appliquaient parfois les étoffes humides sur leurs modèles pour qu'elles épousent au mieux le corps. Et en même temps, les plis suggèrent, cachent, dévoilent, s'exacerbent, s'aplanissent et jouent un rôle discret mais efficace dans les différents niveaux de lecture et d'analyse de l'œuvre, introduisant un élément tortueux, *hasardeux*³¹⁸ selon Roger de Piles.

³¹⁵ Michel Guérin, *L'espace plastique*, Bruxelles, éd. la Part de l'Œil, 1998, p. 94.

³¹⁶ R. de Piles, *Cours de peinture, op. cit.*, p. 55.

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ « Structure ou figure de l'art de la couturière particulièrement liée à la notion de mouvement, l'art du pli, ou l'art du drapé, est une structure souple, mobile, qui se situe aussi du côté du retrait, du caché, donnant à voir et dérobant à la vue, dans un système de méandres plus ou moins sophistiqués que scande le jeu du pli et du repli. Le pli s'opposerait, en quelque sorte, à la notion de ligne de contour – celle du patron que l'on reporte avant la taille, sur la surface du tissu - et se rapprocherait au contraire de la notion de volume en se jouant des effets que produisent l'ombre et la lumière. » Jacquie Barral, « Plis et replis : dessiner un drapeau », in *Plis, Figures de l'Art, revue d'études esthétiques*, n°1, *op. cit.*, p. 93.

« Extension, intensité, inhérence ³¹⁹ » ou le pli comme seconde peau

La réalité de la pliure, inspirant d'abord la peinture puis la statuaire et dont l'agencement fut soigneusement réglé et travaillé, met en évidence une pratique du pli qui n'aura de cesse de dévoiler, de suggérer, de cacher ; en d'autres termes de se métamorphoser introduisant ainsi la réversibilité, la perméabilité, la relativité et – nous y avons déjà fait allusion – l'aléatoire.

Le paradoxe de la draperie réside parfois dans son objet qui ne serait pas tant de masquer le nu, mais de souligner la sensualité de ses courbes. Ainsi le « drapé mouillé » qui couvre la *Vénus Génitrix* attribué à Callimaque (V^e siècle av. J.-C.) – connue au travers de plusieurs répliques romaines – dévoile plutôt qu'il n'habille. L'épaule et le sein gauches, voluptueux, affleurent sous la tunique. En exaltant le rapport sensuel du tissu sur la peau, le drapé semble sculpter le marbre et par des effets de surface révèle, pointe la nudité sous-jacente plus qu'il ne la cache, complexifie cette enveloppe corporelle plus qu'il ne la lisse. Le drapé requiert, sans aucun doute, plus une maîtrise de l'expression du relief qu'une maîtrise du contour. La ligne qui le borde disparaît et réapparaît dans le jeu des entrelacs, des plis cassés, arrondis ; ou bien se fond, se résorbe dans les zones d'ombres.

Et c'est bien de ce relief dont il est question, ici, de cette matière de plis comme relief ; d'abord comme une extension du corps – s'inscrivant comme un matériau du temps puis, comme intensification de la forme et de ce qu'elle enveloppe. Cette insertion du pli comme preuve du dynamisme réel – concret – du plan et de ses mutations et dans laquelle les plis sculptent dévoilent ; « tel est le travail – extension, intensité, inhérence –, telle est la richesse morphologique et signifiante auxquels un simple drapé, fût-il "tombé", sait ouvrir nos yeux ³²⁰ ». Cette déconstruction, du point de vue de sa transformation, devient un processus structurel fondamental.

À l'échelle du corps, des plis se forment d'eux même lorsqu'on recouvre une forme non-développable avec une surface plane, assez souple. Une

³¹⁹ Cf. G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna*, p. 39-40.

³²⁰ *Ibid.*, p. 126.

étouffe, par exemple, se plie en fonction de la forme du corps qu'elle recouvre. Elle forme une seconde peau, un vêtement qui permet nos mouvements par sa capacité à organiser des plis curvilignes. Les plis peuvent être dans ce cas qualifiés d'exogènes, ils résultent des formes et des déformations des objets ou des êtres qu'ils enveloppent ; ils constituent alors une géométrie adaptative. Ce processus de plissement scande, creuse des espaces et le pli, tout en étant une structure de rupture par inflexion, est aussi une structure de combinaisons et de passage. Tel le vêtement, la peau plisse aux points d'articulation du corps.



Figure 41 : *Aphrodite dite type Vénus Génitrice*, marbre de Paros, 1,64 m, 1er-début 2e siècle ap J.-C., œuvre romaine d'après un original du grec Callimaque (5e siècle av J.-C.).

Qu'il s'agisse de la peau ou du drapé, tous deux prennent forme et donnent à voir ce qui est dessous, mais pas seulement. Car en tant que tissu biologique souple, la peau, faisant l'objet d'une polyvalence et d'une capacité d'adaptation, est un organe où se confondent entièrement les fonctions mécaniques et les fonctions physiologiques. Indépendamment des organes qu'elle protège et des fonctions qu'elle assure, la peau se révèle n'être qu'une seule et même enveloppe continue. De l'enveloppe à la peau, du recouvrement à la déformation, c'est cette notion d'adaptation qui dès le XII^e siècle confère au terme *supplex*, au propre comme au figuré, le sens actuel de souple. C'est-à-dire la facilité pour un animal à mouvoir son corps et pour une chose à modifier sa forme. Elle désigne par extension et par analogie, la capacité d'un système structurel, organique ou mental à interagir en intelligence avec son environnement. Dans son livre, *Comment l'esprit vient aux objets*, le psychologue Serge Tisseron consacre un chapitre au vêtement et à ses symboliques. Dans un paragraphe, plus particulièrement, qui traite du drapé et de ses formes, il donne une définition éclairante sur les modalités de la matière souple :

Il [le vêtement drapé] possède une logique propre qui engage chacune de ses parties à tout moment. Par exemple, un mouvement du bras effectué sous un drapé n'engage pas seulement l'étoffe qui recouvre cette partie du corps comme lorsqu'on porte une chemise ou une veste, mais le système dans son ensemble ³²¹.

De même lorsque l'on applique une pression sur l'extrémité d'une des tiges flexible d'un *Espace Pliable*, c'est sur toute sa longueur que se répercute la déformation. C'est un système dynamique au sein duquel les facteurs internes et les facteurs externes s'actualisent : la forme est le résultat instantané de ces interactions, manifestant la complexité des forces auxquelles elle est laissée. À l'enveloppe, le spectateur insuffle sa respiration mais l'*Espace Pliable* ne se déploie pas tout de suite. En effet, à ce souffle, avant d'expirer, proche de la rupture il se contracte, se plisse et aspire ; dessinant une série de courbes incurvées vers l'intérieur. À l'inverse, lors du repliement l'*Espace Pliable* semble se dégonfler, le son

³²¹ Serge Tisseron, *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris, Aubier, 1999, p. 33.

de l'air qui s'échappe est audible, la mise au pli progressive. Les répercussions entre les tiges de PVC flexibles et le tissu sont simultanées ; ici, la matière souple sculpte l'extension insufflée par le spectateur. Cette surface dont on ne peut en modifier une partie sans en altérer le tout se rétracte jusqu'au prochain souffle. De l'enveloppe au développement, qu'il s'agisse d'expirer ou d'inspirer, d'« involuer-évoluer ³²² », – au même titre que le spectateur – cet *Espace Pliable* se plisse, se couvre de pliure, se contorsionne ; en somme résiste. Au plus près du drapé, du mouvement, par ce geste, ce souffle l'*Espace Pliable* – de par son extension comme intensité – sculpte des creux, des replis. Élaboré à partir du pli comme procédé et tel que le sous-entend la métaphore de la peau, le caractère *pliable* de ces réalisations développe un espace de « respiration ³²³ ». Ainsi, l'ouverture du mouvement respiratoire ouvre la conscience des sensations et le continuum de l'expérience devient un élément unificateur, intégrateur ; une forme globale dans laquelle nous pouvons nous replier, nous projeter.



Figure 42 : *Espace Pliable bleu 2*, *Espace Pliable 4 portefeuille*, *Espace Pliable bleu*, 1.04 x 1.04 x 1.04 m, 1.20 x 1.20 x 1.20 m, 2 x 2 x 2 m, 2013, 2009, 2010.

³²² Gilles Deleuze, *Le pli, Leibniz et le baroque*, [1988], Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 13.

³²³ Je note à ce propos que la respiration est travaillée comme une sorte de contact ; entendu ici comme ce souffle déclenché et insufflé par les spectateurs.

Les vêtements intelligents de Ying Gao « comme exploration de la métamorphose ³²⁴ »

Afin de poursuivre cette étude du pli du point de vue du drapé, du pli comme seconde peau nous rapporterons ce qui a d'abord été une découverte puis aura fait l'objet d'une analyse approfondie : les vêtements interactifs et/ou modulables dans lesquels le pli du drapé semble modeler, moduler le corps ou serait-ce l'inverse ? Et ou à l'évidence l'artiste peut opérer une appropriation et transcender son modèle. Qu'en est-il de ces préoccupations au sein de la création contemporaine ?

En 2010, dans le cadre des aires culturelles ³²⁵, Madame Ying Gao – Directrice du laboratoire de Design « Exercices de Style » et professeur à l'Université du Québec à Montréal – m'a accueillie au sein de son laboratoire de recherche ³²⁶. Au cours de ce séjour, j'ai pu découvrir et expérimenter deux projets distincts *Berlin Nagoya* ³²⁷ et *Playtime* ³²⁸.

Dans l'ensemble de son travail, Ying Gao alliant la technologie du textile, à la ville ³²⁹ et au multimédia remet en question la notion de vêtement « comme exploration de la métamorphose ³³⁰ ». Selon la designer, « le stylisme est le média, dans le sens plus technologique que textile du terme, c'est-à-dire une technologie sensorielle qui donne au tissu une valeur ludique et participative ³³¹ ». Transfert de formes d'un « vêtement » à l'autre, dispositifs pneumatiques intégrés, expansion par intensité lumineuse sont autant de stratégies artistiques complexes, de nouvelles perspectives créatives au design de mode développées par Ying Gao. Combinant la

³²⁴ <http://yinggao.ca/interactifs/playtime/>, consulté le 20/05/2010.

³²⁵ Avec le soutien de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et du Laboratoire Fictions & Interactions.

³²⁶ Unité de recherche Institut de recherche/création en arts et technologies médiatiques (Hexagram).

³²⁷ <http://yinggao.ca/collections/berlin-nagoya/>, consulté le 9/04/2012

³²⁸ <http://vimeo.com/25646131>, consulté le 9/04/2012

³²⁹ Dans son sens métaphorique ; en effet, Ying Gao précise lors d'un entretien avec Anne-Marie Yvon qu'elle s'intéresse tout particulièrement à la ville du point de vue de ses éléments intangibles tels que le son, la lumière, etc.

« L'univers déroutant de Ying Gao », entretien avec Anne-Marie Yvon, Radio Canada International, 8 septembre 2013.

<http://www.rcinet.ca/FR/2013/09/08/LUNIVERS-DEROUTANT-DE-YING-GAO/>, consulté le 10/08/2013.

³³⁰ <http://yinggao.ca/interactifs/playtime/>, consulté le 20/05/2010.

³³¹ <http://yinggao.ca/bio/>, consulté le 9/04/2012.

rigueur conceptuelle, une recherche technique de pointe et un dialogue critique face aux discours de la mode, ces propositions, ces « prototypes ³³² » dévoilent, complexifient les lignes du corps, en révèlent l'épaisseur subjective et ce de façon intangible.

Réagissant en fonction des stimuli extérieurs comme la lumière, les mouvements ou encore l'air – et au delà de l'expérimentation d'ingénierie ³³³ – ces « vêtements interactifs » interrogent tout autant le lien complexe qui unit l'homme et son vêtement, l'homme et son environnement (climatique, social) que la matérialité de son enveloppe corporelle du point de vue de sa métamorphose dans le sens de son exploration. Au plus près semble-t-il de l'infini, de l'indivisible comme métamorphose ³³⁴, cette redécouverte du corps par les sens, cette introspection nous invite à le « sentir être ». Cette « captation ³³⁵ » et stimulation d'un mouvement naturel régulier au caractère éphémère semblent être au plus près de l'immatérialité sensorielle du corps, du vivant. À l'écoute du corps, qu'il s'agisse des éléments eux-mêmes (les matières, les capteurs) ou des transformations qu'ils esquissent, « l'intangible constitue une composante clé à la fois des concepts créatifs de Ying Gao et de la fabrication même de ses œuvres ³³⁶ ». À ce sujet, comment la technologie révolutionne-t-elle le vêtement ?

En 2006 Ying Gao conçoit *Walking city* et *Living Pod*. Ces premiers vêtements interactifs, l'un gonflable et l'autre sensible à l'intensité lumineuse, sont développés en hommage au collectif d'architectes

³³² Terme employée par l'artiste lors d'un entretien avec Anne-Marie Yvon pour qualifier ces réalisations interactives qui, dit-elle, incitent à autre chose, qui ne sont pas des objets finis.

« L'univers déroutant de Ying Gao », entretien avec Anne-Marie Yvon, *op. cit.*

³³³ Où l'on retrouve des appareils d'abord dits de surveillance qui sont tout autant des appareils d'écoute du corps.

³³⁴ Cf. Nadine Vasseur, *Les plis*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 20.

³³⁵ On peut ici penser à la « capture de moment » où la *capture* apparaît comme une action des plus déterminantes, d'une volonté particulière, faisant émerger quelque chose de l'ensemble ; *capturer* c'est retenir, maintenir, nous semble-t-il, quelque chose qui aurait résisté ou ferait encore l'objet de résistance.

³³⁶ Renée Baert, commissaire de l'exposition « L'intangible en tant matière : créations vestimentaires de Ying Gao », Centre de Design de l'UQAM du 14 novembre au 15 décembre 2013.

<http://www.salleepresse.uqam.ca/communiqués-de-presse-2013/4035-exposition-l-intangible-en-tant-que-matiere-creations-vestimentaires-de-ying-gao-r-au-centre-de-design-de-luqam.html>, consulté le 15/10/2013.

britannique Archigram³³⁷. *Walking City* évoque l'hypersensibilité du vêtement technologique. Dotés de micro-capteurs dissimulés dans le tissu, cette série de robes manifestent une extension de leur structure, de leur enveloppe en fonction des sons et des mouvements émis par le spectateur. Par répercussion, les plis donnent toute leur dimension à l'intégration des volumes. Réceptives, ces éclosions textiles et cette expansion volumétrique du tissu se gonflent d'air, respirent. L'air devient le matériau de construction et ou le pli, le repli et le dépli apparaissent comme un des moyens de créer simultanément un rythme et un mouvement dans la coupe « traditionnelle » de la robe. Vibrant au contact de l'autre, le vêtement se révèle vivant.

En 2010, dans le cadre des aires doctorales, lorsque j'intègre l'équipe composée d'ingénieur et d'assistantes dont Isabelle Campeau, deux projets sont alors en cours de réalisation *Playtime* et *Berlin Nagoya*. Ce dernier, réalisé grâce à l'obtention de la bourse Phyllis-Lambert Design Montréal 2009³³⁸, a permis à Ying Gao d'entreprendre la réalisation de deux séries d'objets vestimentaires. Pour ce nouveau projet – conçu en collaboration avec deux designers berlinois ainsi qu'avec l'industriel japonais Amaike Textile Industry³³⁹ – les références conceptuelles et esthétiques des vêtements seront empruntées aux deux villes et notamment à leur impressionnant système de transport. À ce propos, Ying Gao écrit :

³³⁷ Équipe d'architectes anglais constituée, en 1963, qui envisageait l'urbanisme sous l'angle de la recherche prospective. Formé de Warren Chalk, de Dennis Crompton, de Peter Cook, de David Greene, de Michael Webb, de Ron Herron et de Peter Taylor, le groupe publie en 1967 un livre, *Archigram, Seven Beyond Architecture*, où il expose ses intentions : dépasser les conceptions dominantes en matière d'architecture et de planification des villes. « En glanant dans les numéros d'*Archigram* les mots les plus souvent utilisés on peut esquisser l'inventaire d'une société possible : "cité, instant, information, métamorphose, obsolescence, jetable, ludique, *fun*, *entertainment*, événements, capsule, interconnexion, nœuds, branchement, réseau, câbles, résilles, structure, technique, dômes géodésiques, gonflable, extensible, évolutif, juxtaposable, échangeable, préfabriqué, consommation, émancipation, expansion, kits, caravanes, *mobile homes*, *drive-in*, *do-it-yourself*, rockets, bathyscaphe, hovercraft, *ultimate*, articulé, conquête spatiale, flux, fluides, container, robot, nomade..." » (François Barré « Une précarité sans fin » in *Archigram*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994, p. 7.) Archigram, à la recherche du futur, promulgue une ville itinérante au service du flux de l'information ou prédomine l'indétermination et la mobilité.

³³⁸http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_dad=portal&_pageid=5457,41495558&_schema=PORTAL, consulté le 9/04/2012.

³³⁹ Présenté comme le tissu le plus mince et le plus léger du monde (11g/m²) par son fabricant Amaike Textile Industry Co.Ltd, Super Organza a inspiré plusieurs créateurs dont Shigeru Ban et Naoto Fukasawa.

le projet *Berlin-Nagoya* inclut deux pièces inspirées par la mobilité des individus et de l'information aujourd'hui. Une écharpe et une robe changent de fonction pour devenir respectivement une robe et un sac-écran, faciles à transporter et à adapter à ses besoins lors de voyages ³⁴⁰.



Figure 43 : Ying Gao, *Berlin Nagoya*, 2009-2010.

³⁴⁰ <http://yinggao.ca/collections/berlin-nagoya/>, consulté le 20/05/2010.



Figure 44 : Ying Gao, *Berlin Nagoya*, 2009-2010.

Qu'il s'agisse de la matière ou plus métaphoriquement de la peau elle-même, dans ce travail le corps devient l'interface entre les plis, les déplis et les replis. Chaque interstice, chaque épaisseur reçoivent et captent la lumière et où l'écharpe, comme drapé, ne se déploie que pour s'abandonner. Le jeu des plis de ce qui devient une robe, perturbe ou dénie la stricte notion de contour. Alors que le corps du modèle, désormais enveloppé, transparait indistinctement, celui-ci insuffle et expose ces transformations plissées. Porté par le corps, découvert par le pli, « interface de l'acte et de la puissance, de l'organique et de l'inorganique³⁴¹, battement incessant du centre et de la bordure, du principal et de l'accessoire, du vivant et du décomposé³⁴² » ; le pli c'est d'abord la figuration d'une expérience du continu au cœur de la création. Dans ce travail, la matière comme enveloppe est un élément qui se creuse, ondule pour ménager en elle-même des

³⁴¹ Georges Didi-Huberman fait référence à G. Deleuze, *Le pli*, *op. cit.*, p. 19 et 25.

³⁴² G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna*, *op. cit.*, p. 126.

différences, du temps. Cette « matière d'expression vivante ³⁴³ » se transpose dans d'autres formes, dans d'autres fonctions ici l'écharpe ou la robe.



Figure 45 : Ying Gao, *Playtime*, super organza et composants électroniques, 2 robes interactives, 2010.

Playtime est une réalisation interactive, les deux robes d'organza et de soie sont munies de composants électronique et, comme souvent chez Ying Gao, elles réagissent à leur environnement grâce à des détecteurs de mouvement. À ce sujet, la designer écrit :

Inspiré par le film du même nom du réalisateur Jacques Tati, *Playtime* invite le public à réfléchir aux apparences et à la perception des objets dans l'espace urbain. [...] Transposée dans l'univers de la mode, cette réflexion à la fois critique et ludique permet l'exploration de la métamorphose, comme *Walking City* et *Living Pod*. Dans le contexte d'un défilé avec son et éclairage, la captation photographique ou vidéo des pièces est altérée : la première robe devient floue, comme dissimulée physiquement dans l'image

³⁴³ « Replis de la matière, plis sur plis de l'âme qui vont à l'infini, l'art baroque, selon Deleuze, se reconnaît sans doute aux plis bouffants des rhingraves juponnantes et des tuniques affolées où souffle un vent fiévreux, sensuel et mystique, aux plis bouillonnants qui excèdent les limites du cadre pour se déployer en parerga, sculptures ailées de marbre polychrome, architectures rococo brodées ou dentelées, musiques polyphoniques, théâtre du monde. » Bernard Lafargue, *Plis, Figures de l'Art, revue d'études esthétiques*, n°1, *op. cit.*, quatrième de couverture.
<http://www.presses-univ-pau.fr/cart/Details/20/1/figures-de-lart/plis.html>, consulté le 06/06/2008.

fixe ou animée. La deuxième robe réagit au flash de la caméra en émettant une lumière intermittente qui vient tromper la caméra et altérer la prise de vue ³⁴⁴.

Lumineuse par les réflexions, floue à l'image ces robes organiques absorbent et transforment les stimuli extérieurs. Proche de la peau sans jamais la remplacer, sensibles, difficiles à photographier, à « capturer » ces œuvres jouent certes sur un équilibre des pleins et des vides mais par les plis perpendiculaires, les différentes épaisseurs de tissu, les froissements, « les volumes ouverts, les lignes obliques, les découpes, les décalages, naissent des lignes de tension, des mouvements internes, qui à leur tour engendrent des développements virtuels dans un espace composé, lui aussi, de plis perpendiculaires, de plans, de découpes, d'obliques... ³⁴⁵ ». Nous notons que dans cette pièce, le pli « fabrique » du volume et réciproquement ; le mouvement mécanique est tout à la fois, porteur et stimulateur. Le choix de la couleur, ainsi que les matériaux utilisés augmentent l'intensité onirique de cette structure, de cette membrane qui semble alors flotter. Loin de s'imposer cette forme au gré des courants d'air bouge dans l'espace avec lui, articulant une frontière poreuse entre le mouvement et la stase, entre la présence et l'absence.



Figure 46 : Ying Gao, *Playtime*, super organza, détail, 2010.

³⁴⁴ <http://yinggao.ca/interactifs/playtime/>, consulté le 20/05/2010.

³⁴⁵ Bernard Fauchille, « Plissements progressifs de la géométrie », in *Plis, Figures de l'Art*, revue d'études esthétiques, n°1, op. cit., p. 36.

Ainsi, ces vêtements interactifs réalisés à l'échelle du corps, pour le corps « portent » un volume simultanément chaotique et programmé, où les plis du corps sont redessinés, amplifiés. Le mouvement ascendant et descendant de ces formes organiques est progressif, comme « cet imperceptible décalage, ce désaccord naissant entre l'enveloppe externe, qu'elle soit peau ou tissu, et ce qu'elle recouvre : comme un flottement, comme si déjà [tout] commençait à se séparer, à se défaire³⁴⁶ ». Par l'accumulation d'éléments juxtaposés, les replis, les déplis et plis du tissu, de la peau s'étoffent, se creusent, se contractent.

Le textile, cette surface sensible, souvent laissé en proie à ses qualités, vole, danse, se meut sans que les opérations de modelage ne prédominent. La pesanteur, le mouvement, la pression agissent simultanément sur la matière souple ; et où la déformation est la manifestation visible de ces relations. Les compositions sont légères et fluides, parfois les plis sont nombreux mais ils ne cessent de se modeler et de modeler : l'art du pli, du drapé semble être à son paroxysme. Il n'y a pas une enveloppe mais bien des enveloppes, des subjectivités. En effet, ces vêtements, à partir d'une réflexion sensitive et tout en interrogeant la perception que nous avons de notre corps nous donnent les moyens de s'approprier poétiquement le temps, de le faire sien. Selon Ying Gao, ce travail interroge aussi bien « le statut de l'individu, dont les contours physiques sont transformés par les interférences extérieures³⁴⁷ » que le vêtement comme un espace fragile de protection. À ce propos, Gilbert Lascault, écrit :

Environner ; couvrir [...] il faudrait écrire un *Traité des enveloppes du corps*³⁴⁸, étudier les emballages dont l'homme s'enveloppe, multipliant ses épidermes. Chaque maison est vêtement de pierre. Chaque manteau est déjà une demeure et (simultanément) une peau³⁴⁹.

³⁴⁶ Claude Simon, *Histoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, p. 156-157.

³⁴⁷ <http://yinggao.ca/bio/>, consulté le 9/04/2012.

³⁴⁸ À plusieurs reprises, Gilbert Lascault formule le projet d'écrire un *Traité des enveloppes du corps*, voir *Écrits timides sur le visible*, Paris, éd. du Félin, 2008, p. 69 et 272.

³⁴⁹ Gilbert Lascault, « Six fragments écrits de plis, d'étoffes et de vêtements », 1979 cité dans Nadine Vasseur, *Les plis*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 24.

De l'enveloppe à la peau, du recouvrement à la déformation puis à l'adaptation, se construit la « maison », l'*oikos*. Draper, déformer, adapter, combiner ne sont que quelques-unes des caractéristiques du souple. À cet égard, ce qui est souple est ce qui « s'applique à la matière vivante comme à [la] matière inerte [...] c'est littéralement ce que l'on "plie dessous" ³⁵⁰ ». Plus que sa réaction physique ou ses connotations linguistiques, ce qui apparaît réellement propre à la souplesse, c'est sa capacité à constituer – avec une grande économie de moyens – un élément réactif, un système dynamique dont la forme globale est la résultante de toutes les interactions. Sous l'étoffe, le corps réel se dissimule et par elle le « moi-peau ³⁵¹ » ne cesse d'être modifié car ces enveloppes font triompher l'image du corps des limites corporelles. Cette unité forme-matière mais aussi matériau-temps, en dialogue étroit avec le corps, semble intérieure au mouvement qui l'anime et la transforme en autant de plis infinis, en autant de sensations, de souvenirs. Selon Georges Didi-Huberman « le pli invente, comme l'a montré Deleuze, "un dedans plus profond que tout monde intérieur", une "épaisseur retirée en soi", un organisme d'enversements et de doublures, de strates et de conversions, de plissements et de contacts ³⁵². Un lointain dedans : mais il travaille à même le support, à portée de notre main ³⁵³ ».

³⁵⁰ Grégoire Talon, « Supplex, réflexion sur la notion de souplesse dans l'objet », mémoire de fin d'étude, École Nationale Supérieure de Céramique Industrielle/les ateliers, sous la direction de Laurence Salmon, 2003, p. 10 et 12.

<http://www.gregoiretalon.com/site/RnD/supplex/supplex.pdf>, consulté le 09/04/2010.

³⁵¹ « Selon le psychanalyste Didier Anzieu, ce qu'il nomme le "Moi-peau" répond au besoin d'une enveloppe narcissique. En tout état de cause l'enfant différencie "une surface comportant une face interne et une face externe, c'est une interface permettant la distinction du dehors et du dedans" (Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995, p. 58.)... La crise surgit lorsque la dépersonnalisation est liée à l'image d'une "enveloppe perforable" et à l'angoisse d'un "écoulement de la substance vitale par des trous" (*Ibid.*, p.60.). On comprend tous les enjeux vitaux, symboliques, anthropologiques, psychiques, liés à la question de la peau. Celle-ci se constitue à la fois comme une *frontière* et comme un *passage* entre l'intérieur et l'extérieur du corps. D'où, à mon avis, l'extension épidémique de la peau à tous les lieux qui s'élaborent comme limites et ouvertures d'un "corps" spatial. » Alain Mons, « Le lieu, la peau, l'image », in *Spatialisation en arts et sciences humaines*, Peeters, 2004, p. 93.

³⁵² L'auteur fait référence à Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 101-107.

³⁵³ G. Didi-Huberman *L'étoilement*, *op. cit.*, p. 118.
Cf. Chapitre 8 : Un *concept opératoire*, le pli.

Dans ce chapitre, à partir de l'ouvrage de Léonard de Vinci du *Traité de la peinture* et du *Cours de peinture par principes* de Roger de Piles, nous avons souligné l'importance du drapé – au sein d'une composition, dans un premier temps picturale – et sa relation au corps, tant matériel que métaphorique. En plus de ses impacts symboliques, ces séries de « règles » énoncées dans ces écrits nous ont permis de mettre en évidence les enjeux du drapé et ce comme potentiel volume au sein d'une composition. Par un jeu de clair obscur et de contrastes, « l'art du pli » suscite la profondeur et dynamise la production finale. À l'instar de ces règles de *distribution* du drapé – cet « art de bien distribuer les plis ³⁵⁴ » – l'artiste en quête d'une certaine épure, recherche à imiter la vie qui peut les animer. Car les plis, au plus près du corps, suggèrent, dévoilent bien souvent cachent, introduisant un élément tortueux, voir *hasardeux* selon Roger de Piles. Qu'il s'agisse de la peau ou du drapé, le pli comme seconde peau affronte un matériau résistant qu'est la souplesse, dont on ne peut en modifier une partie sans en altérer le tout. D'après Georges Didi-Huberman, « tel est le travail – extension, intensité, inhérence –, telle est la richesse morphologique et signifiante auxquels un simple drapé, fût-il "tombé", sait ouvrir nos yeux ³⁵⁵ ». Ce volume fluide, épais, sensible que l'on redécouvre dans les réalisations contemporaines de Ying Gao redessine les mouvements des plissures, des pliures de la peau et du temps qui passe. Ce jeu du pli, du dépoli et du repli, se métamorphosant – « jouant de l'interaction entre matérialité et immatérialité, gravité et apesanteur ³⁵⁶ » – dessine des torsions, des contorsions, esquissant et creusant les corps.

³⁵⁴ R. de Piles, *Cours de peinture, op. cit.*, p. 55.

³⁵⁵ G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna, op. cit.*, p. 126.

³⁵⁶ Nathalie Ergino, *Fabricateurs d'espace*, Dijon, Les presses du réel, 2011, p. 4.

Chapitre 10 : Entre « pli sans pliure et pli avec pliure »

Suite au chapitre 9, je constate que dans le cas du drapé, du vêtement ou encore de la peau, « pli sans pliure et pli avec pliure », en plus de dynamiser la composition – et bien que différents par nature – se mêlent et s’entremêlent jusqu’à se confondre. À partir d’une analyse du pli, comme preuve du dynamisme réel – concret – du plan et de ses mutations ou plus métaphorique du corps et de ses « enveloppes sensibles » ; dans ce dernier chapitre, nous nous intéresserons au pli du point de vue de la pliure. Celle-ci est entendue comme « action de plier ³⁵⁷ », comme un phénomène de contraction qui permet de marquer du sceau de son action le support désormais plié.

À partir des paramètres – comme caractéristiques – de forme, de mouvement et de matière, Gilles Deleuze attribue au pli des propriétés de continuité, d’infini et d’unité. Ainsi, l’*Espace Pliable* est un espace qui par le pli peut être déplié. Le pli est à la fois un recouvrement, une possible enveloppe mais/et aussi un générateur d’espace. Il est forme dans l’espace mais aussi forme de l’espace et la force contradictoire de cette association est cette transformation d’une dimension, d’un mouvement. Par le pli, à partir du plan se profile le volume, et en fonction des matières, une pliure plus ou moins marquée ; mais est-ce toujours le cas ? Plié, déplié, au plus près de la pliure qu’y a-t-il, si tant est que cela soit envisageable, entre le pli sans pliure et le pli avec pliure ? Pouvons-nous encore parler de plis ?

Car alors que dans le cadre d’une approche globale de morphogenèse on s’intéressera à la classification des types de surfaces générées par pliage, qu’en est-il, dans le champ des arts plastiques, de l’épaisseur entre ces plis ? Enfin, et c’est ce qui fera l’objet du dernier développement de ce chapitre, après avoir caractérisé et exposé – à partir d’une sélection de ces réalisations – une partie des procédés plastiques ³⁵⁸ engagés par Daniel Dezeuze, entre

³⁵⁷ *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, texte remanié et amplifié sous la dir. de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Nouvelle édition, Paris, Le Robert, 2010, p. 1934.

³⁵⁸ « Plastique » entendu comme « une référence à la forme qui est à la fois ce que la matière induit et une action qu’on lui imprime ([je souligne] la matière malléable recèle une puissance de formation en même que la forme est un pouvoir de

« supports et surfaces » ; nous analyserons le travail de Morgane Tschiember ou entre la courbe et l'arête, entre la gravité et la déformation, entre la peinture et la sculpture, entre le pli sans pliure et le pli avec pliure ces réalisations « lèvent le voile ».

Entre la séparation et la continuité, entre la rupture et l'unité : le pli

Souple, cassant le pli est un de ces lieux privilégiés « où, dans un espace concret, palpable, se produit une rupture, ou simplement un passage, un glissement subtil d'un plan, vers une réalité peut-être similaire, mais non point identique ³⁵⁹ ». Néanmoins, qu'il s'agisse de plier une lettre ou une carte-routière ; bien souvent on se heurte au mot « pli », on s'y arrête comme à une incitation à la rationalité du geste. Et pourtant, à partir du pli comme système dynamique ³⁶⁰ ou comme métamorphose dans le cas du drapé par exemple, nous n'avons eu de cesse – tout au long de cette partie intitulée *Inclusion, inflexion, transformation : le pli comme métamorphose* – de découvrir ou de redécouvrir le pli comme un élément tortueux, voir même hasardeux ³⁶¹. Et à regarder de plus près, du point de vue la pliure, qu'il s'agisse du drapé, du vêtement ou encore de l'*Espace Pliable* se distinguent plusieurs types de plis. Dès lors, comment appréhender le pli sans pliure et le pli avec pliure ? Ce dernier, ne serait-il pas une des mises en forme possible qui précéderait le pli avec pliure ? Que recouvrent ces plis, qu'y a-t-il « entre » ces plis ?

Pour cela il nous faut revenir au pli, revenir à ce moment particulier où l'opération plastique engagée sculpte, dessine le volume du pli. Par le pli,

transformation) ». Dominique Château, *Arts plastiques, archéologie d'une notion*, Nîmes, éd. J. Chambon, 1999, p. 7.

À ce sujet, l'artiste précise : « en ce qui me concerne je me situe en amont du tableau. Ce qui m'intéresse c'est la naissance des formes plus que les formes elles-mêmes et que leur déploiement en termes de volume ou de couleur en expansion. Je pratique une sorte d'étymologie plastique ». Daniel Dezeuze, « Autour de la Troisième dimension », in *Daniel Dezeuze : Troisième dimension*, Montpellier, Musée Fabre, Actes Sud, 2009, p. 53.

³⁵⁹ Bernard Fauchille, « Plissements progressifs de la géométrie », in *Plis, Figures de l'Art, revue d'études esthétiques*, textes réunis par Bernard Lafargue, n°1, 1993-1994, Mont-de-Marsan, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 1994, p. 31.

³⁶⁰ De l'indivisible comme métamorphose.

³⁶¹ Cf. Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, [1708], Gallimard, Paris, 1989, p. 55.

des combinaisons de plans dans l'espace s'articulent et, se référant au *Relief-collage* de 1919 de Youri Annenkov, aux travaux de L. Moholy-Nagy, de N. Gabo, A. Pevsner et de bien d'autres, Bernard Fauchille écrit :

la courbure n'est pas encore aplatie, n'est pas encore réduite à deux plans reliés, dans leur homogénéité, par une arête. [...] La courbe et l'arête se rencontrent, se contredisent, s'additionnent, se dissimulent, se combinent, dès que l'on quitte la stricte bidimensionnalité³⁶².

De cette rencontre tumultueuse de l'arête et de la courbe, de la 2D et de la 3D naît un lieu de formes marquées du sceau de l'instabilité relative. De ce terrain où formations et déformations font allusion à autre chose qu'elles-mêmes et qui les dépasse, naît le pli. Celui-ci répète, scinde, enveloppe en somme complexifie. Riche de sens, Jacquie Barral à ce propos, écrit :

Représenter des plis et des replis, qu'ils soient observés ou imaginés, suppose que l'on a prise à un moment donné sur cette complexité labyrinthique, et que l'on va pouvoir, d'une certaine façon, la mettre en ordre, la mettre en forme ; mais, ce faisant, quelque soit le mode choisi pour les représenter, immédiatement se situe un écart entre le réel et ce que je dessine. [...] Que la construction du dessin soit linéaire, précise, au contraire plus ouverte, voire éliée, dessiner des plis, c'est bâtir un système de ruptures successives sur la feuille plane de papier, c'est élaborer un système de plans. Dessiner du pli c'est dessiner de l'espace³⁶³.

Car le pli, tel que nous le laisse présupposer l'auteur, en appelle à d'autres dimensions qui en appellent à d'autres plis, à d'autres recouvrements et à d'autres marques dans le cas du pli avec pliure et donnant lieu, par exemple, à la « méthode du pliage³⁶⁴ » développée par Simon Hantaï. Par le pli sans pliure et avec pliure je déploie, je développe, je déplie. Qu'il s'agisse de « prendre le pli³⁶⁵ » ou « de mettre sous pli³⁶⁶ », les plis ont cette étrangeté

³⁶² B. Fauchille, *Plis, Figures de l'Art, revue d'études esthétiques*, n°1, *op. cit.*, p. 35.

³⁶³ Jacquie Barral, « Plis et replis : dessiner un drapeau », in *Plis, Figures de l'Art, revue d'études esthétiques*, n°1, *op. cit.*, p. 95.

³⁶⁴ G. Didi-Huberman, *L'étoilement, op.cit.*, p. 80-81.

³⁶⁵ « Pli » in *Dictionnaire de français Littré*, <http://littré.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/pli>, consulté le 01/03/2012.

³⁶⁶ *Ibid.*

de nous faire parcourir une étendue où s'inscrit directement la mouvance des formes.

Formes d'accompagnement, ils viennent en aide au développement d'autres formes. Forme qui s'allie à d'autres formes, le pli n'est pas un indicateur mais bien un révélateur d'une temporalité multiple, d'espace. Principale distinction donc, d'ordre formel, entre le pli avec pliure et le pli sans pliure est la marque comme empreinte d'une mise en forme. Proche de la trace, de la ligne ³⁶⁷, la pliure demeure « l'endroit où se forme un pli » ³⁶⁸; plus précisément elle est « une marque formée par un pli » ³⁶⁹ comme on plie une feuille de papier ou que l'on corne un livre pour retrouver sa page. Ainsi par la pliure rapprochant les surfaces, je masque de l'espace, du récit dans le cas d'un livre que je découvre entre le pli avec pliure et le pli sans pliure.

Vers la structure interstitielle du pli

Lors d'une approche locale de morphogénèse ³⁷⁰ on distingue différents types de plis, du plus simple au plus complexe. En effet, dans une classification des plis et de leur organisation topologique, la première distinction est faite entre les plis droits, dont l'axe charnière est une ligne droite et les plis curvilignes, dont l'axe est une ligne courbe ³⁷¹.

³⁶⁷ Qui est dans le travail de Simon Hantaï, cette ligne laissée en réserve, « ce blanc ». Et ou, plusieurs mémoires se mêlent et se superposent, celle d'un relief topographique accidenté, d'un geste répété qui a déformé, creusé, stratifié le plan idéal de la toile ; sur lequel une diversité d'empreintes se succèdent et où le pli divise mais jamais ne rompt.

³⁶⁸ *Le Nouveau Petit Robert, op. cit.* p. 1934.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ Ce terme, emprunté au domaine de la biologie et de la physique, désigne le processus de formation qui est à l'origine de cette forme (genèse de la forme), « développement des formes, des structures caractéristiques d'une espèce vivante ».

Le Nouveau Petit Robert, op. cit., p. 1637.

³⁷¹ « Les plis sont ensuite distingués par leur degré de complexité. Le pli simple, de degré 1, est soit saillant soit rentrant le long de son axe. Le pli chevron est un pli qui, de saillant devient rentrant sur son axe principal. Cette inversion est permise par la formation de deux plis secondaires qui coupent l'axe principal. L'angle que forment ces plis secondaires avec l'axe principal de pliage est variable, il est supérieur à 0° et inférieur à 180° (sinon cela reste un pli simple). Le pli chevron est un cas particulier de fronce, dont deux des plis sont alignés. Les plis plus complexes sont formés de plis saillants et rentrants, dont les points d'inversion sont multiples, à la rencontre de plis secondaires, tertiaires, quaternaires, etc. » Chloé Genevaux, « Pli et architecture, de la bande à l'anneau plié mobile », projet de fin d'études, École Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier, recherches menées sur

L'organisation des plis sur la surface peut être régulière (répétition d'un même réseau) ou irrégulière (variations).

Dans le domaine de la morphogénèse on s'intéressera à la classification des types de surfaces générées par pliage. « En partant de la feuille, d'épaisseur négligeable au regard de ses autres dimensions, on donne aux structures plissées une épaisseur pour acquérir une inertie structurelle. On peut définir un volume virtuel englobant, délimité de part et d'autre par les sommets et les arêtes les plus saillantes appartenant aux plis et aux bords de la (des) feuille(s) pliées.³⁷² » Si le pli façonne (forme/déforme), il peut mobiliser la matière aux points de contraintes maximales. Ainsi, pliée sur sa longueur une feuille se dresse et affronte la gravité. Une fois pliée puis dépliée, la surface bascule entre ses deux états et le pli du point de vue de la pliure semble être (à) la charnière entre deux temps, entre deux formes. De plus, le pli suscite le changement de direction de la surface et les formes créées semblent, elles-mêmes, constituées par un assemblage de plans. Par le pliage, la surface ainsi générée se situe à mi-épaisseur de ce volume englobant. Plus particulièrement dans le champ des arts plastiques, qu'en est-il de l'épaisseur entre le pli sans pliure et le pli avec pliure, entre la bande et l'anneau ?

« De la bande à l'anneau plié mobile³⁷³ » une part de l'œuvre de Morgane Tschiember échappe strictement au regard, se devinant et s'induisant comme envers, dos ou intérieur. Retournées, emboîtées, évoquées par une multitude de circonvolutions ; il convient de s'y glisser, de s'y couler ou encore de s'y insinuer. Ainsi il s'agit de multiplier, de collecter, de rassembler pour percevoir non pas « une opacification de la matière³⁷⁴ », mais la matière entre les plis. En clair, il ne s'agit plus d'y voir, mais bien d'appréhender cet interstice, d'imaginer cet entre-deux et de tisser un espace de *plis-sur-plis*.

la base des travaux de T. Berthomier, groupe de recherche Structures Légères pour l'Architecture (SLA), juin 2008, p. 26.

http://ensam.wiki.free.fr/PFE_2008, consulté le 01/02/2010.

³⁷² C. Genevaux, « Pli et architecture », *op.cit.*, p. 28.

³⁷³ J'emprunte cette expression à C. Genevaux, *op.cit.*

³⁷⁴ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2011, p. 333.

« Plis *dans* les plis, *sur* plis, selon plis ³⁷⁵ », ce pli, cette courbe, dans la pièce *Degree* de Morgane Tschiember, touche le plan et sculpte sans marque aucune ; nous sommes avant la pliure. Le jeu des plis et des « replis ³⁷⁶ » par leur mise en forme et selon une multitude de strates, d'interstices, complexifie, amplifie ce qui est donné à voir. « Entre » le pli avec pliure et le pli sans pliure nous sommes, semble-t-il, au seuil entre le voir et le toucher – ce qui est à saisir –, entre la courbe et l'arête selon Bernard Fauchille. Par contorsion, ce pli sans pliure dessine des courbes, se tord, se contracte, ondule esquissant la structure interstitielle du pli ; encourageant un « toucher » de l'espace et provoquant des cheminements destinés à éprouver la variété des perspectives.

Entre supports et surfaces, entre « pli sans pliure et pli avec pliure »

Revenons sur l'importance de ce pli, du pliage comme méthode dans le travail de Simon Hantaï ; où dès 1958, la toile libérée du châssis est travaillée à plat, pliée, froissée, nouée. Un peu plus tard : « Buren et Parmentier rentrent en contact avec Hantaï en 1963/64. À partir de 1965, Parmentier radicalise la méthode du pliage. À sa suite, les membres de

³⁷⁵ Selon Gilles Deleuze : « Les microperceptions ou représentants du monde sont ces petits plis dans tous les sens, plis dans plis, sur plis, selon plis, un tableau d'Hantaï, ou une hallucination toxique de Clérambault. Et ce sont ces petites perceptions obscures, confuses, qui composent nos macroperceptions, nos aperceptions conscientes, claires et distinctes : jamais une perception consciente n'arriverait si elle n'intégrait un ensemble infini de petites perceptions qui déséquilibrent la macroperception précédente et préparent la suivante. » *Le pli, Leibniz et le baroque*, [1988], Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 115.

Commenté par Alain Beaulieu dans son article « L'expérience deleuzienne du corps » et qui écrit : « À travers ses livres sur le cinéma, Deleuze en vient à penser une vision autonome de la matière apte à percevoir l'universelle variation qui échappe à tout référent et à tout regard objectivant mû par une volonté de recentrement. [...] L'expérience du corps humain devient celle des microperceptions cellulaires qui composent la matière corporelle et qui amènent l'ensemble de l'organisme à suivre ses instincts. Ce qui bien sûr échappe à l'état normal. [...] Que ce soit par le biais de son étude du "Ciné-œil" de Vertov ou de celle du pli perceptif de la matière qu'il découvre chez Michaux et Leibniz, Deleuze réussit à consolider ses positions anti-humanistes en détruisant le privilège du corps humain dans la dynamique perceptive », in *Revue internationale de philosophie*, n°222, 2002/4, p. 517-518.

www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-511.htm, consulté le 01/02/2010.

³⁷⁶ Jusqu'à un certain point de contact. Dans le travail de Morgane Tschiember – bien qu'énigmatique – le repli n'est pas total ; ces feuilles d'aluminium, tout en se contractant, laissent entrevoir ce qui dans le cas du repli, bord à bord, serait totalement dissimulé.

Supports/Surfaces utiliseront souvent le pliage ou des procédés analogues, comme système de production. La toile est désolidarisée du châssis. Le tableau déconstruit, le support devient productif, l'œuvre sérielle.³⁷⁷ » Une grande partie de ces démarches ont contribué de façon fondamentale « à redéfinir la notion même de peinture³⁷⁸ », intensifiant les productions les plus caractéristiques de la peinture contemporaine. En effet, que l'on pense à cette maille, entre supports et surfaces, élaborée par Daniel Dezeuze, ou encore à l'inflexion, entre pli sans pliure et pli avec pliure, telle que l'explore aujourd'hui Morgane Tschember ; au plus près du pli comme l'expression de la forme, ces réalisations « sont une façon de capter les trois dimensions là où elles commencent à faire volume.³⁷⁹»

Membre du groupe Supports/Surfaces, en 1967 Daniel Dezeuze présente un châssis de bois appuyé contre le mur³⁸⁰. Ajoutant la toile puis la remplaçant par une surface totalement transparente, avant d'envisager le châssis seul, l'artiste introduit un rapport direct avec la matérialité de l'objet tableau donnant ainsi à voir ce qui demeure habituellement caché : l'armature, la structure portante. Ainsi, ce châssis posé à même le sol recouvert d'un plastique, sensible aux reflets, dessine une ombre sur le mur ; l'ombre de sa propre structure. Alors que l'armature du châssis semble dessiner une rigoureuse géométrie, celle-ci est très vite tempérée par les propriétés des matériaux choisis. En effet, mous, flexibles ces mailles synthétiques, ces bois souples sont soumis à l'action de forces réelles dont les effets sont immédiatement perceptibles. De plus grande dimension et débarrassée de plastique, *Échelle de bois* de 1970 présente deux rangées horizontales de carrés. Directement accroché au mur, le bois souple ainsi assemblé se détache de la cimaise ondule, se courbe. Chacune des variations du bois est accompagnée de son ombre. Entre support et surface, cette trame

³⁷⁷ Marie-Hélène Dampérat, *Supports/Surfaces (1966-1974)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000, p. 88.

³⁷⁸ Alfred Pacquement, « Les pratiques de la peinture », in *Vingt-cinq ans d'art en France : 1960-1985*, sous la direction de Robert Maillard, Paris, Larousse, 1986, p. 217.

³⁷⁹ D. Dezeuze, « Autour de la Troisième dimension », *op. cit.*, p. 53.

³⁸⁰ Ce groupe rassemblant des artistes comme Daniel Dezeuze, Vincent Bioulès, Parmentier, Devade, etc. pris forme en 1970 et donne le titre de l'exposition organisée par Pierre Gaudibert à l'ARC (Musée d'art moderne de la ville de Paris, Animation/Recherche/Confrontation) cette même année.

est devenue maille de telle sorte qu'une « ligne droite n'apparaît jamais vraiment rectiligne, un rectangle jamais complètement régulier, et une composition plane peut, ici, se soulever à un angle, là, onduler sur le mur, lorsqu'elle ne sort pas purement et simplement du plan pour s'enrouler sur elle-même.³⁸¹ » Du carré au cercle, de la ligne à la courbe ces mailles déroulent un irrégulier horizon, une traversée devenue une constante dans l'œuvre de Daniel Dezeuze.



Figure 47 : Daniel Dezeuze, *Châssis avec feuille de plastique tendue*, 162 x 130 cm, 1967.



Figure 48 : Daniel Dezeuze, *Échelle de bois*, 62 x 422 cm, 1970.

³⁸¹ Guy Tosatto, « Introduction » in *Daniel Dezeuze*, Arles, Actes Sud ; Nîmes, Carré d'art, 1998, p. 8.

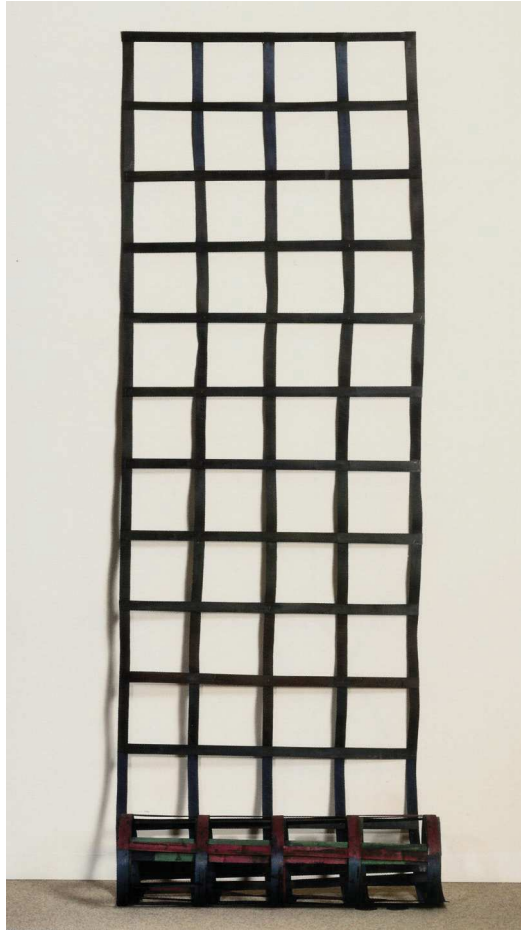


Figure 49 : Daniel Dezeuze, *Rouleau de bois teinté*, bois de placage teinté et agrafé en quadrillage et présenté en partie enroulé, 440 x 107,5 x Ø 37 cm, 1975.

À partir de minces placages de bois agrafés, en 1975 l'artiste conçoit *Rouleau de bois teinté*. De ce treillage, enroulé sur lui-même, quelques couleurs tels que le rouge, le vert et le bleu se distinguent. Cette maille plus ou moins régulière composée de lignes et de leurs ondulations, d'ombres et d'évidements déploie une imparfaite géométrie. Arnauld Pierre, à ce sujet, écrit :

l'excédent de longueur de ses échelles verticales est roulé au pied du mur – le rouleau, c'est-à-dire le *volumen*, le volume : on ne saurait mieux dire comment la peinture-objet entre ainsi dans une nouvelle catégorie spatiale. Du mur, l'échelle peut aussi glisser sur le sol, s'y répandre ; la souplesse des éclisses permet de rompre la régularité de la grille originelle...³⁸²

³⁸² Arnauld Pierre, « Supports, surfaces, procédures, matériaux... », in *Les années – supports/surfaces dans les collections du Centre Georges-Pompidou*, Paris, Musée du Jeu de Paume, Centre Georges-Pompidou, 1998, p. 26.

Et c'est ce que nous propose de découvrir Daniel Dezeuze : une échelle dont les dimensions ne sont pas fixes, une échelle qui se déroule. Mettant ainsi en perspective l'espace dans lequel ces rouleaux se déploient, le dessinent et tout aussi bien l'appriivoisent ; car à la matière retirée du châssis, le rouleau développe de l'espace. Entre le plan et le relief, les pleins et les vides, la structure et le déroulé cette volumétrie en marche recèle non seulement des possibilités de compositions mais aussi d'extensions. Qu'il s'agisse de la structure composée de minces placages de bois souples, des ombres ou encore des triangles, des boucles qui se distinguent dans le déroulement de ces cylindres, cette succession de carrés est soumise à une série de transformations ³⁸³.

Entre surface et support, ce rouleau réinvente le volume en lui conférant une souplesse, « c'est une structure qui accueille en son sein des phénomènes de surfaces aléatoires, des micro-événements : une pliure, un enroulement, une superposition, une boucle ³⁸⁴ ». Articulant des réserves de blanc, des ombres ; développant des surfaces inattendues, ces « micro-événements », entre voir et toucher, supposent une pratique de la « toile libre ³⁸⁵ ».

Difficile d'affirmer s'il est question d'une étude sur le châssis ou sur la toile dans la production de Morgane Tschiember. De la surface comme support mais aussi comme volume, le pli entre la courbe et l'arête, entre le papier et le métal articule une mise en forme proche de la déformation, et où une partie de ces réalisations jouant de la gravité, ne ploieront pas ou presque. Déjouant les limites du cadre, cette distribution des plis avec ou sans pliure permet d'organiser et d'orchestrer du rythme, des attentes, d'esquisser cet « entre-deux » et détermine ainsi une profondeur.

³⁸³ Sur cette question, Daniel Dezeuze écrit, « La plupart de mes travaux sont largement ajourés. Ils se déroulent au mur, ou au sol, selon la trame du carré. Du carré plan, mis à plat, l'on peut passer à la courbe et au cylindre, dans l'enroulement, quand la pièce est roulée ou à demi roulée. Peinture ? Sculpture ? Transformation de l'une dans l'autre, le carré dans le cercle et le cercle dans le carré. » D. Dezeuze, « Autour de la Troisième dimension », *op. cit.*, p. 51.

³⁸⁴ Patrick Javault, « Daniel Dezeuze en perspectives », in *Daniel Dezeuze*, Arles, Actes Sud ; Nîmes, Carré d'art, 1998, p. 17-18.

³⁸⁵ Sur la notion de « toile libre », voir Daniel Dezeuze, *Dictionnaire de Supports/Surfaces (1967-1972)*, Saint-Étienne, Ceysson, éd. d'Art, 2011, p. 151.

Par ordre chronologique, qu'il s'agisse de *Broadsheet* ou de *Degree*, le travail de Morgane Tschiember explorant les relations entre le poids et la torsion, le plan et le volume, la gravité et la déformation³⁸⁶ révèle « entre » le pli sans pliure et le pli avec pliure – en tant que la forme se forme et/ou se déforme – rien que de l'espace.

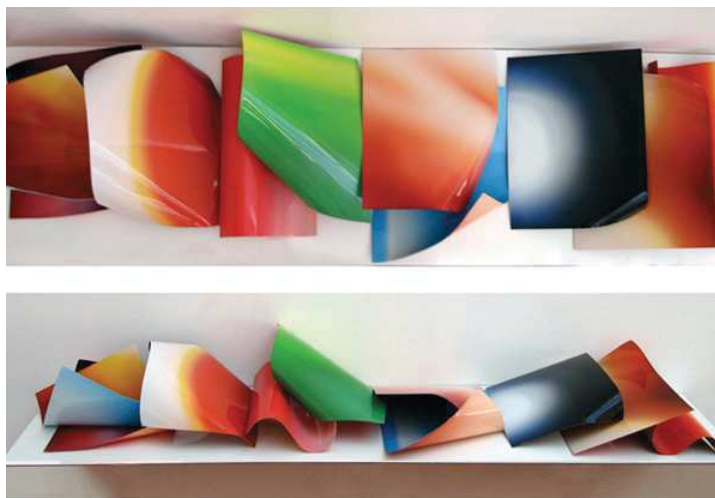


Figure 50 : Morgane Tschiember, *Broadsheet*, 10 feuilles d'aluminium, peinture laquée, 2008.

Broadsheet est une pièce réalisée en 2008, il s'agit d'une série de 10 feuilles d'aluminium laquées, recto verso, au format A4 et disposées sur une plaque d'aluminium elle-même laquée blanc. Que sont les *Broadsheet* si ce n'est pas l'affirmation de la peinture ? En effet, composant à la fois avec la rencontre de couleurs vives et les formes qu'elles soulignent, tant par les différentes teintes (et leur dégradé) que par l'articulation des courbes du support, l'artiste utilise ici l'aluminium pour évoquer le papier. Cette composition, aux faux-semblants fragiles, par son ambivalence matérielle interpelle le spectateur. Le support est travaillé comme une ligne d'inflexion, entre pli sans pliure et pli avec pliure, ou la forme résulte du mouvement.

Ces feuilles sculptant une certaine épaisseur, comme le titre l'indique, semblent souffrir de trop de lumière³⁸⁷. En effet, que l'on pense à ces

³⁸⁶ Sous l'action d'une force.

³⁸⁷ À juste titre, dans un entretien, Morgane Tschiember rapporte sa découverte et son utilisation de l'appareil photographique numérique, déterminants pour la réalisation de *Broadsheet* : « Jamais un jour je pensais utiliser un appareil numérique. Quand j'ai eu cet

photographies restées au soleil et qui se cornent, se contractent, s'abîment ; à ces vieux livres dont les couvertures sont défraîchies et le papier jaunie, marqueurs du temps qui passe. De façon contradictoire, l'aluminium utilisé ici et recouvert de laque reflète la lumière, creuse, se courbe encore et encore. Ces inflexions, ces incursions développent un rythme devenu volume ou le plan de chaque feuille, proche de l'enroulement, courbent de l'espace.

Degree, réalisée quelque temps plus tard, présente une bande d'aluminium de trois millimètres d'épaisseur, elle aussi, teintée. Allant du sol au mur, du blanc au blanc, en passant par des bleus et des noirs, cette installation – comme son titre l'indique – sculpte un nouvel angle d'approche ébranlant ainsi les limites de l'espace d'exposition. Conquérante elle se lance à l'assaut de l'espace environnant comme un coup de pinceau. Amplifiant les tensions de l'envers et de l'endroit, du recto et du verso, du dessus et du dessous cette réalisation dessine en son centre³⁸⁸ une boucle. De part et d'autre du mur et du sol³⁸⁹, de la bande à la boucle puis de nouveau à la bande – que l'on pense au ruban de Möbius – se creuse un écart. Nous ne sommes pas très loin de la feuille de papier, de cette inflexion expérimentée dans *Broadsheet* ; nous sommes proche de la pliure, « entre » les deux, au plus près du toucher.

appareil évidemment je me suis dis mais qu'est ce que c'est ?, qu'est ce que je peux faire avec cet outil ? C'était les premiers dès qu'on prenait une photo elle mettait une heure à se faire, du coup elle était tout le temps floue, c'était très lent. Après je me suis dis ben finalement il y a des choses aussi que je peux faire avec cet appareil [...] comme prendre le soleil en photo puisqu'avec un [...] appareil photo classique la lentille brûle, enfin on ne peut pas prendre le soleil en photo ». Extrait de « Dans la tête de Morgane Tschember », mercredi 15 mai 2013 en dialogue avec Marjolaine Lévy, *Séminaire sur la jeune création contemporaine à la Maison Rouge*, organisé par les étudiants du Master 2 Sciences et Techniques de l'Exposition, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Françoise Docquier, retranscription.

<http://www.lamaisonrouge.org/spip.php?article1047>, consulté le 01/09/2013.

³⁸⁸ Si tant est qu'elle ait un centre.

³⁸⁹ « Dans un mémoire, présenté à l'Académie des sciences mais qui ne fut découvert qu'après sa mort, August Ferdinand Möbius (1790-1868) discute les propriétés de surfaces unilatères, c'est-à-dire n'ayant qu'une seule face et une seule frontière. Il cite en particulier le paradoxal ruban qui porte son nom et qu'il a étudié en 1858 alors qu'il répondait à une question posée par l'Académie sur la géométrie des polyèdres. Le ruban de Möbius a de plus l'étrange propriété de rester d'une seule pièce lorsqu'on le coupe le long de sa ligne médiane. » Bernard Pire, « Ruban de Möbius (topologie) », in *Encyclopædia Universalis* <http://www.universalis.fr/encyclopedie/ruban-de-mobius/>, consulté le 25/01/2013.



Figure 51 : Morgane Tschiember, *Degree*, aluminium, peinture laquée, 2010.

Semblant aussi souple qu'une membrane, *Degree* d'abord au sol puis au mur ondule soudain se contorsionne, se détache alors de la cimaise opère un renversement puis se resserrant dangereusement vers l'intérieur, ondule jusqu'au prochain mur. Cet « entre » permet-il de nous affranchir de la pesanteur, du sol ? À la mesure de l'intensité³⁹⁰, du poids et de la contorsion nous découvrons à mi-chemin des deux teintes ainsi que de leur dégradé – que sont le bleu et le noir – ce qui serait avant la pliure ou avant la rupture ? La mécanique ayant œuvré, la couleur est étirée sur l'acier et seules perdurent les traces de cette lutte. De cette bande en mouvement, de cette contorsion en équilibre qui entre les plis rend perceptible de l'espace, la surface décrit un volume puis surface à nouveau jusqu'à disparaître, blanc sur blanc. Selon l'artiste,

« Cut, curve and roll up » (couper, tourner, enrouler) [...]. Comme chez Serra³⁹¹, il y a montage, assemblage et mise en équilibre des matériaux, qui tiennent par leur propre poids.³⁹²

³⁹⁰ De cette contraction due à une force de compression.

³⁹¹ Qui en 1967 et 1968 dresse une liste de verbes transitifs conjugués à l'infinitif : rouler, plisser, plier, courber, tordre, etc. Autant de procédures et de gestes qui pourraient tenir lieu de sculptures, autant d'actions et d'interventions possibles sur les plaques d'acier réalisées par le sculpteur américain. Donner forme au verbe c'est, au fond, ce à quoi s'emploie Richard Serra. Plaques dangereusement empilées les unes sur les autres, cercles métalliques posés au sol, cubes, lignes, puis spirales, tores, sphères, ellipses, d'abord solitaires, puis

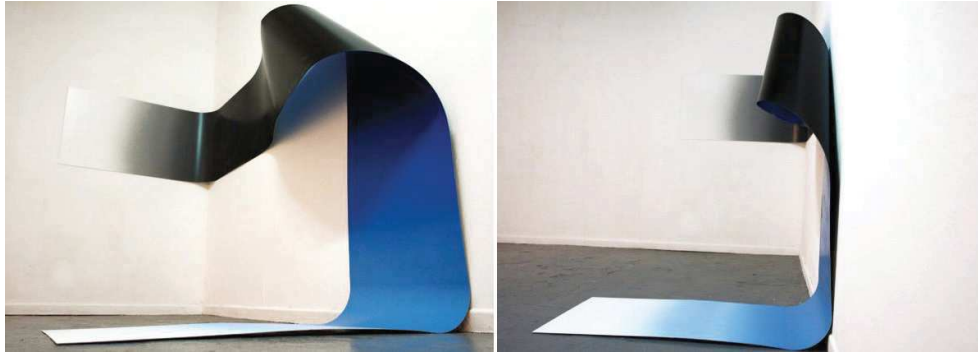


Figure 52 : Morgane Tschiember, *Degree*, aluminium, peinture laquée, 2010.

« Trancher, enrouler, plier et courber » décrivent la plupart des processus utilisés par Morgane Tschiember et où le montage, l'assemblage et la mise en équilibre des matériaux font l'objet d'un rigoureux équilibre. Ainsi précitée, *Degree* crée un espace dans un autre espace, incluant son propre espace dans celui de l'exposition. En effet, dressée de tout son poids, *Degree* rompt avec la géométrie de la cimaise pour cette fois-ci la révéler en creux. Cette force appliquée au matériau, cette contorsion découvre une partie du volume de la surface, avant que celui-ci ne soit plié, avant que la structure ne ploie.

Aussi, ces réalisations mettent en exergue ce qui précède la pliure. Qu'il s'agisse de *Broadsheet* ou de *Degree*, ces feuilles ou bandes de couleur déjouant la gravité semblent se décoller de leur support. Parallèlement à l'impression de légèreté produite par ces feuilles de métal colorées, leur fragilité semble nier leur masse et dans le cas de *Degree*, sa monumentalité. Au détriment des feuilles de papier que l'on soulève lors de lectures, des feuilles d'arbres, des bouts d'écorces, du crépi qui se tordent, se

disposées en combinaisons de sculptures, l'artiste déroule ses lourds panneaux et sectionne l'acier. Cf. *Richard Serra : Écrits et entretiens, 1970-1989*, traduction Gilles Courtois, Paris, Daniel Lelong, 1990 et plus précisément *Verb list 1967-68*, p. 9-12. Paru pour la première fois dans Grégoire Müller, *The New Avant-Garde, Issues for the Art of the Seventies*, New York, Praeger, 1972.

³⁹² Dont Morgane Tschiember cite le déroulé des opérations dans un texte de présentation des pièces intitulées *Iron Maiden*, réalisées en 2007, et où, là aussi, le montage, l'assemblage et la mise en équilibre des matériaux font l'objet d'une rigoureuse densité. Cf. Marion Daniel, « L'art du mouvement ».

<http://www.mtschiember.com/fr/2011/01/dummy-post-8/>, consulté le 05/08/2010.

Selon l'artiste, « [l]es plans colorés sont coupés dans l'espace comme au cutter. Aux torsions des courbes répondent le poids du métal et sa force, à leur sensualité visuelle répond leur production par les moyens industriels du chantier naval de Cherbourg où ces œuvres ont été fabriquées. »

<http://www.arte.tv/fr/2988624.html>, consulté le 01/03/2012.

contorsionnent et se cassent ; les pièces de Morgane Tschiember, entre le pli sans pliure et pli avec pliure, ne retomberont pas.

Entre la bande et la boucle, le paradigme du pli

Dans l'ensemble des pièces réalisées par Morgane Tschiember, l'intensité des teintes choisies est une récurrence ; une surface vibrante réfléchissant les trois dimensions. L'artiste permet aux couleurs de s'affranchir de la surface plane des cimaises pour se développer, s'abandonner et parfois même se dissimuler dans l'espace d'exposition. Avec ces objets entre sculptures et peintures, qui combinent l'aspect tranchant du métal et l'intensité de la couleur, l'artiste ne cesse de penser simultanément le derrière et le devant de sa structure, qui n'a lieu que dans son dégagement ³⁹³. Sans aucun raccord, articulant une jonction, entre un fond et un avant, tant par les dégradés et infusions de couleur, les jeux de reflets que par le modelé, l'artiste aménage une certaine façon de restituer le réel.

Mais bien avant d'être rythme et combinaison, cette flexion, qui implique tout un avenir de symétries, d'alternances et de dédoublements – que l'on retrouve dans l'ensemble de sa pratique – annonce déjà ce décalage où pli sans pliure et pli avec pliure paraissent et lui confèrent une existence inédite. Selon Bernard Fauchille,

Là où l'ombre et la lumière se rejoignent, peut-être le pli n'est-il que le mouvement originel d'un voile qui se lève, et nous découvre-t-il un autre monde qui, à son tour, se pliera, se plissera, pour cacher, pour découvrir d'autres mondes, lentement, sans fin... ³⁹⁴

Ce renouvellement de l'élan comme expansion – du pli – interroge à nouveau sa finitude. L'horizontalité, la verticalité, l'apesanteur sont sujettes aux modulations pliées en constante vibrations multipliant les coordonnées

³⁹³ Tout à la fois retenu et élan.

³⁹⁴ B. Fauchille, « Plissements progressifs de la géométrie », in *Plis, Figures de l'Art, revue d'études esthétiques*, n°1, *op. cit.*, p. 40.

et les repères, parfois même les niant. Ici, le plan et le volume dans le mouvement qui ploie sous son propre poids, qui s'enroule sur lui-même, qui se courbe pour suivre/déconstruire la ligne des murs et du sol, dans le mouvement interne (celui de la force qui leur a donné forme) qui semble surgir des cimaises ; cet « entre » multiplie, dédouble, dilate et ouvre ainsi la voie à une nouvelle expansion du pli, à une nouvelle modalité de perception où le corps est encore et toujours placé au centre de l'expérience. Encore à un autre degré, scellant le voilement au dévoilement, la profondeur à la surface, le paradigme du pli, entre la bande et la boucle, dans le travail de Morgane Tschiember pourrait être comparé à celui des nœuds borroméens ; continu et/ou discontinu, créateur de « forme » fermée et/ou ouverte, situé à la fois en dedans et/ou en dehors.

Tout au long de ce dernier chapitre, nous avons exploré cet entre-deux, entre supports et surfaces, entre le *pli sans pliure* et le *pli avec pliure*. À mi-chemin de la peinture et de la sculpture, à partir de la « toile libre » que révèle et déroule Daniel Dezeuze vers les courbes, les enroulements que l'on découvre dans le travail de Morgane Tschiember, entre voir et toucher se distingue le volume comme mise en forme ou plutôt là où ça commence « à faire volume ³⁹⁵ ».

Le travail de Morgane Tschiember, particulièrement, à la charnière entre deux temps, entre l'inclusion et l'inflexion cet « entre » – profitant des cavités de la surface – complexifie la structure interstitielle du pli. De la feuille à la bande, proche de l'enroulement, son travail (qu'il soit question de *Broadsheet* ou de *Degree*) substitue au relief familier une gravitation nouvelle. Telle une brèche supplémentaire cet « entre » « lève le voile » et rejoue encore d'effets de profondeur, rajoute du mouvement. « Ainsi, le pli – comme une levée à la surface du plan – dit l'imperfection de ce qui est plat. Il fournit, tel un poste d'observation et un recueil pour ce qui advient, la première clé donnant accès à la profondeur. ³⁹⁶ » Entre pli sans pliure et pli avec pliure, ces réalisations faisant miroiter l'envers et l'endroit, reflètent encore à une autre échelle de l'intérieur comme profondeur.

Dans le cadre de mes productions artistiques, des *Espaces Pliables*, la toile usitée – en plus de porter des plissures de par le stockage et ses différentes manipulations – multiplie les plis sans pliure et les plis avec pliure. Allant de la 2D à la 3D, de la 3D à la 2D, du pli vers le *pliable*, je travaille la structure modulable.

³⁹⁵ D. Dezeuze, « Autour de la Troisième dimension », *op. cit.*, p. 53.

³⁹⁶ G. Deleuze, *Le pli*, *op. cit.*, p. 31.

2) L'ESPACE PLIABLE, UNE STRUCTURE MODULABLE

Chapitre 11 : Une structure modulable

Comme nous avons pu le voir tout au long du chapitre 10, le pli dévoile de l'espace, déjà là ou en devenir. Le *pliable*, perpétuellement en transformation, drapé de l'espace et révèle, tant du point de vue de la construction que du modelé, sa complexité. Dans ma pratique artistique, à partir du pli et de la toile comme médium, tout en interrogeant le support, je crée des structures modulables. Comment caractériser, d'abord le patron de cette structure puis cette structure seule et ces structures modulables ensemble ?

Après avoir affirmé, dans un premier temps, l'*Espace Pliable* comme un volume et une structure énergétiquement autonome³⁹⁷ ; dans un second temps, nous questionnerons cette caractéristique modulable, ce module notamment dans le domaine de l'architecture – où le module, le modulaire et la modularité ont largement été explorés et définis.

Grâce à sa structure modulable ainsi que par les particularités du médium choisi, l'*Espace Pliable* multiplie les relations et les interactions entre et avec le lieu et le(s) spectateur(s), mais aussi entre les *Espaces Pliables* eux-mêmes. Par une série de jeux « perceptifs » et « perspectifs », cette installation traduit la complexité des forces auxquelles elle est livrée. Ainsi, qu'il soit question de la sculpture du point de vue de l'histoire de l'art comme « expanded field », selon Rosalind Krauss³⁹⁸, ou du point de vue de l'artiste Robert Morris, tous deux recourent à une sensibilité particulière au

³⁹⁷ Cf. Chapitre 5 « Déployer, capturer mais ne pas révéler ».

³⁹⁸ Rosalind E. Krauss, « Sculpture in the Expanded Field », *October*, n°8, printemps 1979, p. 30-44, en français in « La sculpture dans le champ élargi », *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, p. 111-127.

Dans cet article, Rosalind Krauss, s'émancipant d'une approche linéaire et stylistique, repense les différentes relations de la sculpture. Bernard Guelton à ce propos, écrit « la sculpture soumise à un complet renversement de sa logique est devenue pure négativité : une combinaison d'exclusions. Cette relation d'exclusion est déduite de la fin de la liaison traditionnelle entre la sculpture et le monument. Mais ce redéploiement a aussi réactivé de façon positive les éléments fondamentaux d'une nouvelle approche de la sculpture : corps en mouvement, parcours, objet, regard. » Bernard Guelton, *L'exposition : interprétation et réinterprétation*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 98.

« champ » de la sculpture, à son expansion où le dialogue qui se construit constitue un espace de travail toujours ouvert.

Des *Espaces Pliables* sujets à variations : le patron en question ou quand la toile se voile

Dans le cadre de mes réalisations, le *pliable* d'un point de vue structurel, en plus d'engager un corps à corps avec la matière leur confère une autonomie. Travailler la structure comme *pliable*, c'est-à-dire « comme quelque chose qui peut être plié ³⁹⁹ », c'est tout à la fois concevoir un moyen de manifestation de l'espace et du temps qui le caractérise ⁴⁰⁰ ; mais c'est aussi affirmer l'*Espace Pliable* comme un volume et une structure modulable.

Le *pliable* préfigure un *espace* à la fois proche de l'apparition et de la disparition. Selon l'échelle, ces plis sur plis esquissent des volumes plus ou moins complexes jusqu'au cube dans le cas du déploiement, ou du carré selon le reploiement. À partir du *pliable* comme caractéristique, comme « une mise en variation continue de la matière autant qu'un développement continu de la forme ⁴⁰¹ », ces *espaces* – que l'on pense à ces nombreux plis, sans pliures et/ou avec pliures ⁴⁰², à ces froissements, à ces plissures – sont sujets à variations. À petite échelle mais aussi à grande échelle, ils se font et se défont. Ce sont des forces en pleine expansion, des formes qui en appellent à d'autres formes, jamais identiques. La variabilité d'une forme présuppose l'importance du mouvement, à la fois comme déclencheur d'espace mais aussi comme élément perturbateur de sa définition. Ces infinies fluctuations élaborées à partir du *pliable*, qu'il s'agisse de la forme elle-même ou de l'espace mis en forme, oscillent entre abstraction et formes identifiables.

³⁹⁹ *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, texte remanié et amplifié sous la dir. de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Nouvelle édition, Paris, Le Robert, 2010, p. 1615.

⁴⁰⁰ Cf. Chapitre 2 : « L'*Espace Pliable* », Chapitre 7 : « Du corps vers l'*Espace Pliable* comme enveloppe du lieu ».

⁴⁰¹ Gilles Deleuze, *Le pli, Leibniz et le baroque*, [1988], Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 26.

⁴⁰² Cf. Chapitre 10 : « Entre pli sans pliure et pli avec pliure ».

De même que la draperie, ces constructions autonomes en 3D qui entourent, tombent, amplifient, entre rigidité et souplesse, sont l'expression de ces forces antagonistes. Évoquant le déploiement de grandes tentures ou d'étoiles, ces *Espaces Pliables* claquent, soufflent, se gonflent⁴⁰³ et se dégonflent jusqu'à la prochaine impulsion. Alors que, dans un premier temps, à partir d'une économie de moyens, la toile joue le rôle de patron du cube ; dans un second temps, découpée, cousue et assemblée désormais enveloppées et parfois même retournées⁴⁰⁴, ces singularités ne sont plus distinctes. Dans l'ensemble de mon travail, qu'il soit question des productions de petites dimensions ou des réalisations à grande échelle, ces particularités propres au patron – les découpes, les repères, les coutures – sont difficiles à discerner une fois l'*Espace Pliable* assemblé. Le patron disparaît au profit de l'émergence de la forme déployée, repliée. Ces installations, bien que réalisées avec de la toile et à partir d'un système d'élaboration particulier, se distinguent non seulement du patron comme représentation, comme modèle facilitant la reproduction de la forme final ; mais qui plus est, ces installations se différencient de l'origami où la fonction du modèle comme diagramme – à partir du *déplié* – peut être de multiples fois répétée et où la surface du papier n'enveloppe rien d'autre que ses propres transformations. À ce propos, explorant la pratique de l'origami, nous verrons comment le *déplié* est défini et exploré par l'artiste Etienne Cliquet.

Cofondateur de Téléférique⁴⁰⁵, collectif et serveur d'œuvres à télécharger dissout après six ans d'intense activité, Etienne Cliquet explore depuis 2005 les multiples facettes de l'origami dans le cadre de son projet « ordigami⁴⁰⁶ ». Selon l'artiste, « ordigami a pour ambition de réaliser et d'étudier l'origami en lien avec les technologies, les sciences et la culture

⁴⁰³ En plus d'être déployées/reployées ; installées en extérieur, ces pièces sont sujettes aux phénomènes météorologiques tels que le vent ou la pluie.

⁴⁰⁴ Lors de la réalisation des *Espaces Pliables bleu 2 et jaune*, la toile travaillée – de fait – d'un côté est ensuite retournée, telle une chaussette. Les coutures désormais à l'intérieur sont peu visibles.

⁴⁰⁵ <http://www.teleferique.org/>, consulté le 04/03/2012.

⁴⁰⁶ Contraction d'ordinateur et d'origami, l'art de plier une feuille de papier sans découpe ni collage.

contemporaine (art contemporain, jeux, médias, politique, etc.)⁴⁰⁷ ». Sa démarche artistique se décline selon deux axes : la création de modèles inédits et un blog où celui-ci aborde des questions de société par le biais du pliage. Ces pliages, retravaillés à l'aide du programme informatique appelé « Déplié-Liquide⁴⁰⁸ », non seulement suscitent des analogies de sens et de forme avec les nouvelles technologies – informatique, jeux vidéo, Internet – mais mettent en relief la modélisation du pli, et à travers celui-ci, la question du continu. À ce propos, Etienne Cliquet écrit :

À l'origami de représenter des enjeux que posent les technologies et les problématiser à distance, avec ironie aussi. D'un point de vue formel, la pratique du pliage oblige à concilier les parties avec le tout. C'est d'ailleurs le cas dans l'architecture non-standard et la fin des éléments mono-fonctionnels. Le mur et le sol sont pensés en continuité ce qui explique une recrudescence de courbes. En origami, chaque espace de papier est dépendant du reste de la surface ce qui implique un certain sens de l'économie qui symbolise pour moi un équilibre⁴⁰⁹.

Polysémique, l'ouvrage *Le pli, Leibniz et le Baroque* de Deleuze « énième variante d'une pensée du multiple, où la multiplicité n'est pas ce qui a beaucoup de parties, mais ce qui est plié de beaucoup de façons⁴¹⁰ », a participé à l'émergence dans les années 1990 d'une architecture dite non-standard⁴¹¹ développant une recherche et une mise en application des outils

⁴⁰⁷ Marie Lechner « Instructions pour une forme inconnue, par Etienne Cliquet », <http://www.ecrans.fr/Instructions-pour-une-forme.html>, consulté le 04/03/2012.

⁴⁰⁸ Ce programme de pliage, assisté par ordinateur, est réalisé en 2011 avec l'aide de Robin Fercoq. Le programme, sous la forme d'une démonstration vidéo, est accompagné d'une série de captures d'écran. Le spectateur peut ainsi découvrir, sur un même écran, plusieurs vues d'un même déplié : l'origami élaboré, l'origami élaboré mais évoqué par les dépliés et enfin les dépliés mis « à plat ». Ces trois éléments réunis au sein d'une même interface, en plus de fournir différentes informations, se complètent mutuellement.

⁴⁰⁹ <http://www.ordigami.net/blog/20060626.php>, consulté le 04/03/2012.

⁴¹⁰ Manola Antonioli, « Les plis de l'architecture », in *Le Portique, revue de philosophie et de Sciences humaines*, document 11, 25/2010.

<http://leportique.revues.org/2491>, consulté le 04/02/2013.

⁴¹¹ Greg Lynn et Bernard Cache, par exemple, s'inspirant de la « théorie du Pli » de Deleuze ont développé une réflexion sur le langage de l'architecture ainsi que sur son champ d'application à partir de l'exploration des éléments numériques. En effet, l'architecte Greg Lynn, pour ne parler que de lui, tout en donnant une formalisation théorique à ces explorations sur l'animation et le fluide introduit, dans une série d'articles du début des années 90, les concepts d'*animation*, *inflexion*, *pliage*, et *courbure* dans la théorie architecturale.

numériques pour la conception, la production et la distribution d'éléments constructifs. En lien avec les nouvelles technologies qu'il s'agisse de la modélisation ou de la réalisation, dans la pratique d'Etienne Cliquet, le *déplié*, prenant comme point de départ l'objet et tout en soulignant l'interdépendance des éléments, devient l'objet même de son travail.

Sur l'invitation de Glassbox et Citéculture, en 2008 Etienne Cliquet, à l'occasion de l'exposition « Déplié International », conçoit une série de pièces au sein de la Cité Universitaire Internationale de Paris. Dans le cadre de notre étude, nous nous intéresserons tout particulièrement à deux de ces productions *Espace sud* et *La boîte géante*.

La boîte géante, un dessin d'un *déplié* de 70 mètres de côté, « recouvre » la pelouse principale de la Cité Universitaire Internationale. Ce dessin figure des pliages ou des *dépliés*, « c'est-à-dire la trace que laissent les plis sur une feuille ⁴¹² », d'après Etienne Cliquet. Selon une pratique de l'origami, la transformation provoquée par la *plicature* – la formation du pliage, et par la même la nature de la transformation subie – suscite différents plis, différentes formes articulant de nombreuses compositions. En effet la plicature engendre un volume et modifie non seulement le pli en tant que pli mais surtout le matériau et son rapport au plan initial en deux dimensions. Les lignes, les pliures occasionnées par la plicature permettent de concevoir et de décomposer une même forme et s'apparentent alors à un patron, comme modèle.

« Greg Lynn travaille avec les chercheurs du Laboratoire d'Intelligence Artificielle du MIT (le Massachusetts Institute of Technology, une institution de recherche à l'avant-garde pour ce qui concerne les études sur l'Intelligence Artificielle) : les idées de fluidité, d'animation, d'organisation dynamique sont développées en parallèle avec des expérimentations sur la modélisation et la visualisation des géométries complexes, sur la transmission directe des informations virtuelles entre plusieurs collaborateurs, sur la production numérique des composants à travers le "laser-cutting" et la stéréo lithographie. Dans ce même laboratoire, des logiciels de génération de forme, basés sur des logiques paramétriques, capables de donner origine à des formes complexes en partant de la combinaison d'opérations simples, sont développés pour la conception architecturale. » Chiara Silvestri, « Perception et conception en architecture non-standard, une approche expérimentale pour l'étude des processus de conception spatiale des formes complexes », thèse de doctorat de Mécanique et Génie Civil, sous la direction de René Motro et Bernard Maurin, Université de Montpellier II, Sciences et Techniques du Languedoc, 2009, p. 10.
http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/85/87/82/PDF/These_Silvestri.pdf, consulté le 04/03/2012.

⁴¹² « Déplié International », extrait du communiqué de presse.

http://www.glassbox.fr/glassbox_2009/sans_2008_02.html, consulté le 04/03/2012.

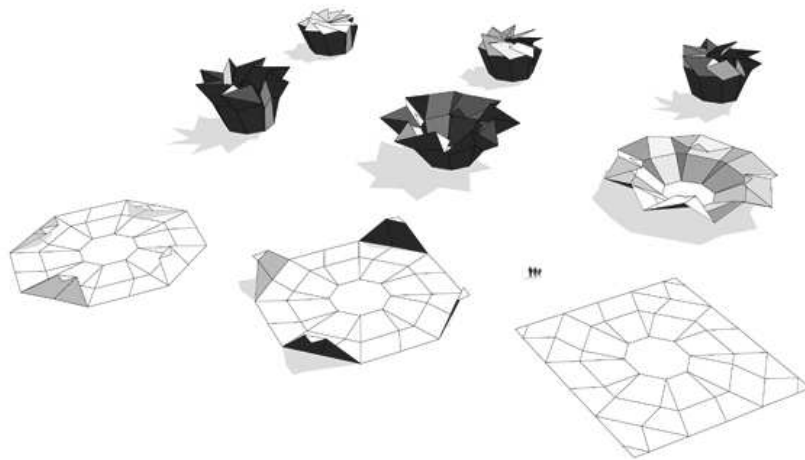


Figure 53, Etienne Cliquet, *La boîte géante*, dessin vectoriel, déplié initialement créé par Philip Chapman-Bell, 2008.



Figure 54 : Etienne Cliquet, *La boîte géante*, tracé peint sur gazon, pelouse principale, Cité Internationale Universitaire, production Glassbox, Paris, 2008.

Dans le cas de la *Boîte Géante*, ces lignes au sol dessinent autant un patron, une composition graphique abstraite qu'une utopique construction. Cette boîte idéale, de par ses dimensions monumentales, rend difficile une appréhension globale de la forme en deux ou trois dimensions ; néanmoins, et bien qu'utopiques, ces lignes blanches tracées sur la pelouse – ces dépliés – nous renseignent sur les dimensions de l'objet à venir. Selon Etienne Cliquet :

En pliant la feuille, on donne corps à la topologie d'un réseau et au processus de commutation. Le déplié représente donc un réseau et à la fois un code source pour un objet à venir ⁴¹³.

De par son étendue et ainsi présenté, seul ce déplié – initialement conçu par Philip Chapman-Bell – comme patron nous est donné à voir. Sorte de traces d'une éventuelle série de manipulations, elles-mêmes décomposées ; ces dépliés esquissent la boîte, l'intérieur et l'extérieur de l'objet. À la fois complexe et actuel, le déplié, qu'il s'agisse du patron ou de ses dessins, requiert ici toute notre attention comme un élément en soi.



Figure 55 : Etienne Cliquet, *Espace sud*, ruban adhésif sur verre, Cité Internationale Universitaire, production Glassbox, Paris, 2008.

⁴¹³ <http://montagnes-et-vallees.net/>, consulté le 4/03/2012.



Figure 56 : Etienne Cliquet, *Espace sud*, ruban adhésif sur verre, Cité Internationale Universitaire, production Glassbox, Paris, 2008.

Espace Sud, à l'aide de ruban adhésif, est une intervention qui reproduit sur la façade en verre du bâtiment éponyme les différentes étapes d'un pliage. Ces formes ainsi représentées et subissant la tension du pliage, se métamorphosent peu à peu. Cette réalisation fixe les étapes de la plicature et notamment les inflexions subies par la matière, ces moments particuliers de creux où le pliage n'est pas encore advenu à sa « forme définitive » et où le sens d'un pli en bas à gauche affecte celui d'un pli en haut à droite. Il n'est plus question ici de présenter le déplié par le biais d'un tracé au sol, mais bien par le tracé de travailler le déplié de la 2D vers la 2D, du modèle au modèle, de l'objet à l'objet. Sujets à la tension et de par le mouvement qu'ils dessinent, ces vides, ces pleins donnent à voir le *déplié* à venir ou le *pliable* en devenir.

En effet, alors que dans le cadre de ma pratique artistique les singularités du patron sont peu visibles ; à partir du carré, pendant et après le déploiement, seul le volume de l'*Espace Pliable* persiste. À ce propos, bien que passer du plan au volume est un exercice relativement aisé (on amplifie, on accroît), l'inverse – tant physiquement que mentalement – semble plus inhabituel. Cette opération, ce passage souligne la construction et la déconstruction du volume, son évolution ainsi que le moment où l'*Espace Pliable* devient un abri, une construction autonome modulable n'ayant

besoin ni de la protection d'un bâtiment, ni du support d'un mur. Du patron au carré, puis du volume (c'est-à-dire au moment où il n'est plus un abri) à l'abri, progressivement la toile des *Espaces Pliables* en se voilant, voile et dévoile, se couvre de plis parfois même de pliures ou bien présente des surfaces lisses.

Au cœur de la structure des *Espaces Pliables* se trouve la définition la plus élémentaire d'un objet en volume, c'est-à-dire un cube. « Situé au degré zéro de la représentation ⁴¹⁴ », le cube – au même titre que dans les réalisations de Daniel Buren intitulées *Les cabanes éclatées* ⁴¹⁵ – est inextricablement lié au travail sur une structure architecturale tout aussi fondamentale que l'abri ou l'observatoire. Mobiles, en relation avec le lieu d'exposition et renforçant la sensation d'éclatement, ces cabanes de forme cubique s'imbriquent sur plusieurs niveaux. Sur chaque face, certaines zones sont laissées vides ; d'autres sont recouvertes de vitrages, de bandes adhésives ou encore de plexiglas colorés. Le spectateur peut pénétrer, s'abriter dans cette cabane par une ou plusieurs entrées, dont seul le contour subsiste. Au même titre que ces zones laissées vides ou que ces encadrements en vis-à-vis les rectangles, les triangles, les carrés ainsi découpés et fixés au mur se superposent dans l'axe de leurs ouvertures. Face à face, insérées dans ce damier, ces formes s'imbriquent les unes dans les autres. À partir du cube et selon les réalisations, cette opération est répétée, stratifiée, complexifiée (bandes, aplats de couleur, etc.) invitant le spectateur à percevoir des différences, des rythmes. Multipliant les orientations, ce cube découpé, cet abri ainsi élaboré – à la fois plan, tridimensionnel et

⁴¹⁴ Alexander Alberro, Nora M. Alter, « Mettre en scène le politique : répétition, différence et les Cabanes éclatées de Daniel Buren » in *Daniel Buren, Cabanes éclatées : 1975/2000*, catalogue raisonné thématique, vol. 2, sous la direction de Annick Boissard et Daniel Buren, Le Bourget, éd. 11/28/48, 2000, p. 10.

⁴¹⁵ « Mais, pour l'instant, il est intéressant de mettre l'accent sur le fait que l'utilisation du cube par Buren est inextricablement liée à son travail sur une structure architecturale tout aussi fondamentale, la hutte ou la cabane.

Bien que l'on trouve des formes découpées ou éclatées de tailles diverses dans de nombreuses *Cabanes éclatées* (voir par exemple *Cabane éclatée n°2*), elles utilisent en grande partie des formes fondamentales de l'architecture. À partir de ce point de vue il devient évident que, plus qu'une critique du minimalisme – en illustrant et en faisant exploser un de ses principes de base – Buren se sert aussi de ses *Cabanes éclatées* afin de mettre à mal la séparation traditionnelle entre espace intérieur et espace extérieur, de même que celle entre la sphère privée et la sphère publique. » *Ibid.*

architectural – dessine une série de perspective en enfilade de l'extérieur à l'extérieur et/ou de l'intérieur à l'intérieur. Mais l'artiste, empruntant à l'architecture parfois ses supports, ses géométries et ses matières, esquissant des parcours, des points de vue et des perspectives, se fait-il pour autant architecte ? Plus précisément, comment ces *Espaces Pliables* proches de la tente, des architectures dites flexibles ⁴¹⁶, nomades questionnent-elles le modulable ?

Module, modulaire, modularité ; l'Espace Pliable une structure modulable

Le module, largement utilisé dans les sphères de la construction et de l'industrie ⁴¹⁷ évoque la mesure, l'unité. Il est une constante vouée à être reproduite et sert de référence au sein d'un ensemble. Dans le domaine architectural, le module est exploité essentiellement comme un repère, d'abord « comme commune mesure conventionnelle d'une ordonnance ⁴¹⁸ », d'un ordre ; puis sous forme de propositions d'habitations fournissant matière à des solutions d'aménagement ou à de véritables programmes tel que Le Corbusier le défend. En effet, dès les années 1930, Le Corbusier à la recherche d'« un nouvel ordre de grandeur des éléments urbains ⁴¹⁹ », définit le concept d'« une nouvelle unité d'habitation ⁴²⁰ », qui comme son nom l'indique n'est qu'un élément d'un ensemble plus vaste élaboré à l'échelle d'une ville. Gilles Ragot, à ce sujet, écrit :

⁴¹⁶ En effet, il est capital de relever l'assimilation et la logique des notions que peut proposer pour ne citer qu'un exemple, Robert Kronenburg, dans son livre « Flexible, une architecture pour répondre au changement » (Norma, Paris, 2007). Selon l'auteur, la flexibilité est associée, voir assimilée, au changement imposé par la société et ses nouveaux modes de vie. La flexibilité est déterminée par 4 critères, scindant cet ouvrage en 4 chapitres : l'adaptation, la transformation, le déplacement et l'interaction. Cette architecture, définie comme un mode particulier de conception dans la construction, se rapporte selon Robert Kronenburg au champ de « l'architecture flexible contemporaine ». Robert Kronenburg, *Flexible, une architecture pour répondre au changement*, Paris, éd. Norma, 2007.

⁴¹⁷ Que l'on pense ici au container qui – avec les caisses mobiles et certaines semi-remorques – appartient à la catégorie des UTI (Unité de Transport Intermodal) et dont les dimensions normalisées dessinent une géographie industrielle ainsi qu'une multimodalité. Le container est muni, dans tous les angles, de pièces de préhension permettant de l'arrimer et de le transborder d'un véhicule à l'autre.

⁴¹⁸ *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 1616.

⁴¹⁹ Le Corbusier, *Œuvre complète*, vol. 2, 1929-34, Zurich, Les Éditions d'Architectures, 1984, p. 110-114.

⁴²⁰ *Ibid.*

S'inspirant du principe modulaire de la cellule monastique ou de la cabine de transatlantique et du juste équilibre entre vie collective et vie individuelle qui régit l'organisation d'un couvent ou d'un paquebot, Le Corbusier conçoit, en 1922, un projet d'immeuble-villas dont le pavillon de l'Esprit nouveau à l'exposition des Arts décoratifs de Paris (1925) représente un prototype d'appartement ⁴²¹.

L'objectif de Le Corbusier est de faire porter l'innovation sur quatre points précis : « la dimension urbaine », « sur les techniques de construction, qu'il envisage d'orienter vers des procédés d'industrialisation contrôlés par l'utilisation d'un nouveau dimensionnement donné par le Modulor », « sur l'emploi de nouveaux matériaux », et « enfin sur la conception du logement ⁴²² » (technique et spatiale). Sa réflexion sur le comportement de l'homme, sur l'équilibre des volumes, sur leurs dimensions et leurs proportions l'amène à établir une grille de mesures s'appuyant sur le « Nombre d'Or ». À partir de la silhouette d'un homme debout et levant un bras, déterminée par la hauteur moyenne d'un individu de 1,83 m, Le Corbusier construit et représente cette grille de proportions. Le Modulor ⁴²³ est alors un nouveau système de mesure, la synthèse entre les principes de compositions modulaires et ceux de la section d'or.

Mais, en dehors de tout programme, le module préfigure également dans le domaine de la construction et du logement, l'avènement du préfabriqué et la standardisation des espaces d'habitation donnant lieu par exemple à « l'architecture de container ⁴²⁴ ». Considérons ici la multiplicité des

⁴²¹ Gilles Ragot, « Le Corbusier (1887-1965) », in *Encyclopædia Universalis*.
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/le-corbusier/4-du-module-a-l-ensemble/>, consulté le 05/07/2011.

⁴²² Je fais référence à l'article de Jacques Sbriglio, « Unité », in *Le Corbusier, une encyclopédie*, sous la direction de Jacques Lucan, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1987, p. 422-431.

⁴²³ Selon Le Corbusier, « le "Modulor" est un outil de mesure issu de la stature humaine et de la mathématique. *Un-homme-le-bras-levé fournit aux points déterminants de l'occupation de l'espace*, – le pied, le plexus solaire, la tête, l'extrémité des doigts le bras étant levé, – trois intervalles qui engendrent une série de section d'or, dite de Fibonacci. D'autre part, la mathématique offre la variation la plus simple comme la plus forte d'une valeur : le simple, le double, les deux sections d'or ». Le Corbusier, *Le Modulor : essai sur la mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique.*, Paris, Fondation Le Corbusier, cop. 2000, p. 55.

⁴²⁴ Cf. Kotnik Jure, *Architectures de Containers-Ce livre contient 6441 containers*, Barcelone, Links International, 2009. Dans cet ouvrage, l'auteur retraçant l'évolution du

logements et/ou des propositions utilisant, bon gré mal gré, le container ici comme module d'habitation. En effet, basé sur le principe de la connexion des containers entre eux, l'agence d'architectes new yorkaise LOT/EK a créé le concept CHK : Container Home Kit, pour un kit d'habitation préfabriquée, « modulaire », à base de containers⁴²⁵. On peut mentionner ces nombreux projets, récemment primés par les villes afin de répondre au manque de logements, par exemple à Amsterdam dans le quartier de Wenckehof⁴²⁶ ; ou encore au Havre en France, en 2010, où la société Tempo Housing a installé des cités étudiantes en container⁴²⁷.

La modularité que propose cette société et cette agence d'architecture valorise chacune par leur propagande le module – comme étalon – ici le container, « édifiant » promptement un logement. Le container ou le préfabriqué, lors de l'assemblage des éléments, multiplie les combinaisons et les possibilités d'aménagement de ces habitations. La modularité promulguée par ces deux agences semble indiquer une installation

container et de son utilisation écrit : « La boîte compacte et robuste de transport, qui est résistante aux intempéries, au feu, aux tremblements de terre, etc., est spatialement suggestive dans la mesure où les gens ont commencé à les employer pour diverses utilisations. Spécialement dans les pays du tiers monde, les containers sont ainsi naturellement devenus des cabanes, des magasins et des abris pour ceux qui en avaient besoin.

Au début, les containers s'apparentaient davantage à des manifestes architecturaux ou artistiques qu'à l'architecture proprement dite. Ils avaient un concept puissant derrière eux et leurs caractéristiques originales accentuées, comme la mobilité et leur nature cosmopolite, ou l'ascétisme spatial et l'ameublement intérieur minimaliste. [...] Les premiers utilisateurs de tels logements étaient, pour la plupart, les soi-disant nomades urbains.

Ensuite, l'architecture de containers s'est développée plus profondément et lorsque les matériaux de construction traditionnels (bois, acier) se sont associés au processus et l'ont fait se rapprocher des approches architecturales acceptées. Le cercle des utilisateurs potentiels s'est élargi. À l'avenir, les maisons de containers sont attendues pour être moins expérimentales et plutôt comme les autres constructions, préfabriquées sur commande disponible sur le marché [...], dont la demande augmente déjà. » *Ibid.*, p. 16.

⁴²⁵ « Il s'agit de créer un logement préfabriqué pouvant être empilé telle une tour. Ce projet présente l'idée qu'un logement élaboré à l'aide de composants sophistiqués, assemblés en une unité, pourrait être interchangeable avec d'autres logements physiquement identiques ». Robert Kronenburg, « Mobility, materiality, identity » in *Lot/Ek: Mobile Dwelling Unit*, New York, Distributed Art Publishers, 2003, p. 78, traduction réalisée par mes soins.

⁴²⁶ Bénéficiant du prix FUNDA de la meilleure réalisation en 2003.

⁴²⁷ « Tempo Housing conçoit et construit des solutions de logements flexibles à partir de fret sec conforme aux normes ISO (40 pieds et 20 pieds). Les unités peuvent être utilisées pour toute situation qui nécessite une solution temporaire et rapide. Une entière préfabrication réduit le temps de préparation du site. Ils peuvent être démantelés, déplacés, stockés et réutilisés plusieurs fois. La méthode de construction de Tempo Housing est unique au monde. Tempo Housing utilise des conteneurs de fret sec standard, car ils présentent de nombreux avantages : ils sont disponibles dans le monde entier, faciles à transporter le prix est abordable, la structure en acier solide et ils sont modulaires et empilables. » <http://www.tempohousing.com/>, consulté le 10/06/2008.

temporaire, dans le premier cas, parant aux besoins de logement les plus pressants ; dans le second cas, répondant à une demande singulière, l'habitat nomade. Ainsi le module facilite la modularité – essentiellement l'assemblage –, et selon certains cas la mobilité, comme l'unité de transport intermodal dans le cas du container.

Le module, du point de vue de la modularité qu'il permet, dans le domaine de l'architecture puis de l'aménagement, est perçu essentiellement comme un des éléments de l'ensemble prédéfini, interchangeable et dont on peut jouer d'assemblage ; en revanche, ces *Espaces Pliables* pliés puis dépliés, de par leur expansion et indirectement par leur flexibilité⁴²⁸, apparaissent comme modulables, c'est-à-dire comme un élément moteur du mouvement de cette transformation. Modulables non seulement du point de vue de leur mobilité ; mais aussi sous l'angle de leur structure et de leur possible expansion. L'ensemble de ces *Espaces Pliables*, élaborés à partir de l'échelle du cube et du pli comme *pliable* sont des modules, tout d'abord, dans le sens d'une forme élémentaire répétée, d'unité ; puis de structure modulable, c'est-à-dire qui peut-être modulée de par sa flexibilité.

Dans le cadre de notre recherche, nous envisagerons ces modules mobiles, flexibles du point de vue de leur caractère modulable, « selon une modulation temporelle qui implique une mise en variation continue de la matière autant qu'un développement continu de la forme⁴²⁹ ». Car si l'on pouvait rapprocher ces *Espaces Pliables* de l'architecture, il semblerait que ce soit à la fois en tant que projet utopique⁴³⁰ (selon une volonté de réappropriation de l'espace « comme exploration de la métamorphose⁴³¹ »), mais aussi comme un moyen d'évoquer son propre corps (comme une réaffirmation de son espace corporel et mental). Dès lors, comment caractériser cette mise en forme, « cette structure modulable », dans le champ des arts plastiques ?

⁴²⁸ Tant par leur mise en forme que par leur forme.

⁴²⁹ G. Deleuze, *Le pli, op. cit.*, p. 26.

⁴³⁰ En ce sens, proche des prototypes, expérimentations et réalisations à base de pliages simples en accordéon tel que la *Maison de vacances à géométrie variable* (1983) – Cf. Chapitre 2 : « L'Espace Pliable » –, en passant par l'*Abri gonflable main* (1979) de Guy Rottier ; citons encore les gonflables ou le syndrome Archigram.

⁴³¹ <http://yinggao.ca/interactifs/playtime/>, consulté le 20/05/2010.

Les relations spatiales à l'œuvre, jeux perceptifs et perspectifs

Après avoir précisé, lors du chapitre 3 « *L'Espace Pliable* et le "devenir spectateur" », les relations entre le spectateur et l'*Espace Pliable bleu*⁴³² ; nous nous intéresserons – à partir de l'*Espace Pliable* entendu comme structure modulable⁴³³ – aux relations, dites spatiales, multipliant les jeux « perceptifs » et « perspectifs ». Jouant d'interactions, l'*Espace Pliable* construit, déconstruit et ainsi transforme les rapports non seulement au lieu, au spectateur mais aussi entre les *Espaces Pliables*.

Modulable⁴³⁴, l'*Espace Pliable bleu*, posé à même le sol, fait immédiatement disparaître les distinctions entre la base et l'objet. Dénués de socle, ces différents modules définis par l'échelle de travail qu'est le cube sont de dimensions variables⁴³⁵. Au plus près de l'installation, telle que l'a défini Philippe Forest, déclenchée la toile de l'*Espace Pliable* se voile,

se déplie, se déploie, se dote d'un relief qui la libère d'elle-même. Elle rencontre ainsi la sculpture qui aussi bien se disloque, se couche et se démultiplie pour habiter autrement l'espace qu'elle reconstruit autour d'elle⁴³⁶.

Ainsi, l'*Espace Pliable* non seulement interroge le passage de la 2D à la 3D, de la toile à la sculpture mais *reconstruit* et articule un ensemble de relations spatiales. Au gré des installations, la manière dont un ou plusieurs *Espace(s) Pliable(s)* tisse(nt) des rapports avec le lieu et avec le spectateur tend à se préciser. Dans le cadre de ma pratique artistique et selon l'analyse historique

⁴³² Et ceci à partir du point de vue du spectateur qu'il s'agisse du processus de création ou du spectateur lui-même ; et à la croisée des relations, l'interaction, comme action réciproque suscitant l'évolution des deux entités.

⁴³³ Comme un élément moteur du mouvement de cette transformation.

⁴³⁴ Bien que modulable, tel que nous avons pu l'expliciter lors du chapitre 8, en plus des conséquences du temps qui passe, de leur déclenchement répété cause de plissures ; il est important de préciser qu'une mauvaise coordination entre les spectateurs pourrait détruire en partie ce travail. En effet, selon les courbures se produit différentes tensions et selon les endroits si ces tensions se rencontrent ou perdurent cela peut provoquer une rupture.

⁴³⁵ Des *Espaces Pliables* de 1.20 x 1.20 x 1.20 m, de 1.04 x 1.04 x 1.04 m, de 2 x 2 x 2 m, de 2.15 x 2.15 x 2.15m bleus, jaune, orange, rouge ont été réalisés.

⁴³⁶ Philippe Forest, « Éloge de l'aplomb », in *Voyager à la verticale*, Arles, Actes Sud, Paris, Association de prévention du site de La Villette, Parc de La Villette, 2000, p. 20.

de Michel Gauthier⁴³⁷, la spatialisation⁴³⁸ agit à la fois comme « une œuvre spacieuse⁴³⁹ », c'est-à-dire dans laquelle le spectateur peut entrer et évoluer, et comme « une œuvre située⁴⁴⁰ », lorsque l'*Espace Pliable* entre en relation avec le lieu qui l'accueille ; et nous ajouterons entre les *Espaces Pliables* eux-mêmes (qu'il s'agisse des particularités du médium usité, des volumes qui se gonflent ou se dégonflent, etc.). Encore une fois, l'interaction⁴⁴¹ de l'œuvre fait intervenir de nombreuses relations : entre l'*Espace Pliable* avec d'autres *Espaces Pliables*, entre le spectateur seul ou avec d'autres spectateurs, entre le lieu et l'*Espace Pliable* comme plan, comme volume mais aussi comme abri. En effet, ce cube, cette unité – qu'il s'agisse du module seul et/ou du module avec les autres modules –, jouant de ses propres dimensions, de par son expansion, introduit des rythmes et articule des perspectives « autres ». En fonction du lieu, ces compositions ainsi travaillées relèvent d'une élaboration de la structure spatiale comme d'un système complexe comprenant une multiplicité d'éléments, qui – entre stabilité et instabilité – adoptent des opérations combinées de couleur et de mise en forme (jeux perceptifs et perspectifs). Les variations de(s) l'*Espace(s) Pliable(s)* (distorsion de la ligne, entremêlement, prolongement

⁴³⁷ Celle-ci retrace, à partir de quelques œuvres (les environnements de Kaprow, les travaux des Robert Morris, etc.) et de quelques expositions majeures (*Spaces* au MoMA de 1969-1970, l'exposition de Robert Morris à La Green Gallery de 1964-1965, etc.), l'histoire de ce que l'auteur nomme « la *relocalisation* de l'œuvre d'art ».

Michel Gauthier, « Les mutations de l'espace, l'œuvre spacieuse, l'œuvre située, hier et aujourd'hui », in *Fabricateurs d'espaces*, Les presses du réel, 2011, Dijon, p. 9-20.

⁴³⁸ Marcin Sobieszczanski, à ce propos, écrit : « L'artiste expérimente l'espace, conçoit sa représentation, et finalement en organise l'expérience dans le geste de spatialisation de ses propres vécus. [...] L'espace est le fond de toute événementialité. Si les choses adviennent dans le temps, leur concrétisation prend toujours une forme étendue qui se déploie selon plusieurs paramètres spatiaux : distances, topologie, agencements... »

Spatialisation en arts et sciences humaines, sous la direction de Marcin Sobieszczanski avec la collaboration de Céline Lacroix, Louvain (Belgique), Peeters, 2004, p. 7.

⁴³⁹ Selon Michel Gauthier, « il y a tout d'abord celle qu'on pourrait appeler l'*œuvre spacieuse* – l'œuvre est, en tant que telle, devenue un espace dans lequel le spectateur peut entrer. [...] Toutefois, dans la mesure où elle n'entre pas en relation significative avec le lieu où elle prend place, dans la mesure où elle est un lieu dans un lieu, le premier faisant totalement oublier le second, l'œuvre spacieuse peut n'être considérée que comme une simple extension spatiale de l'objet d'art traditionnel. L'œuvre décide en quelque sorte de devenir elle-même son propre lieu. » M. Gauthier « Les mutations de l'espace, l'œuvre spacieuse, l'œuvre située, hier et aujourd'hui », *op. cit.*, p. 12.

⁴⁴⁰ L'autre modalité « de la spatialisation de l'œuvre d'art est celle correspondant à ce qui pourrait se nommer l'*œuvre située* – l'œuvre n'entretient plus l'illusion d'un hors-lieu, elle admet sa situation et entre en relation avec le lieu qui l'accueille. » *Ibid.*, p. 13.

⁴⁴¹ À la croisée des relations, l'interaction en plus de donner forme et de questionner l'ascension comme transformation de cet espace dit *pliable*, permet au spectateur de se savoir être là. Cf. Chapitre 3 « L'*Espace Pliable* et le "devenir spectateur" ».

de lignes, courbes, plis, etc.) déclenchées, mais aussi provoquées par les pièces au sein même de l'installation (jeu d'échelles, de formes, de perspectives, de profondeurs, etc.), modifient momentanément le lieu.

« Œuvre spacieuse » et « située », donc, tant par sa couleur, ses dimensions, sa répétition que son unité, qu'il soit question d'une place ou d'un espace vert ⁴⁴², l'*Espace Pliable* devient une des mesures du lieu dans lequel il est installé. À plusieurs, les *Espaces Pliables* à la fois tridimensionnels, plans et architecturaux reconstruisent du vis-à-vis, dessinent des cadres et modifient notre champ visuel.

Dans un parc public, celui de Sceaux, l'*Espace Pliable bleu* et l'*Espace Pliable 4 portefeuille* sont l'un devant l'autre, en diagonale. Selon les dimensions et en fonction du point de vue l'un semble se superposer sur l'autre ou l'un dissimuler l'autre. Contrastant avec le vert omniprésent du parc, les couleurs de ces deux *Espaces Pliables* dépliés cachent à la vue du spectateur un arbre ou bien une partie du château, se repliant l'*Espace Pliable bleu* et l'*Espace Pliable 4 portefeuille* propagent de nouvelles lignes, dégagent de nouvelles courbes, de nouvelles relations spatiales. Même si ces réalisations, une fois démontées, ne laissent aucune trace de leur passage, reste le temps de l'expérience dans lequel les fragments du souvenir visuel et physique se figent, se recombinent et se revivent. Du point de vue spectateur, le cube – cette échelle de travail d'appréhension du corps – par ce jeu de dimensions (déployé/reployé) complexifie la perception que nous avons de ce parc, révélant le paysage environnant, l'espace à l'intérieur de l'*Espace Pliable* ainsi que le volume qui s'étend et se répand au moment de l'ascension.

⁴⁴² Ce sont les différents types d'accrochages que j'ai réalisés, allant de quelques heures à une journée.

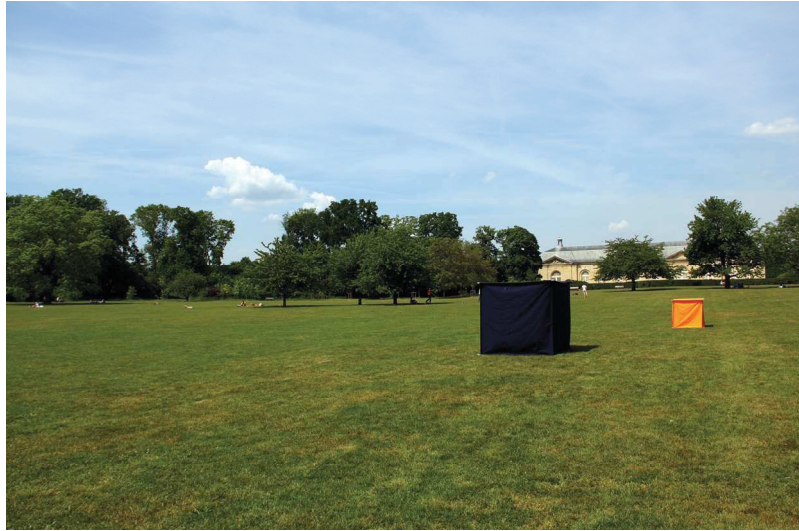


Figure 57 : *Espace Pliable 4 portefeuilles, Espace Pliable bleu,*
1.20 x 1.20 x 1.20 m, 2 x 2 x 2 m, 2009, 2010.



Figure 58 : *Espace Pliable 4 Portefeuille*, tissu, tiges et coudes PVC,
1.20 x 1.20 x 1.20 m, 2009.



Figure 59 : *Espace Pliable bleu 2*, *Espace Pliable 4 portefeuille*, *Espace Pliable bleu*, 1.04 x 1.04 x 1.04 m, 1.20 x 1.20 x 1.20 m, 2 x 2 x 2 m, 2013, 2009, 2010.



Figure 60 : *Espace Pliable bleu 2, Espace Pliable 4 portefeuille, Espace Pliable bleu, 1.04 x 1.04 x 1.04 m, 1.20 x 1.20 x 1.20 m, 2 x 2 x 2 m, 2013, 2009, 2010.*

Présentés sur l'esplanade du J4 à Marseille, l'*Espace Pliable bleu*, l'*Espace Pliable bleu 2* et l'*Espace Pliable 4 portefeuille*, instaurent un dialogue avec l'architecture du site et le site lui-même. Ces réalisations, réceptives à l'environnement, en proie au vent se meuvent, sous l'effet du soleil et bénéficiant d'une forte intensité lumineuse, jouent de contrastes. La toile de couleur orange de l'*Espace Pliable 4 portefeuille*, réfléchissant la lumière, s'illumine contrastant ainsi avec la toile de l'*Espace Pliable bleu* plus foncée. Aller de l'un à l'autre est une expérience déstabilisante, perturbante pour l'œil, faire un passage dans l'*Espace Pliable bleu 2* permet de transiter, de l'orange vers le bleu nuit en passant par le bleu de l'océan. Du point de vue de l'architecture du site l'*Espace Pliable 4 portefeuille* déployé, contraste avec les dentelles en béton ⁴⁴³ du Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée ; aux lignes droites du bâtiment et de la face au sol de l'*Espace Pliable 4 portefeuille* s'entremêlent courbes en béton et courbes du tissu, vues du ciel et réflexions de la lumière. Fragile et imposant, semblant flotter sur la ligne d'horizon, l'*Espace Pliable 4 portefeuille* se gonfle et se dégonfle. Reployé, l'*Espace Pliable bleu 2* sur une de ces faces absorbe la lumière, désormais proche de la surface il redessine une composition. À partir du carré, vu de dessus, ce système dynamique joue continuellement des différences, des rythmes, qui le renvoie, dans un système de dimensions et de perceptions. À ce sujet :

Le changement d'échelle est fondamental pour saisir ce sentiment : le carré, en plus de n'avoir aucun volume, occupe une surface connue, courante, guère plus étendue qu'un lit de deux places. Il est de plus vu de haut, à distance humaine, il est domestique. Le volume du cube dépasse quant à lui la plupart des êtres humains. Attirés par sa hauteur, ils ne peuvent que le regarder respectueusement d'en dessous ⁴⁴⁴.

Une fois déployé, que l'on soit à l'extérieur il devient un repère, une balise ; à l'intérieur, il nous enveloppe et nous invite à la méditation. Ces

⁴⁴³ L'architecte Rudy Ricciotti utilise ici du béton fibré à ultra haute performance qui s'apparente à la pierre.

⁴⁴⁴ Bruno Trentini, « Le devenir spectateur, à propos d'*Espace Pliable bleu* d'Edith Magnan », p. 1.
http://www.edithmagnan.com/wp-content/uploads/2011/08/devenir_spectateur1.pdf, consulté le 08/08/2011.

réalisations donnent à voir de l'espace dit *pliable*. Là, dans le cadre droit qui tente d'en domestiquer l'excès, proche d'une pratique sculpturale le tissu comme médium expose toute sa force et ses sinuosités. Cet *Espace Pliable* modulable en plus de revendiquer l'épaisseur de l'espace, n'a de cesse de multiplier les niveaux de relations vis-à-vis du spectateur. Tout d'abord, après le déclenchement en lui imposant, par exemple, une position de « perception ⁴⁴⁵ » ; il ne peut, en effet, rester agrippé à l'*Espace Pliable bleu* désormais déployé de toute sa hauteur. Une fois à l'intérieur, l'*Espace Pliable* devient un témoin du temps que le spectateur lui donne. À ce propos, selon Jean-Louis Poitevin :

ce que l'on nomme espace ne peut plus être pensé uniquement en fonction de questions perceptives mais, au contraire, il doit aujourd'hui être appréhendé à partir de forces qui l'animent ⁴⁴⁶.

Qu'il s'agisse du geste du spectateur ou de l'*Espace Pliable* – qui une fois déclenché transforme cette première impulsion en déployant de l'espace – que ce soit que ses plissures en proie au temps – à la fois celui du temps de sa conception, de son exposition, de ses manipulations que celui donné par le(s) spectateur(s) et qui l'emplit de subjectivité – entre matérialité et immatérialité, présence et absence l'*Espace Pliable* déplie et dévoile, par la force du mouvement, des espaces de temps, de l'énergie. Dans ce travail, entre la force appliquée et la déformation obtenue, la participation du spectateur accentue le caractère concret et renforce l'étrangeté de ces pièces. Le corps, le temps et l'espace constituent un trio indissociable et le mouvement est la force qui démontre ce trio. Cet espace tactile, entièrement enveloppant, définit une zone d'expériences sensibles tant de l'ordre du toucher que de la perception, de la projection (ce que je vois, ce que je pense).

Le spectateur, découvrant d'abord un carré posé au sol, peut se déplacer non seulement dans l'installation, mais aussi pénétrer (à l'aide d'une fermeture éclair ou de deux pans de tissus superposés sur une des faces) à

⁴⁴⁵ Bien souvent, le spectateur prend du recul, observe le module avant de pénétrer à l'intérieur.

⁴⁴⁶ Jean-Louis Poitevin, « Percept "pur" et genèse de l'espace », in *Fabricateurs d'espaces*, *op. cit.*, p. 51.

l'intérieur des modules. Ces différentes ouvertures, en fonction des dimensions de chacune de ces réalisations, poussent le spectateur selon sa taille à se baisser. À l'intérieur⁴⁴⁷, ainsi enveloppé, il ne discerne ni n'entend nettement l'extérieur, ni même ne distingue les angles du cube désormais difficilement perceptibles. Selon les dimensions, le spectateur est d'abord plongé dans la couleur, (bleu, jaune, orange, rouge, etc.) puis, prolongeant son expérience, il y découvre l'espace, devenant peu à peu son espace. D'abord attentif aux sons, à sa respiration, par exemple, puis baignant dans la couleur, il se redécouvre, se projette ; parfois même en fonction du vent, bouge avec l'*Espace Pliable*. De même que les plis qu'ils dessinent, ces *Espaces Pliables* ainsi déployés, sensibles aux « forces qui l'animent⁴⁴⁸ », toujours en mouvement, ne sont jamais identiques. Par la suite, le spectateur peut expérimenter d'autres couleurs, s'approprier d'autres espaces dits *pliables*, d'autres temporalités. À l'extérieur, face à face, ces formes dressées contre l'horizon réaffirment simultanément un lien profond entre le corps comme espace (physique et mental, extensif et infini) et l'espace. Intensifiant l'expérience physique de la localisation de notre corps, sans néanmoins rien représenter, ce réseau de modules articule à la fois une situation et une perspective vécue. À la croisée des relations, l'interaction, comme action réciproque suscitant l'évolution des deux entités, en plus de donner forme et de questionner l'ascension comme transformation de cet espace dit *pliable*, permet au spectateur, de devenir, de faire l'expérience et de se savoir être là⁴⁴⁹. L'œuvre stimule un tissu de relations complexes, tant spatiale que temporelle, et le dialogue qui se construit constitue un espace de travail ouvert se définissant à la fois comme un lieu d'échanges esthétiques et comme un champ d'actions relationnelles.

⁴⁴⁷ Selon mes observations, les spectateurs sont souvent debout, assis ou allongés à l'intérieur ; en position assise, debout, allongée ou marchant à l'extérieur.

⁴⁴⁸ J-L Poitevin, « Percept "pur" et genèse de l'espace », *op. cit.*, p. 51.

⁴⁴⁹ Cf. Chapitre 3 : « L'*Espace Pliable* et le "devenir spectateur" ».

Vers l'installation, le « champ de la sculpture » en expansion

La sculpture n'a cessé d'emprunter de nouveaux visages, de s'étendre à d'autres territoires et de défier ses propres limites ainsi que celle du spectateur. Depuis l'après-guerre son spectre de recherches et d'expérimentations s'est *élargi* ; de cette longue série d'échappées du socle, de l'atelier à la salle de musée, du musée au paysage, du paysage au théâtre et à la danse autant d'émancipations en relation avec les mutations politiques, sociales, géographiques, économiques et culturelles dans lesquelles ces ruptures ont pris corps.

Dans son article de 1979, publié dans la revue *October* et intitulé *Sculpture in the Expanded Field*⁴⁵⁰, l'historienne de l'art Rosalind Krauss y proposait une redéfinition de la sculpture à même de prendre en compte la complexité des nouvelles pratiques artistiques apparues au cours des années 1960 et 1970, dont celle de Robert Morris. Entre autre, elle y soulignait, « la dichotomie entre le socle et l'objet sculptural [qui] aurait abouti, après l'abandon [parfois l'absorption] du socle, à un "nomadisme"⁴⁵¹ de l'objet sculptural dans un espace idéal⁴⁵² ». Contribuant ainsi à renverser une logique de la présence de la forme sculpturale dans l'espace, dès les années 1960 nombre d'artistes⁴⁵³ s'interrogeront, non seulement, sur la capacité des

⁴⁵⁰ R. E. Krauss, « Sculpture in the Expanded Field », *op. cit.*

⁴⁵¹ À ce propos notons le titre de l'article, publié dans la revue *Artforum* en 1966, « Entropy and the New Monuments », choisi par l'artiste américain Robert Smithson et qui « use de l'évocation de l'énergie, d'une dynamique pour faire état d'un nouveau rapport spatial au monde. [Où selon lui], la spécificité sculpturale ne ressortirait plus d'une définition volumétrique du socle cubique et de son emplacement mais prendrait son essor à même l'étendue indéfinie. » Louise Letocha, « L'espace réconcilié », in *Espace Sculpture*, vol. 6, n°3, 1990, p. 22.

<http://id.erudit.org/iderudit/9782ac>, consulté le 08/07/2010.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 21.

⁴⁵³ Que l'on pense ici aux œuvres du Land Art, à ce sujet Gilles A. Tiberghien écrit : « Au début des années 1960, une tendance de l'art américain, mais aussi européen, va mettre de plus en plus l'accent sur l'utilisation des matériaux naturels, la terre, l'eau ou l'air, qui manifestent le processus à l'œuvre et impliquent du même coup une nouvelle conception de la durée dans l'art. Corrélativement, l'attention des artistes, des sculpteurs mais aussi des peintres, se porte sur l'exploration de nouveaux espaces en dehors de ceux qui sont traditionnellement réservés à l'art, ce qui va progressivement les amener à s'interroger sur leur environnement et à s'intéresser aux sites naturels. Cette attitude, qui découle logiquement de recherches plastiques et conceptuelles, va de pair avec une contestation politique du marché de l'art et des lieux traditionnels d'exposition. »

« Land Art », in *Encyclopædia Universalis*.

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/land-art/>, consulté le 08/08/2012.

musées ou des galeries à pouvoir montrer ces nouvelles formes d'art ⁴⁵⁴ ; mais aussi, sur l'expérience de l'espace lui-même relevant « d'une compréhension d'une élaboration de la structure spatiale comme d'un système complexe comprenant une multiplicité d'éléments ⁴⁵⁵ ».

En 1966, Robert Morris affirme dans ses *Notes on Sculpture* l'importance « d'un lieu où l'on fait l'expérience de l'expérience ⁴⁵⁶ ». Selon l'artiste, l'échelle, la proportion, la forme, la masse ainsi que les surfaces sont, en raison de leur qualité physique, les valeurs essentielles de la sculpture. Entendant affirmer le caractère volumétrique de la sculpture posée au sol non seulement par sa présence physique, mais aussi par la visualisation de sa forme dans l'espace mental, Morris affirme que « l'expérience de l'œuvre [liée aux conditions de présentation et de réception des objets] se fait nécessairement dans le temps ⁴⁵⁷ ». Selon Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley et Michael Petry :

⁴⁵⁴ Qui de sculpture n'ont peut-être plus que le nom et que Rosalind Krauss regroupera sous l'expression de « champ élargi ».

Michèle Deschênes, à ce propos, écrit, « rappelons brièvement que Krauss, dans ce court article, tente d'apporter une solution à ce problème définitionnel en focalisant toutefois son attention sur la production sculpturale postmoderniste qui, à son avis, est principalement préoccupé par le lieu et les conditions de présentation des objets qu'elle met en scène. Krauss élabore ainsi un champ ou une structure quaternaire articulant quatre couples de termes d'opposition, comme paysage/non-paysage ou paysage/architecture, auxquels correspondent respectivement quatre formes particulières de sculptures ou de constructions, telles celles des sites marqués ou des structures axiomatiques. [...] »

D'autre part, dans une perspective historique, Krauss assimile la tradition sculpturale occidentale à la logique du monument qu'elle estime avoir été dissolue par la sculpture moderniste. Elle définit cette dernière comme une condition négative de la logique du monument, c'est-à-dire une sculpture nomade, opérant néanmoins dès le début des années soixante à l'intérieur d'un champ élargi entre la non-architecture et le non-paysage, termes qu'elle réutilise, comme nous l'avons vu, dans leur condition négative ou positive pour conceptualiser le "champ logiquement élargi [expanded] de la sculpture" ». Michèle Deschênes, « De quelques définitions de la sculpture au XX^e siècle », in *Espace Sculpture*, n°31, printemps 1995, p. 32.

<http://id.erudit.org/iderudit/206ac>, consulté le 08/07/2010.

⁴⁵⁵ L. Letocha, « L'espace réconcilié », *op. cit.*, p. 23.

⁴⁵⁶ Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley *et al.*, « Vers l'installation », in *Installations, l'art en situation*, trad. Françoise Gaillard, Paris, Thames & Hudson, 1997, p. 27.

Quoiqu'il en soit, « c'est en 1967 que Michael Fried écrit "Art and Objecthood", étude très remarquée sur le minimalisme (Fried employait le terme de "littéralisme"). Ce que Morris avait caractérisé dans ses "Notes on Sculpture" comme une rencontre entre spectateur et sculpture était, pour Fried, une confrontation. [...] Faire l'expérience de l'art minimal était, pour Fried, un moment de "théâtre" : le sens est révélé au spectateur lorsqu'il prend conscience de sa relation – psychologique, physique ou imaginaire – avec l'objet. Désormais la relativité inhérente de l'expérience visuelle elle-même devint l'un des éléments les plus importants à explorer pour les artistes ». *Ibid.*

⁴⁵⁷ Robert Morris, « Notes on Sculpture, part I, II », in Gregory Battcock, *Minimal Art, a critical anthology*, [1968], ed. by Gregory Battcock, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1995, p. 222-235, texte publié pour la première fois dans

Les "Notes" de Morris décrivent comment l'absence de différenciation à l'intérieur de ces objets "soustrait les relations à l'œuvre et les transforme en une fonction de l'espace, de la lumière, et du champ visuel du spectateur". [...] Désormais, nous n'avons pas affaire à une rencontre directe du spectateur et de l'œuvre d'art dans l'atmosphère idéalisée qu'est la galerie, mais à une expérience vécue dans "un champ complexe et étendu"⁴⁵⁸.

Ainsi ce *champ*, maintes fois cité, en plus d'interroger le lieu d'exposition fait état d'un nouveau rapport spatial et temporel aux œuvres dites sculpturales. Que l'on pense à ces paramètres développés par Rosalind Krauss dans le cadre de son argumentation historique et structurale – tels que le paysage et l'architecture qui, diversement combinés, permettraient de reconsidérer la notion de sculpture et de site⁴⁵⁹ – ; ou à la « conception sculpturale de ce dernier [Robert Morris] [qui] s'articule principalement autour de la spécification de l'objet sculptural comme tel et de la mise en situation de cet objet dans son espace d'accueil en relation avec le temps et le corps du regardant⁴⁶⁰ » ; le *champ* de la sculpture fait preuve d'une formidable « expansion ».

Dans le cadre de mes réalisations, proche d'une pratique sculpturale, jouant à la fois sur la (dé)structuration de l'espace, la mise en situation de(s)

Artforum en février 1966 (Part I) et octobre 1966 (Part II). En français in *Regards sur l'Art Américain des Années Soixante, anthologie critique*, [1979], traduit par Claude Gintz, Le Vesinet, éd. Territoires, 1991, p. 90.

Selon Michèle Deschênes, « [...] Morris veut confronter le regardant à ce qu'il nomme "le constant connu" ("Notes on sculpture", *Regards sur l'Art, op. cit.*, p. 90), c'est-à-dire l'image gestaltienne de la forme unitaire, au "variable expérimenté" (*Ibid.*, p. 90), c'est-à-dire les transformations de perspectives de l'objet découlant des changements de points de vue du spectateur ». M. Deschênes, « De quelques définitions de la sculpture au XX^e siècle », *op. cit.*, p. 35.

⁴⁵⁸ N. Oliveira, N. Oxley *et al.*, « Vers l'installation », in *Installations, l'art en situation, op.cit.*, p. 22.

Sur cette problématique faisant référence aux « Notes on Sculpture, part I, II » de Robert Morris (in G. Battcock, *Minimal Art, op.cit.*) Michel Gauthier, écrit : « L'autre grande modalité de cette spatialisation se manifeste dans le minimalisme. Avec lui, la sculpture s'éprouve comme un objet placé dans une *situation*, déterminée par un contexte architectural, des conditions d'éclairage, par exemple, mais aussi, et surtout, par la présence d'un spectateur. », in *Fabricateurs d'espace, op. cit.*, p. 11

⁴⁵⁹ Selon Louise Letocha, « par l'expression "expanded field", R. Krauss réunit la notion de champ et celle d'étendue, la substance et la forme, elle suggère ainsi que l'artiste s'approprie un espace d'intervention à même l'étendue sans distinction de lieu ». « L'espace réconcilié », in *Espace Sculpture, op. cit.*, p. 22.

⁴⁶⁰ Michèle Deschênes, « De quelques définitions de la sculpture au XX^e siècle », *op.cit.*, p. 34.

l'objet(s) sculptural (aux), non sans oublier les particularités du médium ; la spatialisation *installe*, construit et déconstruit, élargit un *champ* de relations. À propos du terme « installation » :

Outre la notion d'"exposition", ou de "présentation", ce mot évoque désormais une véritable activité, aussi fréquente aujourd'hui que n'importe quelle autre forme d'art. [...] Cela fait seulement une dizaine d'années qu'il est employé pour décrire un type de création artistique qui rejette la concentration sur un objet exclusif pour mieux considérer les relations entre plusieurs éléments ou l'interaction entre les choses et leurs contextes ⁴⁶¹.

Dans mon travail, alors que la matière d'espace est rendue perceptible, visible par ce rapport de masse et de force (construction/déconstruction, élévation/abaissement ⁴⁶²), l'extension de l'*Espace Pliable* – en proie à un rigoureux équilibre et selon le(s) spectateur(s) ⁴⁶³ – croît. Intuition constante de la profondeur, le volume se contracte pour s'amplifier et « capturer » à nouveau. Il en est de même pour ce qui est de l'objet sculptural ; par et avec ces installations je développe, j'étends, je travaille l'expansion de la forme ⁴⁶⁴. Faisant dépendre l'un de l'autre, l'espace du temps à partir d'un jeu de dimensions et de couleurs, ces *installations* composées d'une ou de plusieurs structures modulables multiplient les points de vue mêlant ainsi expérience visuelle, physique (tactile) et mentale.

Jouant de l'interaction entre matérialité et immatérialité, gravité et apesanteur cet agencement constitue un tout éphémère, en dialogue constant avec le site sans pour autant s'y confondre. Cette installation, englobant aussi bien des espaces intérieurs ou positifs que des interstices d'espace extérieurs ou négatifs, est à la fois un acte qui engage l'espace, qui l'occupe ⁴⁶⁵ ; mais c'est également la mise en évidence d'une dynamique

⁴⁶¹ N. de Oliveira, N. Oxley *et al.*, *Installations, l'art en situation*, *op. cit.*, p. 7-8.

⁴⁶² Cf. Chapitre 2 : « L'*Espace Pliable* ».

⁴⁶³ Selon Julie H. Reiss : « The essence of Installation art is spectator participation, but the definition of participation varies greatly from one artist to another and even from one work to another by the same artist. Participation can mean offering the viewer specific activities. » Julie H. Reiss, *From margin to Center, the spaces of installation art*, London, MIT Press, 1999, p. xiii.

⁴⁶⁴ Sur l'ouverture du volume sculptural. Tout en engageant une réflexion sur les particularités du médium tissu, sur ses constituantes et son organisation spatiale à proprement parler.

⁴⁶⁵ Le conquiert en somme.

spatiale que ce soit du point de vue du spectateur ou de la forme déployée, porteuse de pluriel ⁴⁶⁶. De plus, mobile l'*Espace Pliable* métaphoriquement en expansion, mais aussi comme une fonction de l'installation qui peut toujours être déplacée ; en *s'installant*, *installe* chaque spectateur. Ces *Espaces Pliables* démontables, mobiles ne cessent de « capturer », d'évoluer, d'involuer. En pleine expansion, ces formes ouvertes sont à l'épreuve du temps, de sa mémoire comme mise en espace.

⁴⁶⁶ La réflexion porte non seulement sur l'organisation spatiale de la sculpture en relation avec la question du lieu mais sur les incidents du temps sur la sculpture et les différentes « captures de moments », révélées.

À partir d'une étude du patron comme modèle et après avoir distingué ces réalisations de l'origami, nous nous sommes intéressés à l'*Espace Pliable*, du point de vue de sa structure modulable, comme « une mise en variation continue de la matière autant qu'un développement continu de la forme ⁴⁶⁷ ». Cette caractéristique nous a permis d'interroger ces productions, de par leur qualité modulable, dans le domaine de l'architecture d'abord ; puis, dans le champ des arts plastiques et plus précisément dans « le champ de la sculpture en expansion ». Amplifiant les relations avec et entre le(s) spectateur(s), le lieu et le(s) *Espace(s) Pliable(s)*, ces installations mêlent « donner à voir » et « expérience », « relations spatiales et temporelles ». Proche d'une pratique sculpturale jouant à la fois sur la (dé)structuration de l'espace, la mise en situation de(s) l'objet(s) sculptural(aux), non sans oublier les particularités du médium ; la spatialisation ne cesse d'*installer*, de construire et de déconstruire, d'élargir un *champ* de relations et d'expériences.

Continuant de s'accroître, tant par le déploiement que par les « captures » successives opérées, ces réalisations révèlent l'intuition constante de la profondeur, relatif à l'espace – au sens large – et au corps. L'*Espace Pliable bleu*, telle « une source vivante de forme », non sans mal, se dresse ; sujet aux courants et flux d'air, il bouge encore. Mobile, ce réseau de modules intensifie l'expérience physique de la localisation de notre corps. Dans ma pratique artistique, à partir du pli et de la toile comme médium, tout en interrogeant le support, je crée des structures modulables et contribue à l'élaboration d'une unité tant spatiale que temporelle : un lieu de rencontre.

⁴⁶⁷ G. Deleuze, *Le pli, op. cit.* p. 26.

*C'est lui certes que nous apercevons comme en un rêve, quand nous affirmons que tout être est forcément quelque part, en un certain lieu, occupe une certaine place*⁴⁶⁸.

Platon, *Timée*, 52 b 3.

Chapitre 12 : Entre la « structure d'urgence », le gonflable et l'abri : l'Espace Pliable comme lieu de rencontre

Après avoir réaffirmé, lors du précédent chapitre, cet espace éphémère révélé par ces installations ; nous nous intéresserons à l'expansion des *Espaces* dits *pliables*, à cette rencontre du temps et de l'espace, à cette révélation de l'autre mais aussi de soi. Tout au long de ce dernier chapitre, nous analyserons cette expansion tant du point de vue de la vitesse d'élaboration que de son immédiate et inévitable mise forme déployant et réaffirmant, comme réappropriation de son espace de temps, comme expression de soi, cet espace personnel de/à l'individu.

En effet, alors que la vitesse d'élaboration présuppose une situation d'urgence sans délai et une mobilité vouées à protéger et/ou à réaffirmer quelque chose, quels sont alors les rapprochements et les distinctions des *Espaces Pliables* avec ce que je rassemble sous l'expression les « structures d'urgence »⁴⁶⁹, les gonflables mais aussi les tentes ? Que l'on pense au déploiement, à son immédiateté ou encore à cet abri qui se dresse, comment qualifier ce mouvement, cette propulsion et qui plus est cette résistance à toute étape intermédiaire ? Dans le travail d'Hans-Walter Müller, pourquoi associer la question du gonflable, de la peau à ces autres énigmes que constituent l'image, l'espace ? Serait-ce, parce que l'enveloppe agit comme un « révélateur », comme un phénomène qui vient à la connaissance (de soi), comme un mystère qui prend corps ? D'un autre côté, élaborés directement à partir d'objets de survie, les *Refuge Wear* de Lucy Orta, sorte de « boîte de vie », loin de proposer une mobilité rêvée répondent à une

⁴⁶⁸ Platon, *Timée*, *Critias*, [IV^e siècle av. J.-C.], texte établi et traduit par Albert Rivaud, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 171.

⁴⁶⁹ Je regroupe sous ce terme l'ensemble des structures sous pression ou bénéficiant de la pression comme expansion, déployées en cas de planification d'urgence et d'interventions consécutives à une catastrophe naturelle ou accidentelle tels que les toboggans d'évacuations, les gilets de sauvetage gonflant et gonflant intégré, les radeaux de sauvetage gonflable, les bouées, les dispositifs de protection anti-inondation, etc.

nécessité d'une préservation de l'intégrité physique, d'un espace vital. Au plus près du corps, devenant même ce corps ces *Refuge Wear* puis ces *architectures modulaires* se révèlent convertibles en unités de survie, individuelles ou collectives. Le pli en ses deux parois, en ses deux temps qui font le rythme, en ses creux, ses vides et ses pleins dessine et rend possible une série de variations qui n'ont de cesse de se faire et se défaire ; face à quelle nécessité l'*Espace Pliable* a-t-il été créé ?

De l'espace jamais identique, toujours éphémère

En 2008, lorsque j'ai engagé ma production artistique vers l'*Espace Pliable*, le *pliable* était une condition *sine qua non* du processus. J'ai travaillé le déploiement/reploiement⁴⁷⁰ comme une nécessité réaffirmant aussi bien l'espace en tant que mouvement que la spatialité du corps propre.

Nous pouvons penser le *pliable* à la fois comme l'espace que propose et met en travail chacune de mes pièces et/mais aussi proche de cet espace de résistance propice à la méditation que nous avons évoqué dans la production d'*Absalon*⁴⁷¹. En effet, cet *Espace Pliable* est résistance et ceci à plusieurs niveaux ; de par sa structure, une fois déployé il est encombrant, « claque » au vent ou absorbe la lumière, mais il est aussi un abri dont on peut faire l'expérience un court instant ou une durée plus longue. La toile des *Espaces Pliables* constitue une frontière poreuse, sorte de parenthèse éphémère offrant un lieu pour penser, rêver. De plus, modulable, l'*Espace Pliable* évolue, l'installation présente une forme non complètement fixe, non strictement déterminée ; et si l'on accepte le postulat de penser celle-ci comme un processus d'inscription temporaire, elle ne cesse de « capturer » de l'espace jamais identique, toujours éphémère⁴⁷², toujours en mouvement.

Présence fugitive sur notre parcours, l'*Espace Pliable* se déploie dans un territoire qu'il ouvre, semble-t-il, à notre mesure devant lequel le spectateur est là, ici et maintenant et dans lequel il peut entrer et à l'intérieur duquel il peut rester et se projeter, se retirer. Une fois dedans, l'*Espace Pliable*,

⁴⁷⁰ Cf. Chapitre 5 : « Déployer, capturer mais ne pas révéler ».

⁴⁷¹ Cf. Chapitre 7 : « Du corps vers l'*Espace Pliable* comme enveloppe du lieu ».

⁴⁷² Entendu ici comme saisie d'un moment singulier.

ajoutant une extériorité à l'intériorité, devient un témoin du temps que le spectateur lui donne, façonnant un espace, son espace. Du point de vue du spectateur, traversé par le temps, mobile, cet *Espace Pliable* non seulement multiplie les extensions et les extractions d'espace ; mais aussi capture ce dont il est témoin, c'est-à-dire du temps. Peut-on ici, étendre cette réflexion au domaine psychique et développer l'idée d'une constitution d'une enveloppe corporelle, plus précisément d'une représentation imaginaire de son espace corporel ? Car le spectateur participe, mais à quoi au juste ?

Nous répondrons au mouvement, à son propre mouvement. Tel que nous avons pu le développer tout au long du chapitre 1 « Les espaces de l'homme », l'activité de l'espace c'est le mouvement et sa mise en action avec/par le schéma corporel, car « mouvoir son corps, c'est viser à travers lui, les choses ⁴⁷³ », selon Merleau-Ponty. C'est en effet le mouvement qui définit la spatialité du corps propre, la perception de l'espace mais c'est aussi le mouvement qui met en forme cet espace représentationnel intime et subjectif qu'évoque l'*Espace Pliable*. Et c'est bien en ce sens, que cet espace est éphémère, il l'est car plis entre les plis, plis sur plis il ne cesse de stratifier, d'espacer, d'étendre cette proximité suscitée, avant de disparaître.

L'*Espace Pliable* est la forme d'un geste et d'une coordination entre les spectateurs. Le mouvement donné est déterminant, il est cette respiration nécessaire que le spectateur, l'individu doit insuffler pour faire apparaître et disparaître cet espace, son abri. La respiration est une fonction physiologique et son exigence périodique de l'environnement est, cependant, si fréquente et en vérité si continue, que telle une sorte de contact

⁴⁷³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, [1945], Paris, Gallimard, 2011, p. 173.

« On voit mieux, en considérant le corps en mouvement, comment il habite l'espace (et d'ailleurs le temps) parce que le mouvement ne se contente pas de subir l'espace et le temps, il les assume activement, il les reprend dans leur signification originelle qui s'efface dans la banalité des situations acquises. » *Ibid.*, p. 132.

« Il apparaît ainsi que la pensée merleau-pontyenne de l'espace tend à abolir la distinction intériorité-extériorité : l'espace corporel est une partie de l'espace objectif, mais celui-ci ne peut être sans l'espace corporel. Par conséquent, l'espace existe pour nous à la seule condition que nous ayons un corps, et que nous le vivions en tant que tel. C'est bien le corps propre (*Leib*) qui m'introduit dans l'espace. De ce fait, chaque objet de cet espace peut être vécu comme prolongement de mon corps, et non comme extériorité pure. » Jérémie Rollot, « Maurice Merleau-Ponty, Présentation », in *Philosophie du corps, expériences, interactions et écologie corporelle*, textes réunis par Bernard Andrieu, Paris, J.Vrin, 2010, p. 66.

elle est toujours sur le point de devenir consciente. Au même titre que mes travaux fabriqués depuis l'envers de l'apparence – depuis l'espace du corps dans lequel nous vivons tous et où l'ouverture du mouvement respiratoire ouvre la conscience des sensations – le *continuum* de l'expérience devient un élément unificateur, contigu et nécessaire.

***Attention espace*⁴⁷⁴ : vers les « structures d'urgence » et le gonflable**

Dans le cas de mon travail artistique, l'immédiateté de l'expansion ainsi que son envahissement sont une de mes préoccupations. Du carré surgit le cube qui se dresse ; en quelque sorte du plan, se propulse le volume. Ne peut-on ici penser à ces tentes, dernièrement réalisées, qui par un système de compression puis jetées par le vacancier « s'installent instantanément⁴⁷⁵ », ou aux « structures d'urgence » utilisées dans des situations exceptionnelles ?

Bien qu'ayant des impacts et des implications d'ordre différents, qu'il s'agisse de la tente de loisir ou de la « structure d'urgence », nous retrouvons l'expansion comme envahissement propre à l'*Espace Pliable bleu* qui avant de « dépasser la plupart des êtres humains », « occupe une surface connue, courante, guère plus étendue qu'un lit de deux places⁴⁷⁶ ». Ce jeu d'échelle, ce déploiement du volume ne connaît pas d'étapes intermédiaires ; en somme la propulsion fait loi. Comme les « structures d'urgence » qui, en cas de force majeure, sont jetées, activées, déroulées et dont la vitesse de déploiement rend compte d'un danger imminent. Abri temporaire, refuges, ces moyens de survie sont ensuite abandonnés et/ou détruits, parfois stockés. Pour une autre utilisation, les tentes, produits

⁴⁷⁴ Je fais ici référence au titre d'une de mes expositions intitulée *Attention Espace*, du 17 au 29 octobre 2011, Galerie du Tableau, Marseille.

⁴⁷⁵ www.decathlon.fr, consulté le 06/08/2013.

⁴⁷⁶ Bruno Trentini, « Le devenir spectateur, à propos d'*Espace Pliable bleu* d'Edith Magnan », 2012, p. 2.

http://www.edithmagnan.com/wp-content/uploads/2011/08/devenir_spectateur1.pdf, consulté le 08/08/2011.

proposés sur le marché du loisir, sont tout aussi encombrantes, parfois même difficiles à manipuler ⁴⁷⁷.

Ainsi, on retrouve le caractère inévitable de l'expansion que rien ne doit entraver au profit d'un usage optimal dans la « structure d'urgence » et la tente ; ou comme mise en évidence de l'espace comme expansion – et ce au risque de détruire l'*Espace Pliable* – dans le cadre de ma pratique artistique. Ainsi, ces *Espaces Pliables* « rejouent » cette vitesse d'extension, cette expansion et cet encombrement manifeste, car à partir de l'impulsion du spectateur l'envahissement est notable. Combinant propulsion (geste déclencheur du spectateur) et vitesse d'expansion (immédiateté), de par sa structure, l'*Espace Pliable* et ce sans délai témoigne ainsi de la nécessité d'une telle réappropriation d'espace et de sa prochaine disparition. Luttant contre la gravité qui le ramène continuellement vers le sol, l'*Espace Pliable* non pas jeté mais élevé, résiste, s'étend et avec lui le spectateur. Surprenante poussée, cette expansion de par son déclenchement, son accompagnement et son immédiateté à partir de conditions qui lui sont singulières nous invite à prendre conscience de l'espace, celui qui est là ici et maintenant, celui qui nous est propre.

Les différentes étapes nécessaires à la construction d'un volume sont, elles, mises de côté, seul le déploiement total et l'enveloppe qu'il propose comptent. Lorsque les *Espaces Pliables* s'étirent, ainsi propulsés, ils se dressent presque instantanément. Lors du repliement, progressivement ces installations se dégonflent et « sculptent » des formes pouvant évoquer tout aussi bien le moelleux d'un oreiller que le naufrage d'un bateau ; en somme la disparition de quelque chose ⁴⁷⁸. Ces réalisations, si l'on peut dire, se font et se défont, se font en se défaisant. Ce travail déploie par la propulsion d'une énergie homogène, des « espaces de résistance » qui sont aussi bien des espaces de protection. Cette expansion en proie aux flux d'air, met en évidence une urgence, une nécessité de réappropriation, de respiration, de

⁴⁷⁷ Surtout lorsque sur le départ, désormais inutiles pour les vacanciers, elles doivent être rangées.

⁴⁷⁸ Nous notons ici l'importance de ces installations avec le lieu et les flux propres à celui-ci.

réaffirmation de son corps que, semble-t-il, l'on retrouve dans les gonflables.



Figure 61 : Edith Magnan, *Espace Pliable bleu*, tissu, coudes et tiges PVC, fermeture éclair, 2 x 2 x 2 m, 2010.

Dès les années 1950, dans le domaine de l'architecture, Frei Otto et Richard Buckminster Fuller s'interrogent sur le potentiel des gonflables⁴⁷⁹. Progressivement et selon un engouement généralisé, ce nouveau matériau est exploré dans le design, la mode ainsi que dans le champ des arts plastiques. Un gonflable, explique Hans-Walter Müller, « c'est simplement une peau qui contient un espace, sépare extérieur et intérieur, apparaît et disparaît et parfois se dématérialise⁴⁸⁰ ». Hans-Walter Müller, proche dans les années 1960 de l'art cinétique⁴⁸¹, développe une architecture nomade, éphémère, légère et simple à installer : les gonflables ou les « architectures-de-l'air⁴⁸² ».

⁴⁷⁹ « Le gonflable va présenter une réponse possible et simple à réaliser. Attentifs aux matériaux de leur temps, plastiques et synthétiques, et se libérant de la tradition, les architectes du gonflable vont essayer de synthétiser la lumière, le son, l'air et le corps humain. Frei Otto et Buckminster Fuller sont les pionniers de la réflexion autour des structures gonflables, dès les années 1950. »

La structure gonflable a la capacité de réunir et d'attirer les projets de toutes les sphères de la société, autant des ingénieurs, scientifiques, industriels que des artistes, etc. « Ron Herron, [...] crée "Air hab" en 1967, évocation d'un nomadisme fin de siècle, par le biais d'une voiture contenant une maison gonflable ; regroupées, ces habitations forment le "Moment Village". David Greene, membre d'Archigram, crée un "appartement de coquille", dont le plancher se gonfle et fait apparaître meubles et cloisons. » Centre International d'Art et du Paysage (CIAP), *Les trois modules gonflables de Hans-Walter Müller*, p. 6.

http://www.ciapiledevassiviere.com/documents/dossier_pedagogique_%20hans_walter_mueller.pdf, consulté le 01/03/2009.

Que l'on pense à l'exposition « Structures Gonflables » en mars 1968, manifestation internationale sur l'art, la technologie et l'imaginaire du gonflable dans tous les domaines : véhicules et engins terrestres, marins, aériens et spatiaux / dispositifs, appareils et outils / travaux d'art / constructions, architecture / meubles / jouets et accessoires de plage / œuvres d'artistes / objets publicitaires / arrangements pour jeux et fêtes. Exposition réalisée avec le groupe UTOPIE au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/ARC du 1 au 30 mars 1968.

⁴⁸⁰ Hans-Walter Müller cité dans Joseph Nasr, *Le Rien en architecture, l'architecture du Rien*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 141.

⁴⁸¹ « On décèle, depuis 1961, différents courants dans l'art cinétique, et, parallèlement, de nouvelles perspectives révèlent une tendance à intégrer de manière inédite l'art cinétique à la vie sociale : "dynamisation" plastique de l'architecture, de l'urbanisme et participation active du spectateur. » Frank Popper, « Cinétique (Art) », in *Encyclopædia Universalis*, Tome IV, Paris, Encyclopædia Universalis France, 1969 (réimprimé en 1984), p. 534.

⁴⁸² Quoiqu'il en soit, selon Alain Charre, « le seul usage de l'air, dans la construction ne signifie pas pour autant "architecture-de-l'air". En revanche, la simple peau préconisée par Lanchester [Frederick William Lanchester, inventeur des premières structures gonflables lors de la première guerre mondiale] et cultivée par Müller a la propriété d'être la pure enveloppe d'un volume disponible, traversable et habitable. » Alain Charre, *Hans-Walter Müller et l'Architecture de la disparition*, Paris, Archibooks + Sautereau, 2012, p. 37.

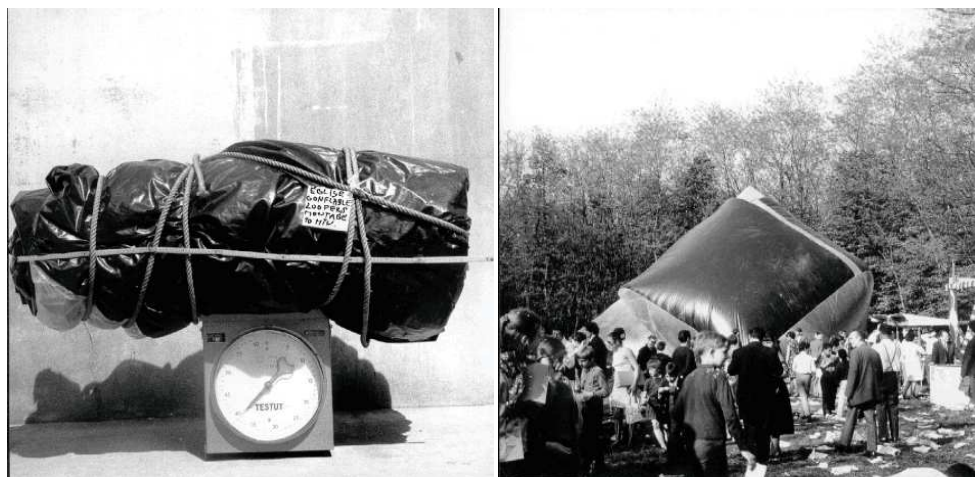


Figure 62 : Hans-Walter Müller, *Église gonflable à Montigny-lès-Cormeilles*, 1969 ⁴⁸³.

En 1969, semblant « offrir le moyen radical de répondre à la quête de mobilité et de dépasser l’antagonisme rural/urbain ⁴⁸⁴ », sur commande, à partir d’un cube aux arêtes transparentes, il réalise l’église gonflable à Montigny-lès-Cormeilles pouvant accueillir jusqu’à 200 fidèles. Ces deux documents photographiques soulignent les deux principaux états d’une structure gonflable (gonflée/dégonflée) qu’Hans-Walter Müller développe, par exemple, à Sao Paulo en 2010 et qu’il intitule « une architecture en mouvement ». À ce propos, Jean Aubert écrit « *La forme d’une structure gonflable* se présente successivement sous plusieurs états, dont deux extrêmes : dans le premier l’enceinte occupe un *volume minimum*, dans le deuxième elle occupe son *volume maximum* ⁴⁸⁵. » Cette technique permet de faire surgir en quelques heures un volume et de le faire disparaître (en l’empaquetant et en le transportant) dans les mêmes délais, sans laisser de trace dans le paysage.

⁴⁸³ Lors d’une conférence à l’École Spéciale d’Architecture, Hans-Walter Müller affirme : « Je vais vous montrer maintenant aussi un avantage des gonflables parce qu’une fois l’église est dégonflée ça devient un paquet de 39 kg et le curé pourrait se balader avec son église dans une petite voiture pour faire la messe, 39 kg 200 fidèles, c’est une sorte de Christo mais utilitaire ». Hans-Walter Müller « Une architecture sans pesanteur », École Spéciale d’Architecture, 17 mars 2011, Paris.

<http://www.esa-paris.fr/Conference-Une-architecture-sans.html>, consulté le 10/05/2011.

⁴⁸⁴ Pierre Lebrun, « Le temps des églises démontables, l’architecture religieuse face aux transformations urbaines des années 1950 et 1960 », in *Histoire urbaine*, n°9, 1/2004 p. 111-127.

www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2004-1-page-111.htm, consulté le 11/05/2011

⁴⁸⁵ *Structures gonflables. Mars 1968. Précédé d’un Essai sur technique et société, de considérations inactuelles sur le gonflable et de Particularité des structures gonflables*, exposition réalisée par Utopie, Paris, Musée d’Art moderne de la ville de Paris, 1968, p. 31.



Figure 63 : Hans-Walter Müller, *Les trois modules gonflables de l'île de Vassivière*, 3x (PVC, toile plastique, plate-forme en bois, moteur, 400 x 528 cm diamètre), Centre International d'Art et du Paysage, 2007 ⁴⁸⁶.

⁴⁸⁶ Commande publique pour le Centre Internationale d'Art et du Paysage de l'île de Vassivière.

Lieu de culte, d'habitation ou de détente, les architectures soufflées d'Hans-Walter Müller sont des sortes de bulles ouvertes sur le monde. Le plus souvent, la surface au sol est laissée libre⁴⁸⁷. Le gonflable c'est avant tout privilégier l'espace et pour l'architecte, selon les projets, le réinventer, concevoir son aménagement en fonction du son mais aussi de possibles projections (qu'il s'agisse d'une vidéo-projection par exemple ou plus directement des ombres que dessine le soleil sur la toile). Régit par la mécanique des fluides,

L'air du module est surpressurisé, c'est-à-dire plus dense que l'air extérieur. La perception auditive s'en trouve transformée. Notre voix changée semble électronique. Le son ne cesse de rebondir sur toutes les parois du module avant de disparaître totalement. Cette force de l'architecture sur notre physique se ressent également à la sortie. Changement d'air, changement de pression, le module, ouvert, se relâche. Notre corps également. Il devient tout d'un coup plus lourd et nos mouvements se font plus lents⁴⁸⁸.

Fixés sur une plateforme par des tendeurs contenant un système de ventilation, les simples parois de ces dynamiques gonflables⁴⁸⁹, élaborées par Hans-Walter Müller et cousu avec du spi⁴⁹⁰, se gonflent et se dégonflent, se tendent et se détendent. Au même titre que l'air qui s'infiltré à l'intérieur de l'*Espace Pliable 2* ou de l'*Espace Pliable bleu*, ces fluides en mouvement au sein de l'enveloppe « modèlent » la forme du gonflable, le corps du spectateur et qui plus est ce qu'il perçoit ou encore ce qu'il imagine. Sujettes aux flux et reflux, ces productions se meuvent, se tendent, se relâchent et disparaissent⁴⁹¹. À l'intérieur, gonflé, l'expérience diverge, l'air réparti de la même manière sur toute la surface se comprime et s'ajoute

⁴⁸⁷ En fonction de la nature du sol, de nombreux systèmes de lestage sont développés par Hans-Walter Müller, tels que des pièces métalliques (piquets), sur la place du Trocadéro des ventouses, sur la dalle de la Défense un boudin continu emplit d'eau (surélévation), etc. Système de lestage (fines baguettes de bois) que l'on retrouve à une autre échelle dans l'*Espace Pliable 2*, et qui – selon le tissu choisi – est toujours prêt à s'envoler.

⁴⁸⁸ CIAP, *Les trois modules gonflables de Hans-Walter Müller*, op. cit., p. 12.

⁴⁸⁹ Après une première exposition à *La Force de l'art* au Grand Palais à Paris en 2006, les trois structures ont été inaugurées pour la première fois le 14 juillet 2007 dans le parc du Centre d'art de l'île de Vassivière.

⁴⁹⁰ Spi ou spinnaker est une toile de régates.

⁴⁹¹ Je fais ici référence à l'ouvrage d'Alain Charre intitulé *Hans-Walter Müller et l'Architecture de la disparition*, op. cit.

À ce propos, en fonction de la tension du gonflable, une de ces disparitions pourrait être qualifiée d'ascensionnelle.

à la pression, la tension. Selon les formes des gonflables, le poids des corps, les sons ⁴⁹² résonnent particulièrement et l'expansion comme force prend le pas sur l'enveloppe. Celle-ci, enveloppant un volume d'air, modèle, détermine des rapports tant physiques que sonores et chaque déplacement – multipliant l'énergie – chaque geste s'accompagne d'une amplitude qui lui est propre. Reliant de façon continue les forces en présence – énergie, pression, rotation des forces, tension de la membrane –, au geste et au son, le gonflable lui préfère, l'amplitude ; au corps, ses interactions. Lorsque le spectateur en sort, léger, il laisse derrière lui une enveloppe, une « peau ⁴⁹³ », nous pourrions dire un abri.

De façon paradoxale, le montage de telles structures gonflables ⁴⁹⁴ ou l'expansion des *Espaces Pliables* sont rapides et ce de façon toujours étonnamment saisissante. Du point de vue de l'individu, la surprise de l'extension met en avant la rapidité du temps de montage ainsi que le croissant volume et ce qu'il révèle. En effet, quelle surprise si l'on croit avoir appréhendé un tel volume vu de l'extérieur quand on le visite de l'intérieur. Dans cette relation entre le spectateur, son « devenir » et le gonflable, Hans-Walter Müller met en évidence la « sur-face », ce qui est d'abord « au dessus de », puis ce qui est là, « au devant, derrière, dessus, mais aussi dessous » ; de l'espace. Ces lignes de composition qui se réfèrent au cadre de l'enveloppe et qui loin de s'y arrêter continuent au-delà, construisent pas à pas les alentours de l'œuvre. Cette volonté de donner à voir le volume, de permettre la « pénétration » par le spectateur dans ce « volux » réalisé par Hans-Walter Müller est une préoccupation que l'on retrouve dans les *Espaces Pliables* et dans lesquels le spectateur se découvre, se sent et pourrait-on dire « s'entend ». Structures composées d'une ou plusieurs enveloppes remplies de fluides et dont le poids propre est peu élevé par rapport au volume maximum couvert ⁴⁹⁵, les gonflables

⁴⁹² Dans le cas d'une sphère, par exemple, le son retourne vers le centre.

⁴⁹³ CIAP, *Les trois modules gonflables de Hans-Walter Müller, op. cit.*, p. 9, consulté le 01/03/2009.

⁴⁹⁴ Si l'on prend en compte, le volume final gonflé ou déployé et ainsi la surface proposée.

⁴⁹⁵ On peut d'ailleurs lire sur l'étiquette de l'église gonflable de *Montigny-lès-Cormeilles*, 200 personnes, montage 10 min et voir que la balance indique un poids total de 40 kg. Cf. Fig. 62.

possèdent des caractéristiques qui les situent aux antipodes de la construction traditionnelle : stable, pesante, solide et pérenne. À ce propos, Hans-Walter Müller écrit :

Faire une architecture avec de la lumière, former un espace par des projections, être dans la lumière, avoir encore conscience qu'il y a encore la lumière derrière soi [...] alors c'est pour ça mes gonflables. Pour qu'il n'y ait plus d'écrans, l'architecture c'est l'écran. Le volume devient écran à l'infini et transforme même l'image. Et pourquoi ne pas y pénétrer dans ces écrans-volumes, dans ces *volux* ? (volumes + lumières = volux) ⁴⁹⁶.

Lors de l'exposition *Structures Gonflables* de 1968 au Musée d'art moderne de la ville de Paris ⁴⁹⁷, Hans-Walter Müller expose un gonflable éclairé par une série de projections et qui programmé se gonfle et se dégonfle. Constituant un tout, sans mur ni toit ni façade, ce volume *infini*, cette volumétrie *immatérielle* qui *transforme* et « transporte » n'est pas sans évoquer cette peau qui nous enveloppe. Hans-Walter Müller, par la lumière, la projection et le volume travaille à la continuité ; le gonflable, écrit-il, devient « écran à l'infini », multidirectionnel et « transforme même l'image ». Sans plus aucune distinction entre le cadre et ce qui est donné à voir, l'expérience proposée est élaborée comme la manifestation de l'espace. Selon un autre cas de figure, « là ou ailleurs l'appareil mécanique opacifie une partie du volume, la simple peau convoque la lumière extérieure qui, filtrée ou non, irradie tout l'espace ⁴⁹⁸ ». En effet, les trois modules du Centre d'art de Vassivière, par des jeux d'ouvertures et de fermetures, des parois translucides, des jeux de couleurs changent en fonction de la lumière, de l'heure, des saisons nous donnant ainsi conscience de l'autre côté, nous invitant à redécouvrir ce paysage. Pénétrer à l'intérieur des gonflables, de cette « architecture vivante ⁴⁹⁹ » selon Hans-Walter Müller, c'est faire partie de ce *volux*, c'est habiter ce *volux*, en s'imprégnant, en faisant corps avec lui.

⁴⁹⁶ Hans-Walter Müller « Pourquoi les gonflables ? » in *Techniques et architecture*, n°304, 1975, Paris, Jean-Michel Place, p. 73-74.

⁴⁹⁷ Exposition réalisée avec le groupe UTOPIE au Musée d'art moderne de la ville de Paris/ARC, du 1^{er} au 30 mars 1968.

⁴⁹⁸ A. Charre, *Hans-Walter Müller, op. cit.*, p. 37.

⁴⁹⁹ Cf. Hans-Walter Müller « Une architecture sans pesanteur », *op. cit.*

Au plus près du corps, de l'abri : la mobilité, l'expansion, l'extension comme nécessité dans les travaux de Lucy Orta

En 2008, à Nantes, se déroulait l'exposition « Living Box : Objets habitables pour quels espaces de vie ⁵⁰⁰ » ? Celle-ci réunissait des « "Living Box", des micro-architectures, cellules ou chambres entre abris précaires et espaces intimes, à l'image de l'œuvre éponyme de Patrick Van Caekenbergh, dans laquelle l'artiste vécu entre 1979 et 1984 ⁵⁰¹ ». Cette force de l'évolutif ainsi présentée, émane-t-elle du lieu sociologique où cet imaginaire sociotechnique se tient ? Répondant à une série de besoins et de contraintes fondamentales, ne pouvons-nous considérer l'évolutif à l'origine de l'habitation ? N'est-il pas le socle anthropologique de l'acte d'« habiter » ? L'évolutif, dans le champ des arts plastiques, c'est surtout l'élaboration d'« espaces de résistance ⁵⁰² », de cellules ; de survie d'un nouvel ordre. Présentée dans le cadre de cette exposition, plus qu'une histoire de l'objet, qu'il s'agisse des travaux de Krzysztof Wodiczko ou des réalisations de Lucy Orta dans ces deux approches, la mobilité est conçue comme une urgence nécessaire. Par ces productions, éminemment critiques vis-à-vis du lieu de l'habitat, se concrétise une réappropriation de l'espace – par des équipements, des objets transformés néanmoins identifiables tels que tentes, sacs de couchage et autres – en tant « qu'extension du foyer domestique ⁵⁰³ ».

Dans les années 1980, Krzysztof Wodiczko expérimente dans les rues de New York les *Homeless Vehicle*, sorte de témoins de la conversion du lieu de l'habitat. À ce sujet l'artiste écrit :

⁵⁰⁰ Design 'in / Pays de la Loire présente, *Living Box* une exposition du 11 juillet au 12 octobre 2008 au Hangar à bananes à Nantes.

⁵⁰¹ <http://www.fracdespaysdelaloire.com/?archives/2008/designin-presente-living-box.html>, consulté le 07/03/2012.

Living Box, réalisée à échelle humaine, est une structure de panneaux de bois et de rideaux dans laquelle Patrick Van Caekenbergh a vécu entre 1979 et 1984. À partir d'assemblage, il aménage un espace vital de quelques mètres carré dans lequel il installe son lit, son bureau, son salon, son débarras. Cette structure démontable, remontable, nomade, questionne et introduit la mobilité dans l'habitat sédentaire.

Cf. <http://www.fracdespaysdelaloire.com/?archives/2008/designin-presente-living-box.html>, consulté le 07/03/2012.

⁵⁰² Cf. Chapitre 7 : « Du corps vers l'*Espace Pliable* comme enveloppe du lieu »

⁵⁰³ Bradley Quinn, « Distance Intimes : Espace, société, humanitaire et espoir, l'œuvre de Lucy Orta » in *Lucy Orta, body architecture*, ed. by Lucy Orta et Courtenay Smith, Munich, S. Schreiber, 2003, p. 4.

Le véhicule-abri est conçu pour fonctionner utilement dans le contexte de la rue new-yorkaise. C'est pourquoi il s'inspire de la stratégie de survie que les nomades urbains utilisent actuellement ⁵⁰⁴.



Figure 64 : Krzysztof Wodiczko, *Homeless Vehicle*,
145 x 325 x 107 cm, 1994.

Véhicule de survie le *Homeless Vehicle* agit à la manière d'une « contre-utopie » ; « il n'est pas l'ébauche d'une mobilité rêvée ⁵⁰⁵ » mais permet de mettre en évidence un constat où la mobilité, comme contrainte, est nécessaire à la pérennité de l'individu. Dans le cadre de ces réalisations, le refuge, tout en soulignant un état de fait social, questionne les espaces de vie de demain. « L'œuvre prend corps dans la rue, fluctuante et exposée, pour simuler une synergie, "là où se condensent des situations sociales mutantes" ⁵⁰⁶ ».

À ce propos, explorant les frontières entre l'architecture et le corps, Lucy Orta depuis le début des années 1990 élabore des « architectures

⁵⁰⁴ Krzysztof Wodiczko, *Art public, art critique, textes, propos et documents*, textes et documents réunis par Marie-Anne Sichère, trad. de l'anglais par Michelle Herpe-Voslinsky et du polonais par Wojciech Kolecki, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1995. p. 178-179.

⁵⁰⁵ Apolline Fluck, « Vêtements véhicules, Lucy + Jorge Orta », in *Azimuts, revue de design*, n°34, 4/2010, p. 19.

⁵⁰⁶ Paul Virilio, « Les scaphandres urbains, propos sur Lucy Orta recueillis lors d'un entretien en décembre 1995 », in *Lucy Orta/Refuge wear*, Paris, Jean-Michel Place, 1996, 1/6, absence de pagination.

corporelles⁵⁰⁷ » ou « l'interface du textile se mue en cloison protectrice [...] entre les stimuli du monde extérieur et une fragile intimité corporelle⁵⁰⁸ ». Souvent réalisées avec des matériaux de pointe – tissus expérimentaux ou prototypes de haute technologie – les *refuges* ou les *architectures modulaires* sont principalement conçus pour abriter, protéger (du froid, des intempéries, de la ville, etc.) et habiller. Détournant de leurs usages des équipements humanitaires tels que des tentes, des uniformes, des couvertures de survie ou encore des sacs de couchage, Lucy Orta les métamorphose en abris temporaires. Ces « Living Box » revisitées en fonction des besoins sont pensées comme des miniatures de quelque chose.

Miniatures d'êtres, de souvenirs, de vie. Ce sont des refuges, des espaces enveloppants, des protections. « Living Box » comme boîte à vie, boîte de vie, vivante même, qui pourrait être traduit par « espaces de vie ». Dans cette pratique artistique, la conception d'un module exploratoire de déambulation ne procède pas là non plus d'un idéal de mobilité, mais cristallise l'instinct de survie. Plus précisément, ce module cristallise cette nécessité d'une préservation de l'intégrité physique, d'un espace vital, d'un refuge pour s'isoler, se retirer, seul ou à plusieurs. Dans ce contexte et en pleine récession économique, *Refuge Wear*⁵⁰⁹ accompagne l'individu dans ses pérégrinations et ses réflexions. Du vêtement à l'abri ou de l'abri au vêtement, cette transformation tout à la fois « portée par » et « portée sur » « procède de notre inhérente corporéité⁵¹⁰ » éveillant ainsi la conscience de la personne qui l'habite. Même si ces sculptures sont faites pour être « portées », la morphologie des œuvres s'inscrit dans ce paradigme où la structure « se greffe sur la dynamique d'un corps pour se

⁵⁰⁷ Cf. Lorraine Verner, « L'utopie comme figure historique de l'art », *L'art au XX^e siècle et l'utopie, réflexions et expériences*, sous la direction de Roberto Barbanti et Claire Fagnart, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 197.

C'est aussi le titre d'une série de pièces réalisée par Lucy et Jorge Orta qui tentent de réunir plusieurs membres de la famille. Plus grands, ces refuges comportent de nombreuses extensions détachables et modulables.

⁵⁰⁸ A. Fluck, « Vêtements véhicules, Lucy + Jorge Orta », *op. cit.*, p. 14.

⁵⁰⁹ « Refuge Wear = secours de première urgence pour les situations limites / catastrophes naturelles / sociales / politiques - abri / protection pour les personnes confrontées à la précarité - mobilité de l'habitat utile aux populations migrantes / aux habillés - habitants - espace vital / refuge pour s'isoler, réfléchir méditer - expérience d'osmose avec la nature / évaluation intime de ses propres forces - refus d'appropriation d'un espace de vie en nom propre (location / propriété). », in L. Verner, *L'art au XX^e siècle, op. cit.*, p. 197.

⁵¹⁰ A. Fluck, « Vêtements véhicules, Lucy + Jorge Orta », *op. cit.*, p. 8.

déterritorialiser ⁵¹¹ » ; plus précisément, la demeure se concentre en un espace vital élémentaire et se décloisonne de son confinement et de sa fixité géographique.



Figure 65 : Lucy Orta, *Refuge Wear - Installation shot*, 1995.



Figure 66 : Lucy Orta, *Refuge Wear - Habitent*, 1992-1993.

⁵¹¹ *Ibid.*

Refuge Wear sont des structures textiles, dont les matières naturelles et les tissus techniques – à partir de combinaison de poches, de fermetures éclair, de fermetures en velcro, de systèmes d'accroches, etc. – se tendent le long d'armatures de carbone ancrées dans le sol. *Habitent*, pièce de la série *Refuge Wear* de Lucy Orta, incorpore une structure pliable faisant office, pour celui qui la porte, tout à la fois de vêtement et d'abri. Par ce vêtement refuge, qui se déploie en un habitat élémentaire « sur-soi », se concrétise une réappropriation de l'espace en tant qu'« extension du foyer domestique ⁵¹² ». Alors que dans un premier temps, le couple d'artiste imagine des installations destinées à des individus isolés ; celles-ci s'étendent, dans un second temps, au macrocosme des problématiques internationales. En réponse à une nécessité, les *Refuge Wear* se révèlent convertibles en unités de survie, individuelles ou collectives. Aussi,

Lucy et Jorge Orta créent des *Vêtements Collectifs*, accueillant jusqu'à 16 personnes dans un même espace et des *Architectures Modulables* où, à partir de fragments vestimentaires disloqués, une ou plusieurs personnes reconstituent leur propre espace vital ⁵¹³.

Les unités des *Modular Architecture* amplifient la fonction première du vêtement comme refuge. En effet, la cellule obtenue abrite l'individu et son espace personnel ; elle s'appuie, se développe et existe par le biais d'un ou de plusieurs corps. Si le mot « cellule » évoque l'enfermement, il désigne aussi bien le corps biologique que les cellules que l'on habite ; cellule métaphorique donc, dans le travail de Lucy Orta, où se noue le rapport entre l'homme et son habitat. Percevant l'acte géographique comme une construction sociale, comme étant le phénomène « d'être » dans un espace ⁵¹⁴ plutôt que d'être défini par l'espace lui-même ; le refuge

⁵¹² B. Quinn, *Lucy Orta, body architecture, op. cit.*, p. 4.

⁵¹³ Itzhak Goldberg, « Du vêtement à l'emballage », in *Le vêtement, Colloque de Cerisy*, sous la direction de Frédéric Monneyron, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 141-142.

⁵¹⁴ Sur cette question Françoise Choay écrit : « l'architecture d'avant-garde et ses théoriciens apposent leur marque sur le cadre de vie de la seconde moitié du XX^e siècle ; [d'autre part, l'espace vécu en vient] à occuper une place privilégiée dans l'anthropologie philosophique (en France, travaux de M. Merleau-Ponty et de P. Kaufman) où l'habiter, fondement du sentiment de l'espace, prend une valeur paradigmatique. » Françoise Choay, « Espace, architecture et esthétique », in *Encyclopædia Universalis*, p. 3.

« devient enceinte collective où s'échangent ressources, chaleur, réconfort et informations ; [mais aussi] liens physiques, émotionnels, spirituels ⁵¹⁵ » qui participent à une mise en scène du lien social. À ce sujet, les différentes poches ajoutées permettent de stocker et de faire circuler de la nourriture, de l'eau ainsi que des provisions.



Figure 67 : Lucy Orta, *Modular Architecture – Tepee et Igloo II*, 1996.

Cet ensemble temporaire et portable composé de sections individuelles, de panneaux ou d'unités peut être combiné en un certain nombre de formes différentes, ou être simplement porté en tant que vêtements de protection. Lors d'un entretien avec Nicolas Bourriaud, Lucy Orta, précisant la part de modélisation et d'opérationnalité de ces réalisations, affirme que « chaque œuvre ou série est conçue comme un déclencheur d'un processus de transformation, [...] par un système en réseaux agissant par "actes". Chaque pièce constituant le maillon d'un art catalyseur ⁵¹⁶ ». Un aspect fondamental de ces modules est la possibilité qu'ils offrent aux individus de se connecter, de se lier, de se regrouper mais aussi de se déconnecter. De forme carrée, triangulaire ou rectangulaire les panneaux individuels peuvent être joints,

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/espace-architecture-et-esthetique/>
consulté le 01/08/2010.

⁵¹⁵ A. Fluck, « Vêtements véhicules, Lucy + Jorge Orta », *op. cit.*, p. 18.

⁵¹⁶ Nicolas Bourriaud, *Esthétique en fonctionnement, extrait d'une conversation avec Lucy Orta*, Phaidon Press UK, 2003, p. 8-29.

assemblés afin de créer de nouvelles formes telles que des dômes géométriques ou des igloos. À ce propos, selon Paul Virilio :

Lucy Orta travaille sur le vêtement non plus comme revêtement près du corps, comme une seconde peau, mais comme emballage, c'est-à-dire à cheval entre l'architecture et le vêtement. [...] Le vêtement s'émancipe, s'expande, pour tenter de devenir une maison, un radeau pneumatique... Le vêtement est plus que le vêtement, il devient véhicule ; véhicule de survie, véhicule aussi contre l'anonymat...⁵¹⁷

Ainsi déclinés et « déclenchés » ces *vêtements* « racontent » de par leurs parois successives le corps comme expansion, ou « la peau, premier habitacle sensible d'interposition avec le dehors, est à son tour enclose par le vêtement, lui-même complété par un réseau de surfaces – sacs de couchage, tentes, etc. ⁵¹⁸ ». Les scénarios spatiaux ainsi générés questionnent l'espace enrobant le corps, engendrant la problématique d'une circonscription protectrice à laquelle se juxte la nécessité d'une mobilité. Ambulante et modulaire, cette architecture corporelle revendique l'idée que chacun représente une « expression » sculpturale, tactile et spatiale qui devient un acte d'expression ⁵¹⁹, autrement dit l'expression de soi par l'autre.

Espace témoin, témoin d'espace : l'*Espace Pliable* comme espace de rencontre

Dans le cadre de mon travail, ces *Espaces Pliables* sont déclenchés par les spectateurs. Par son expansion, qu'il s'agisse de son volume maximal, (que l'on pense ici aux gonflables), ou du refuge qu'il propose (non sans évoquer les pièces de Lucy Orta), le spectateur déclenche quelque chose qui désormais le dépasse : un espace de rencontre.

⁵¹⁷ Paul Virilio, *Lucy Orta/Refuge wear*, *op.cit.*, 4/6, absence de pagination.

⁵¹⁸ A. Fluck, « Vêtements véhicules, Lucy + Jorge Orta », *op. cit.*, p. 14.

⁵¹⁹ On peut établir un parallèle entre l'œuvre des artistes brésiliens Lygia Clark et Hélio Oiticica, qui ont observé la mutabilité du corps au travers de sa relation aux signifiants extérieur et celle d'Orta. En effet, Lygia Clark et Hélio Oiticica ont créé des structures architecturales permettant aux individus de se connecter par l'intermédiaire du toucher.

En effet, transportable, mobile, léger l'*Espace Pliable* n'aura de cesse de revendiquer l'urgence de l'occupation d'un espace, qui bien plus qu'une expression de soi est envisagé comme réappropriation et réaffirmation de son espace de temps comme expression de soi. Ces installations, à partir d'armatures en PVC ultra légères assurant à ces abris un ancrage au sol rapide, déterminent un espace à occuper. À l'enfermement de fonctions allouées à des durées d'utilisations déterminées, ces réalisations selon l'envie et le besoin, deviennent les témoins du temps que le(s) spectateur(s) lui donne(nt). De par ces structures modulables qui se font et se défont, ce caractère *éphémère* – entendu ici comme saisie d'un moment singulier – ne serait-il pas garant d'une certaine forme de liberté tant d'un point de vue de la forme que de « l'activité ⁵²⁰ » de l'individu ?

Toute manipulation, quelle qu'elle soit, intègre avant tout la dimension de son propre temps, de ses différents moments qui nous succèdent. En fonction de la distance, témoins eux aussi, les autres spectateurs – à l'intérieur ou à l'extérieur – surpris, bénéficient de l'amplitude d'une telle interaction. Ainsi, l'individualité se retrouve dans la responsabilité des choix d'action et sur la capacité à générer une action personnelle, individuelle qui sort le spectateur du caractère commun du groupe tout en lui donnant sens et place dans celui-ci. Il s'agit d'aller à la rencontre de ce « je » et d'encourager des réactions individuelles à une action collective. Ces toiles fabriquées depuis l'envers de l'apparence, sans jamais se confondre avec le vêtement – tel que Lucy Orta l'a exploré – mais néanmoins proches de l'abri, évoquent le jeu tendu de chaque expression de soi. Le déploiement permet à la fois de recréer l'idée d'une profondeur distinguant les stimuli du monde extérieur de cette fragile intimité dans et par lesquelles une certaine forme de liberté est à reconquérir. Au même titre que le caillou jeté par

⁵²⁰ Je fais ici référence aux affirmations de Richard Rogers dans la vidéo documentaire « Le Centre Georges Pompidou, Renzo Piano – Richard Rogers », in *Collection Architectures*, proposée par Richard Copans et Stan Neumann, DVD volume 1, Paris, Réunion des musées nationaux France, 2001, retranscription réalisée par mes soins.

« Renzo et moi nous avons tous les deux commencés en construisant des abris. Et c'est parce que les abris sont très flexibles, ce sont des structures souples. Vous pouvez mettre ce que vous voulez dedans, ce sont des espaces fermés où l'activité peut être libre, enfin aussi libérée que possible des contraintes de la construction en dur ; voilà ce que sont les abris ». L'abri permet une liberté d'usage, dans le sens ici d'une adaptation d'un point de vue structurel mais pas seulement car il questionne également son utilisation, son inscription et tel que peut le notifier Richard Rogers « l'activité libre » qu'il accueille.

l'enfant et décrit par Hegel ⁵²¹, l'*Espace Pliable bleu* comme « espace témoin », de par sa propulsion et cette irréversibilité d'expansion, non dénuée de contraintes ⁵²², n'aura de cesse de nous surprendre, de nous étonner, de nous révéler. L'étendue d'une telle réflexion, au même titre que les gonflables, se veut être immédiate, sans recours et manifeste. Élaboré afin de répondre à une nécessité, témoin du temps que chaque individu lui donne, dont chaque individu l'emplit, témoin de chaque espace de temps ; l'*Espace Pliable* est avant tout un espace de rencontre.

Une telle révélation est à considérer dans tous les sens du terme : comme un phénomène qui vient à la connaissance, comme un mystère qui prend corps, comme une surprise. Et à ce propos, Dominique Berthet écrit :

Puisque le même mot désigne des cas de figure aussi différents les uns des autres, il convient de lui donner un relief particulier en l'associant à un autre terme. On parlera alors de *rencontre déterminante*. Ainsi la rencontre déterminante ne concerne-t-elle que certaines formes de rencontre qui renvoient à un moment particulier, hors du commun, pouvant concerner aussi bien quelque chose de favorable et de positif que quelque chose de dramatique et de douloureux. En ce sens, cette rencontre se distingue du simple contact, de la simple mise en présence. Elle n'est pas sans lendemain et sans conséquences. Elle est rare, c'est un événement qui ouvre sur du nouveau ; elle est un *événement-avènement* ⁵²³.

En effet, dans le cadre de mon travail, il ne s'agit pas de rester en dehors de ce qui a émergé mais bien de vivre cette proximité suscitée, cette rencontre. L'espace est un lieu pratiqué : un espacement des différents éléments qui le constituent en se télescopant. À l'intérieur, la couleur esquisse le pli, le lieu ; lui-même inondé par son caractère monochrome. Difficile de discerner très précisément la hauteur des volumes, de localiser les angles, etc. ; invitant le spectateur à passer de sa présence physique à l'espace imaginaire, chaque individu appréhende le processus de perception

⁵²¹ Cf. Chapitre 3 : « L'*Espace Pliable* et le "devenir spectateur" ».

⁵²² Au risque de les endommager voire même de les détruire, les spectateurs sont invités à déployer/replier ensemble ces *Espaces Pliables*, à coordonner leurs gestes.

⁵²³ Dominique Berthet, *Une esthétique de la rencontre, Centre d'Études et de recherches en Esthétique et Arts Plastiques*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 10.

comme unique, comme projection de soi, seul et/ou avec les autres. En recourant à la transformation, à la distorsion nous remarquons que ces réalisations sont concentrées sur une transition permanente de la 2D à la 3D et de nouveau à la 3D, de l'imperceptible au visible et de nouveau à l'imperceptible. Selon Christine Buci-Glucksmann, « l'éphémère n'est pas le temps mais sa vibration devenue sensible ⁵²⁴ »; cette distorsion semble donc être nécessaire afin de recréer une certaine simultanéité entre proximité et infinité, entre « l'événement et l'avènement » selon Dominique Berthet. Cette « vibration », cette « oscillation » ou encore cette « intensification » détermine un interstice, un intervalle dans et par lequel le spectateur peut pénétrer, s'abriter mais surtout un espace où il peut projeter. Un « espace de vie » et pourquoi pas une invitation au voyage, car de la rencontre ce « qu'il en naît, les éventuels prolongements, sont autant imprévisibles que la rencontre elle-même ⁵²⁵ ». De cette expérience sensible ainsi travaillée, l'individu, son corps, mais aussi « sa posture » font de lui un spectateur, un être, s'éprouvant et participant à une expérience, à son expérience.

⁵²⁴ Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p. 26.

⁵²⁵ D. Berthet, *Une esthétique de la rencontre*, *op.cit.*, p. 38.

Alors que les cellules, les refuges, les véhicules participent à une nouvelle définition de l'espace de vie ; dans un premier temps, l'*Espace Pliable*, sorte de manifeste, est envisagé comme réappropriation et réaffirmation de son espace de temps comme expression de soi. Des espaces à infiltrer aux espaces à méditer, ces *Espaces Pliables* éphémères « collectant » ces différents moments et désormais emplis de subjectivité, de vécu, nous abritent et participent à notre inscription.

Dans un second temps, entre le module, l'abri et la « structure d'urgence », ces réalisations « vivantes » comme un mystère qui prends corps sont non seulement proches du gonflable ; mais aussi des *Refuges* élaborés par Lucy Orta et ceci comme « extension du foyer domestique ⁵²⁶ ». Par le biais du « volux » et de l'« architecture dite corporelle ⁵²⁷ », de la membrane et de l'habitable, nous retrouvons non seulement dans ces travaux cette volonté de réaffirmer et de défendre une forme d'épaisseur, une dimension mais aussi et surtout une extension plus que nécessaire, vitale. En effet, nécessairement mobile et modulable ce « pliable », en puissance, sculpte ce que l'on pourrait appeler « les plis du temps » ; c'est-à-dire qu'il permet de « saisir chaque moment singulier dans une variation imperceptible où s'inscrit le passage du temps ⁵²⁸ ». Il n'est pas question par ce travail d'alimenter cette « ère du lisse ⁵²⁹ » mais bien de collectionner ces plis, ces souffles et où « l'avènement de l'événement serait ce qui fait forme ⁵³⁰ ».

⁵²⁶ B. Quinn, *Lucy Orta, body architecture, op. cit.*, p. 4.

⁵²⁷ L. Verner, *L'art au XX^e siècle, op. cit.*, p. 197.

⁵²⁸ C. Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère, op.cit.*, p. 21.

⁵²⁹ Cf. Bernard Lafargue qui dira aussi quelques lignes plus loin : « Tout se passe comme si les artistes du XX^e siècle usaient des plis sur plis, des plis *all-over* pour permettre au consommateur hystérique ou obsessionnel du corps lisse de "se désintextuer" et de se réapproprier son corps propre, son histoire, son roman. » in *Plis, Figures de l'Art, revue d'études esthétiques*, textes réunis par Bernard Lafargue, n°1, 1993-1994, Mont-de-Marsan, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 1994, p. 11.

⁵³⁰ Cf. Dominique Berthet, *op.cit.*

BILAN

L'association subjective des termes « espace » et « pliable » présuppose un espace *pliable* en puissance, c'est-à-dire qui peut être plié. Mais pour que cela soit envisageable, il faut qu'en amont il eût été déplié. Fortes de l'analyse deleuzienne du pli comme système dynamique – puisque *pliable* – ces sculptures cubiques deviennent un témoin du temps que le spectateur, une fois à l'intérieur, leur donne.

En effet, le pli comme métamorphose est à la fois un recouvrement, une possible enveloppe mais aussi un générateur d'espace.

L'*Espace Pliable* comme force contradictoire de cette association est cette transformation d'une dimension comme mise en forme mais aussi comme « mise à plat ». Entre inclusion et inflexion, entre voir et toucher, se distingue le volume ou pour reprendre les termes de Daniel Dezeuze, là où ça commence « à faire volume ⁵³¹ ».

De plus, ces productions, de par leur structure modulable amplifiant les relations avec et entre le(s) spectateur(s), le lieu et le(s) *Espace(s) Pliable(s)* mêlent « donner à voir » et « expérience », « relations spatiales et temporelles ». Jouant à la fois sur la (dé)structuration de l'espace, la mise en situation de(s) l'objet(s) sculptural(aux), non sans oublier les particularités du médium, la spatialisation ne cesse d'élargir un *champ* de relations et d'expériences. Encore à une autre échelle, continuant de s'accroître tant par le déploiement que par les « captures » successives opérées, ces réalisations pliées, dépliées, « entre le pli sans pliure et le pli avec pliure » réaffirment, complexifient l'intuition que nous avons de la profondeur.

En effet, au plus près du corps, qu'il s'agisse du drapé, du vêtement selon Ying Gao ou des *Espaces Pliables*, par cet « art du pli » il n'est pas question

⁵³¹ Daniel Dezeuze, « Autour de la Troisième dimension », in *Daniel Dezeuze : Troisième dimension*, Montpellier, Musée Fabre, Actes Sud, 2009, p. 53.

d'alimenter cette « ère du lisse ⁵³² » mais bien de révéler, de mémoriser pour se réapproprier ces plissures, ces peaux, ces épaisseurs contribuant à l'élaboration d'une unité tant spatiale que temporelle ; en somme un lieu à « habiter ». « En rapprochant l'habit duquel on se vêt de l'habitat, on se rend bien compte qu'habiter ne signifie précisément ni demeurer, ni résider. Pour habiter, il faut s'approprier ce qui se trouve aux alentours, le faire sien ⁵³³ ».

Sans être exclusivement ce module, cet abri ou encore ce que l'on a regroupé sous l'expression « structure d'urgence » néanmoins proche de l'*habité* – entendu comme réappropriation de son espace de temps, comme expression de soi – l'*Espace Pliable*, lui-même en proie au temps, développe et réaffirme une série de relations avec le spectateur, le lieu et les autres modules, et ce dans le champ des arts plastiques.

⁵³² Cf. B. Lafargue, in *Plis, Figures de l'Art, revue d'études esthétiques*, n°1, *op. cit.*

⁵³³ Bruno Trentini, « Edith Magnan-Attention espace », exposition du 17 au 29 Octobre 2011, Galerie du Tableau à Marseille.
<http://www.edithmagnan.com/wp-content/uploads/2011/10/Attention-Espace-Edith-Magnan.pdf>, consulté le 12/12/2011.

*Parce qu'il n'y a rien d'achevé pour nous dont l'identité est en devenir tant que nous vivons, l'espace est toujours dans un processus d'élaboration. On peut même dire à certains égards qu'il est cette élaboration-même à partir des divers corps qui le spatialisent.*⁵³⁴

Gilles A. Tiberghien, « L'art du mouvement descendant ».

Un jour un homme eut envie de revoir la maison où il était né. Il revint sur les lieux mais ne vit rien : la maison avait disparu, remplacée par un pré d'herbe verte.

L'homme, désolé, s'arrêta longuement au bord du pré. Un paysan qui passait par là lui demanda ce qu'il cherchait.

— Ma maison, répondit l'homme.

*Le paysan réfléchit un instant puis lui fit signe de le suivre. Au centre du pré, l'herbe poussait en brins plus tendres. La maison semblait réapparaître avec ses murs et ses pièces dans la verdure. L'homme était heureux. Il remercia le paysan et revint souvent marcher dans les pièces de sa maison, que dessinaient de simples lignes d'un vert plus clair.*⁵³⁵

Manlio Brusatin, *Histoire de la ligne*.

CONCLUSION

Des Espaces Pliables comme « capture de moment »

L'Espace Pliable, dans cette thèse, bien plus que le fil conducteur a été inducteur, provocateur, déclencheur.

Objet d'étude de cette recherche, il est omniprésent que ce soit dans les réalisations qui vous ont été présentées ou bien dans mes tous derniers travaux. Moteur, il est devenu un procédé d'appréhension de l'espace en

⁵³⁴ Gilles A. Tiberghien, « L'art du mouvement descendant », in *L'attraction de l'espace, au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau !*, Milan, Silvana Editoriale, 2009, p. 212.

⁵³⁵ Manlio Brusatin, *Histoire de la ligne*, traduit de l'italien par Anne Guglielmetti, Paris, Flammarion, 2002, p. 17.

mouvement, mais bien plus que cela il est la manifestation d'une réaffirmation, celle du spectateur comme individu.

D'abord travaillé sous la forme d'une série d'expérimentations, de maquettes puis d'installations de moyennes ou grandes dimensions, à partir d'une analyse et d'une exploration de la surface, du plan et du volume, par l'*Espace Pliable* je fais l'expérience, à partir de mon corps, d'une certaine durée : la mienne. Tour à tour procédé, concept, mais aussi outil et proposition, l'*Espace Pliable* tente de mettre en évidence une partie des relations à l'œuvre entre l'espace, le corps et le temps, le moment. En effet, cette thèse en arts plastiques s'accompagne d'un regard sur la sculpture et le corps par le prisme bien particulier qu'est la spatialisation. À celui qui a vu l'ensemble de mes réalisations, ma pratique plastique n'apparaît pas toujours comme une « capture de moment », mais plutôt comme étant inspirée, poussée par les références en grande partie sculpturales et architecturales qui jalonnent cette thèse. Cette réappréciation du mouvement comme inscription, est devenu le maître mot de cette recherche ; loin de vouloir le posséder, j'ai essayé de le révéler.

À travers mes réalisations, j'ai cherché à tisser une réflexion sur la sculpture et sa mise en espace, avec l'idée motrice que chaque corps, chaque individu emplit l'espace de subjectivité. J'ai tenté de révéler cette profondeur spatio-temporelle chaque fois singulière et de réaffirmer ses différents niveaux de complexité. Je n'ai pas voulu développer cette subjectivité du point de vue de l'objet, je n'ai pas voulu emplir l'*Espace Pliable* de cette subjectivité pour la contenir ou pour la maîtriser mais pour la sentir et la réaffirmer.

Il est d'ailleurs intéressant de préciser que dans le cadre de la vidéo *Qu'est-ce que je peux bien vous dire ?* – que je considère comme un tournant majeur dans ma pratique artistique – cherchant à réaffirmer l'intensité des souvenirs partagés, du temps vécu énoncé et de la marque du temps portée par chacune de ces personnes, j'ai d'abord commencé à multiplier les enregistrements et les projections avant de me concentrer non pas sur le contenu du souvenir, sur ce qui avait pu être dit et comment cela avait été dit, mais sur le souvenir pour ce qu'il était : c'est-à-dire du vécu

mêlant passé, présent et avenir. En effet, sans faire irruption dans l'intimité de ces personnes, je me suis davantage focalisée sur la complexité de cette profondeur et son caractère immédiat. Loin d'avoir abandonné, j'ai précisé ma recherche et ainsi élaboré un procédé que j'ai nommé « la capture de moment ».

Capter, donc, pour révéler. Révéler des espaces de temps, déployer, replier, plier, déplier, etc. Et révéler quoi ? Du temps en mouvement. Non sans risque pour l'*Espace Pliable* qui, multipliant les « captures », les moments, se contorsionne, se tend, se contracte et progressivement se couvre de plissures. Formes non-définitives, ces réalisations, ces structures modulables, elles-mêmes tout en capturant absorbent, s'imprègnent pour devenir ce vécu, ces souvenirs. Une fois l'*Espace Pliable* replié puis démonté, là encore ne laissant aucune trace matérielle de son passage, seul reste le temps de l'expérience.

Procédés, lignes directrices

Plusieurs mémoires, plusieurs projections se sont tissées tout au long de cette recherche.

D'un côté inspirée par mes expériences, mes souvenirs de sculptures, d'installations, d'architectures ou en découvrant le travail de Ying Gao sur le vêtement, ce sont ces pratiques, ces séjours d'études (à Montréal, à New-York et à Providence), ces projets présentés et explicités qui guident non seulement ma réflexion mais qui plus est ma production plastique. Du point de vue des documents diversifiant la nature de mes sources et convoquant aussi bien des ouvrages généraux, des articles, des éditions d'entretiens, des conférences ainsi que des catalogues d'expositions ou des poèmes, j'ai essayé de rendre compte, à partir de mes problématiques plastiques, du contexte, des artistes et de leur production. Envisagée comme une incessante découverte, à cette étape de la conclusion, cette thèse – stimulée par la question de l'*Espace Pliable* – m'apparaît comme un ensemble indissociable où pratique et théorie se mêlent et s'entremêlent.

D'un autre côté, il y a le « devenir du spectateur » ; ces souvenirs, ces projections d'espaces de temps qui, enveloppés, disparaissent pour apparaître.

En proposant de reconsidérer et de réaffirmer l'expérience que nous faisons de l'espace, je l'ai envisagé comme *pliable*, comme l'expression d'une durée.

Lors du premier axe d'étude, reconsidérant l'intériorité et l'extériorité de ces réalisations (*Espace Pliable 1, Espace Pliable 2, Espace Pliable 3* ou encore de l'*Espace Pliable bleu*), tant du côté de leur mise en forme que des choix de conception, j'ai questionné et éprouvé la continuité de cette transformation, dévoilant ainsi l'espace concret comme manifestation. Du point de vue de l'interaction comme détermination, ce n'est pas uniquement l'espace concret qui se trouve alors reconquis, mais sa dimension phénoménologique. En effet, c'est à partir de ce mouvement comme déploiement, comme manifestation de l'espace que se construit un dialogue, une interaction, entre « ce mouvement déclencheur » et le spectateur, entre l'œuvre et le spectateur. À partir du mouvement comme déploiement/reploiement, élévation/abaissement, ces *Espaces Pliables* – entre visible et invisible, matériel et immatériel – « capturent », enveloppent, plient des espaces de temps. De par cette multiplicité des durées, penser le présent dans toute son épaisseur, dans tous ses plis, c'est faire de l'espace un moment, une dimension mémorielle.

Lors du second axe, selon l'analyse deleuzienne du pli comme système dynamique, (continuité, infini et unité) la structure modulable de cet espace dit *pliable*, comme force contradictoire de cette association, est cette transformation d'une dimension comme « mise à plat » mais aussi comme mise en forme tant du point de vue de son possible recouvrement, de l'enveloppe qu'il dessine mais aussi de l'espace qu'il génère. Au plus près du corps, qu'il s'agisse du drapé, du vêtement selon Ying Gao ou de l'*Espace Pliable*, cette métamorphose du support et de la surface, du corps et de son enveloppe, ne cesse de dévoiler, de dessiner différentes profondeurs, différentes mémoires. Des plissures aux déformations, des plis aux déplis, ces *Espaces Pliables*, selon une multiplicité de strates, deviennent lieu de

rencontre, deviennent témoins du temps que le spectateur, une fois à l'intérieur, leur donne. Réaffirmant la nécessité, l'urgence de se savoir être là, ici et maintenant et élargissant un *champ* de relations et d'expériences, ces productions, de par leur structure modulable, amplifient les rapports avec et entre le(s) spectateur(s), le lieu et le(s) *Espace(s) Pliable(s)*, mêlant « donner à voir et expérience », « relations spatiales et temporelles ».

Néanmoins, cette « capture de moment », comme appréhension du temps à partir du pli comme *pliable*, apparaît puis disparaît. *L'Espace Pliable*, lui même, plié puis déplié progressivement ploie, sous le poids du temps. Tout au long de cette quête, « la disparition suppose le déploiement du temps qui se déplie dans la durée, décline plus ou moins lentement et revient dans l'inattendu. En faire un concept décisif, c'est voir dans la disparition non pas l'opposé de l'apparition phénoménologique, mais son accomplissement⁵³⁶ ». À la croisée du recouvrement, de l'enveloppe et de l'expansion, entre l'abri, la structure d'urgence et le gonflable, est l'*Espace Pliable*.

Retour vers l'espace

À une autre échelle, en direction du ciel cette fois-ci, une série de programmes spatiaux ont été et sont encore développés. Loin d'appréhender cette exploration, cette conquête spatiale du point de vue d'un « savoir » ou d'un « pouvoir totalisant », je l'envisage à partir d'un facteur : celui de l'« inconnu » qualifiant ce type d'expédition comme source d'excitation. Au delà de l'aspect technique, aller à la découverte de l'inconnu pour mieux (se) connaître est un des aspects d'une conquête, découvrir que le connu reste inconnu est un possible renversement, encore faut-il le provoquer.

Dans un autre registre, et même si cela semble tout d'abord impossible, aller de l'autre côté de la pliure c'est pénétrer dans *L'Espace Pliable*, c'est

⁵³⁶ Alain Charre, *Hans-Walter Müller et l'Architecture de la disparition*, Paris, Archibooks + Sautereau, 2012, p. 10-11.

« prendre conscience de ce qui même masqué est présent ⁵³⁷ ». Mais que se passerait-il si nous envisagions ce déploiement selon plusieurs points de vue simultanément ? Si les rapports de force qui régissent notre perception font l'objet de déplacements ?

Dans mes dernières réalisations, reconsidérant à nouveau la limite entre l'extraction et la matérialisation, j'ai continué de développer cette proximité, plus précisément cet « entre » : « entre le pli sans pliure et le pli avec pliure », entre l'empreinte et le moule et ceci comme « devenir » du déploiement, du déclenchement, de l'expansion. À partir d'une reconsidération des « orientations supposées tacites ⁵³⁸ » ou des limites internes d'un objet, opérant une série de renversements, j'invite le spectateur à s'approprier ce qui se trouve aux alentours. J'ai alors précipité et provoqué un *Rendez-vous* ⁵³⁹ entre le ciel et la mer – « ces deux étendues infinies qui ne se rencontrent que dans l'œil de l'individu, et semblent ne former qu'un là bas, au loin, à l'horizon ⁵⁴⁰ » – entre le dessous et le dessus (*Stairs, Échantillon*), entre la surface et le volume (*Blink, Open Space*) entre l'extérieur et l'intérieur d'un bâtiment (*Looping*) mais aussi entre le mur et le sol (*Domino*).

Non sans contradiction, j'explore et redécouvre ces éléments, ces architectures qui délimitent, rythment notre environnement. De ce renversement – comme quelque chose qui survient – le changement d'échelle opéré esquisse des propositions d'espaces que l'on pourrait qualifier de « transitionnels ». « "Proposé" parce que rien n'est figé ⁵⁴¹ ».

⁵³⁷ Bruno Trentini, « Edith Magnan-Attention espace », exposition du 17 au 29 Octobre 2011, Galerie du Tableau à Marseille.

<http://www.edithmagnan.com/wp-content/uploads/2011/10/Attention-Espace-Edith-Magnan.pdf>, consulté le 12/12/2011.

⁵³⁸ Bruno Trentini, « 57^e Salon de Montrouge - Edith Magnan », *Blank Generation, Sélection de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Départements des Arts plastiques et Sciences de l'Art*, commissariat Richard Conte et Jacinto Lageira, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2011, p. 32.

⁵³⁹ Je fais ici référence à l'une des mes dernières réalisations intitulée *Rendez-vous*.

⁵⁴⁰ Camille Garcin, « Rendez-vous »

<http://www.edithmagnan.com/rendez-vous>, consulté le 28/09/2013.

⁵⁴¹ B. Trentini, *Blank Generation, op. cit.*, p. 32.

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaires, encyclopédies

FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes & les termes des sciences et des arts. Tome 1/, ...recueilli et compilé par feu messire Antoine Furetière, ...2e édition revue, corrigée et augmentée par M. Basnage de Bauval*, La Haye, Rotterdam (Pays-Bas), Arnout et Reinier Leers, 1690.

GAFFIOT Félix, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934.

LITTRÉ Paul-Émile, *Dictionnaire de la langue française*, supplément sous la direction de Jacques Baudeneau et Claude Bégué, Versailles, Encyclopædia Britannica France, 1999.

REY-DEBOVE Josette (dir.), REY Alain (dir.), *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, texte remanié et amplifié, Nouvelle édition, Paris, Le Robert, 2010.

SOURIAU Anne (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

Ouvrages

ALBERTI Léon Battista (1404-1472), *De la peinture*, [De Pictura, 1435], préface, traduction et notes par Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, Dédale, 1992.

ANDRIEU Bernard, (textes réunis par), *Philosophie du corps. Expériences, interactions et écologie corporelle*, Paris, J. Vrin, 2010.

— *Le monde corporel. De la constitution interactive du soi*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2010.

ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995.

ARCHIGRAM, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994.

ARDENNE Paul, *Art, l'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1997.

— *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2004.

- ARDENNE Paul, BEAUSSE Pascal, GOUMARRE Laurent, *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience*, Paris, Éd. Dis Voir, 1999.
- ARIEFF Allison, *Prefab.*, Salt Lake City, Gibbs Smith, 2002.
- ARRAULT Valérie, BERTHET Dominique (dir.), BRACY Christian *et al.*, *Une esthétique de la rencontre*, Centre d'Étude et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, Paris, L'Harmattan, 2011.
- ASSOCIATION DE PRÉVENTION DU SITE DE LA VILLETTE, *Voyager à la verticale*, Arles, Actes Sud, Association de prévention du site de La Villette, Parc de La Villette, 2000.
- AUGÉ Marc, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2009.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- BACHELET Bernard, *L'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- BAILLY Jean-Christophe, *Piotr Kowalski*, Paris, Hazan, 1988.
- BARBANTI Roberto (dir.), FAGNART Claire, (dir.) *et al.*, *L'Art au XXe siècle et l'utopie, réflexions et expériences*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- BARBE François, BEUZELIN Cécile, DELIEUVIN Vincent, (dir.) *et al.*, *La Sainte Anne, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, Paris, Musée du Louvre, 2012.
- BATTCOCK Gregory (éd.), *Minimal Art, a critical anthology*, [1968], Berkeley ; Los Angeles; London, University of California Press, 1995.
- BAWIN Julie (dir.), FOULON Pierre-Jean (dir.), MIEROP Caroline *et al.*, *Art actuel & installations*, Presses Universitaires de Namur, Belgique, 2010.
- BELLOUR Raymond, *L'entre-images, photo, cinéma, vidéo*, [1990], Paris, éd. de la Différence, 2002.
— *L'entre-images 2, mots, images*, Paris, P.O.L éditeur, 1999.
- BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, [1896], Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
— *Œuvres*, [éditions du centenaire], Paris, Presses Universitaires de France, 1959.
- BERQUE Augustin, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2010.

- BERTHOZ Alain (dir.), RECHT Roland (dir.), *Les Espaces de l'homme*, Paris, Odile Jacob, 2005.
- BOISNARD Annick (dir.), BUREN Daniel (dir.), *Daniel Buren, Cabanes éclatées : 1975/2000*, catalogue raisonné thématique, vol. 2, Le Bourget, éd. 11/28/48, 2000.
- BOURRIAUD Nicolas, PINTO Roberto *et al.*, *Lucy Orta*, Londres, Phaidon Press, 2003.
- BRUSATIN Manlio, *Histoire de la ligne*, trad. Anne Guglielmetti, Paris, Flammarion, 2002.
- BUCI-GLUCKSMANN Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003.
- BUDNEY Jen, RESTANY Pierre, SANDERS Mark *et al.*, *Process of transformation, Lucy Orta*, Paris, Jean-Michel Place, 1998.
- BUREN Daniel, *Comme il vous pliera, Daniel Buren*, Paris, Sens et Tonka, non paginé.
- BUYDENS Mireille, *Sahara : l'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, J. Vrin, 2005.
- CELANT Germano, *Ars Povera*, éd. Germano Celant, Tübingen, Studio Wasmuth, 1969.
- CEYSSON Bernard (dir.), LAKS Déborah, *et al.*, *Le moment Supports/Surfaces*, Saint-Étienne, Ceysson, 2010.
- CHARBONNEAUX Anne-Marie (dir.), HILLAIRE Norbert (dir.), *Œuvre et lieu*, Paris, Flammarion, 2002.
- CHARRE Alain, *Hans-Walter Müller et l'Architecture de la disparition*, Paris, Archibooks + Sautereau, 2012.
- CHÂTEAU Dominique, *Arts plastiques, archéologie d'une notion*, Nîmes, éd. J. Chambon, 1999.
- COLPITT Frances, *Minimal art, the critical perspective*, Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1990.
- COOK Peter, *Experimental architecture*, London, Studio Vista, 1970.
- CORNIBERT Nicolas, *Image et matière : étude sur la notion d'image dans "Matière et mémoire" de Bergson*, Paris, Hermann, 2012.
- COUCHAUX Denis, *Habitats nomades*, Paris, Alternatives, 2004.

- CRIQUI Jean-Pierre, *Un trou dans la vie : essais sur l'art depuis 1960*, Paris, Desclée De Brouwer, 2002.
- DAMIAN Horia, RAYNAUD Jean-Pierre, TACOU Constantin (dir.), *et al.*, *Les symboles du lieu, l'habitation de l'homme*, Paris, éd. de L'Herne, 1983.
- DAMPÉRAT Marie-Hélène, *Supports/Surfaces (1966-1974)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000.
- DAVILA Thierry, *De l'inframince, brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, éd. du Regard, 2010.
- DELEUZE Gilles, *Le bergsonisme*, [1966], Paris, Presses Universitaires de France, 2004.
- *Cinéma. 1, L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.
- *Cinéma. 2, L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- *Le pli, Leibniz et le baroque*, [1988], Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.
- DEWEY John, *L'art comme expérience*, trad. Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, 2010.
- DEZEUZE Daniel, *Dictionnaire de Supports/Surfaces (1967-1972)*, Saint-Étienne, Ceysson Éditions d'Art, 2011.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.
- *Le cube et le visage, autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Paris, Macula, 1993.
- *L'étoilement, conversation avec Hantai*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.
- *Ninfa moderna, essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002.
- DUGUET Anne-Marie, *Déjouer l'image, créations électroniques et numériques*, Nîmes, éd. J. Chambon, 2002.
- DURAND Régis, *Le temps de l'image : essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, la Différence, 1995.
- DURING Elie, *Faux raccords, la coexistence des images*, Arles, Actes Sud ; Nice, Villa Arson, 2010.
- DURING Elie, JEANPIERRE Laurent, KIHM Christophe *et al.*, *In actu – De l'expérimental dans l'art*, Dijon, Les presses du réel, 2009.
- ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

- FLEISCHER Alain, *Vers l'empreinte immaculée, sur une œuvre de Simon Hantai, "Sans titre", 2001, produite par l'artiste au Fresnoy-Studio national des Arts contemporains, Tourcoing, à l'occasion de l'exposition "Fables du lieu", Ennetières-en-Weppes, Invenit, 2011.*
 — *Les laboratoires du temps, écrits sur le cinéma et la photographie 1*, Paris, Galaade, 2008.
- FLOCON Albert, TATON René, *La perspective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- FOCILLON Henri, *Vie des formes, suivi de Éloge de la main*, [1943], Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
- FRÉCHURET Maurice, *Le mou et ses formes : essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993.
- FRIED Michael, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2007.
- FRIEDMAN Yona, *L'architecture mobile : vers une cité conçue par ses habitants*, Paris, Casterman, 1970.
 — *Utopies réalisables*, Paris, éd. l'Éclat, 2008.
- FRIZOT Michel (dir.), PAÏNI Dominique (dir.), *Sculpteur-Photographe/Photographie-Sculpture*, acte du colloque organisé au Musée du Louvre les 22 et 23 novembre 1991, Paris, Louvre/Marval, 1993.
- GILLES Joël (dir.), *L'euphorie : arts plastiques, cinéma, philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- GINTZ Claude, *Regards sur l'art américain des années soixante, anthologie critique*, [1979], Le Vesinet, éd. Territoires, 1991.
- GOETZ Benoît, *La dislocation, Architecture et philosophie*, Paris, éd. de la Passion, 2002.
- GRINFEDER Marie-Hélène, *Les années Supports/Surfaces*, Paris, Herscher, 1991.
- GUELTON Bernard, *L'exposition : interprétation et réinterprétation*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- GUÉRIN Michel, *L'espace plastique*, Bruxelles, éd. la Part de l'œil, 1998.
- HARRISON Charles et WOOD Paul, *Art en théorie 1900-1990, Une anthologie*, Paris, Hazan, 1997.

- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831), *Esthétique*, [1953], textes choisis par Claude Khodoss, Presses Universitaires de France, 1964.
- HEIDEGGER Martin, *Remarques sur art-sculpture-espace*, Paris, éd. Payot & Rivages, 2009.
— *Essais et conférences*, [1954], trad. André Préau, Paris, Gallimard, 2010.
- KLEIN Yves, *Vers l'immatériel, Le dépassement de la problématique de l'art ; La conférence à la Sorbonne*, Paris, Dilecta, 2006.
- KOTNIK Jure, *Architectures de Containers-Ce livre contient 6441 containers*, Barcelone, Links international, 2008.
- KRAUSS Rosalind E., *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993.
— *Passages une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, trad. Claire Brunet, Paris, Macula, 1997.
- KRONENBURG Robert, *Flexible, une architecture pour répondre au changement*, trad. Mathilde Bellaigue, Paris, Norma éd., 2007.
— *Portable architecture, design and technology*, Bâle, Boston, Birkhäuser, 2008.
- LACROIX Céline, SOBIESZCZANSKI Marcin, (dir.), *Spatialisation en arts et sciences humaines*, Louvain (Belgique), Peeters, 2004.
- LASCAULT Gilbert, *Écrits timides sur le visible*, Paris, Le Félin, 2008.
- LE CORBUSIER, *Le Modulor : essai sur la mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, [1948], Paris, Fondation Le Corbusier, 2000.
— *Modulor 2 : 1955 (la parole est aux usagers) suite de "le Modulor" "1948"*, Paris, Fondation Le Corbusier, 2000.
— *Œuvre complète de 1929-34*, [1964], vol. 2, Zurich, Les Éditions d'Architectures, 1984.
- LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*, [1974], Paris, éd. Anthropos, 2000.
- LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Cinéma et sculpture : un aspect de la modernité des années soixante*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- LIER Henri (van), *Les arts de l'espace*, [1959], Tournai, Casterman, 1963.
- LUCAN Jacques (dir.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1987.
- LUSSAULT Michel, PAQUOT Thierry et YOUNÈS Chris, *Habiter, le propre de l'humain : villes, territoires et philosophie*, Paris, éd. La Découverte, 2007.

- MAILLARD Robert (dir.), *25 ans d'art en France : 1960-1985*, Paris, Larousse, 1986.
- MALLARMÉ Stéphane (1842-1898), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945.
- MAVRIDORAKIS Valérie, *Fred Sandback ou le fil d'Occam*, Bruxelles, La lettre volée, 1998.
- MÈREDIEU Florence (de), *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2011.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, [1945], Paris, Gallimard, 2011.
— *Le visible et l'invisible, suivi de note de travail*, [1964], Paris, Gallimard, 2010.
- MICHAUD Yves, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Hachette littératures, 2003.
- MICHAUX Henri, *L'espace du dedans, pages choisies (1927-1959)*, Paris, Gallimard, 1966.
- MOISDON TREMBLEY Stéphanie, *Dominique Gonzalez-Foerster*, Paris, Hazan, 2002.
- MONNEYRON Frédéric (dir.), *Le vêtement, Colloque de Cerisy*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- NASR Joseph, *Le Rien en architecture, l'architecture du Rien*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- NIETZSCHE Friedrich (1844-1900), *Die Unschuld des Werdens, der Nachlass*, vol II, fragment 1317, Stuttgart, éd. Al. Kröner, 1956.
- OLIVEIRA Nicolas (de), OXLEY Nicola *et al.*, *Installations, l'art en situation*, trad. Françoise Gaillard, Paris, Thames & Hudson, 1997.
— *Installations II. L'empire des sens*, trad. Mona de Pracontal, Paris, Thames & Hudson, 2003.
- PARRENO Philippe, *Speech Bubbles*, Dijon, Les Presses du réel, 2001.
- PÉRÉ-CHRISTIN Évelyne, *Le mur, un itinéraire architectural*, Paris, éd. Alternatives, 2001.
- PEREC Georges, *L'œil ébloui*, photographies de WHITE Cuchi, Paris, Chêne, 1981.
— *L'infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
— *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, L'espace critique, 2007.

- PEYRÉ Yves, *Plis et déplis*, Tesserete, Page d'Arte, 2011.
- PIGUET Philippe, SANS Jérôme, VIRILIO Paul *et al.*, *Lucy Orta/Refuge wear*, Paris, Jean-Michel Place, 1996.
- PILES Roger (de) (1635-1709), *Cours de peinture par principes* [1708], Paris, Gallimard, 1989.
- PIRSON Jean-François, *Aspérités en mouvements, Forme, Espace, Corps, Sculpture, Pédagogie*, Bruxelles, La lettre volée, 2000.
— *Pédagogies de l'espace – Workshops*, Bruxelles, Cellule architecture, Fédération Wallonie-Bruxelles, 2011.
- PLATON, *Œuvres complètes. Tome X, Timée, Critias* [IV^e siècle av. J.-C.], texte établi et traduit par Albert Rivaud, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- POINSOT Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Les presses du réel, 2008.
- PONGE Francis, *Le parti pris des choses, suivi de Proèmes*, Paris, Gallimard, 2006.
- POPPER Frank, *Art, action et participation, l'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 2007.
- QUINCEY Thomas (de) (1785-1859), *La révolte des tartares ou la fuite du Khan des Kalmouks et de son peuple hors des territoires russes jusqu'aux confins de la Chine*, trad. Liliane Abensour et Ann Grieve, Arles, Actes Sud, 1984.
- RADKOWSKI Georges-Hubert (de), *Anthropologie de l'habiter : vers le nomadisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- RAGON Michel, *Où vivrons-nous demain ?*, Paris, R. Laffont, 1963.
— *La cité de l'an 2000*, Paris, Casterman, 1968.
- RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éd., 2008.
- REHM Jean-Pierre, BLOUIN Patrice, BULLOT Erik (dir.), *et al.*, *Pointligneplan, Cinéma et Art contemporain*, Paris, Léo Scheer, 2002.
- REISS Julie H., *From margin to Center, the spaces of installation art*, London, MIT Press, 1999.
- RIOUT Denys, *Yves Klein, manifester l'immatériel*, Paris, Gallimard, 2004.
- SERRA Richard, *Écrits et entretiens, 1970-1989*, trad. Gilles Courtois, Paris, Daniel Lelong, 1990.

SIEGAL Jennifer, *More Mobile, the portable architecture for today*, New York, Princeton Architectural Press, 2008.

SIMON Claude, *Histoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

SIMONDON Gilbert, *L'individu et sa genèse physico-biologique. L'individuation à la lumière des notions de forme et d'informations*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

— *Cours sur la perception 1964-1965*, Chatou, éd. de la Transparence, 2006.

TARKOVSKI Andreï, *Le temps scellé, de "l'Enfance d'Ivan" au "Sacrifice"*, trad. Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, Paris, éd. de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1989.

TISSERON Serge, *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris, Aubier, 1999.

TUAN Yi-Fu, *Espace et lieu : la perspective de l'expérience*, trad. de Céline Pérez, Gollion (Suisse), Infolio, 2006.

VASSEUR Nadine, *Les plis*, Paris, Seuil, 2002.

VINCI Léonard (de) (1452-1519), *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987.

— *Les carnets de Léonard de Vinci (1452-1519)*, trad. Louise Servicen, vol. 2, Paris, Gallimard, 1987.

WILLEMIN Véronique, *Maisons mobiles*, Paris, éd. Alternatives, 2004.

WODICZKO Krzysztof, *Art public, art critique, textes, propos et documents*, textes et documents réunis par Marie-Anne Sichère, trad. de l'anglais par Michelle Herpe-Voslinsky et du polonais par Wojciech Kolecki, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 1995.

WÖLFFLIN Heinrich, *Renaissance et baroque*, trad. Guy Ballangé, Paris, éd. G Monfort, 1985.

Catalogues (classés chronologiquement)

Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013, commissaire : Serge Lemoine, textes de Markus Bröderlin, Matthieu Poirier et al., Paris, Réunion des Musées nationaux-Grand palais, 2013.

Blank generation, 57^e Salon de Montrouge, Sélection de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Départements des Arts plastiques et Sciences de l'Art dirigé par José Moure, commissaires : Richard Conte, Stéphane Corréard, Jacinto Lageira, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2012.

- Fabricateurs d'espaces*, textes de Nathalie Ergino (dir.), Michel Gauthier, Jean-Louis Poitevin *et al.*, Dijon, Les Presses du réel, 2011.
- Habiter poétiquement le monde*, commissaires : Christophe Boulanger, Savine Faupin et François Piron, Villeneuve d'Ascq, Musée d'art moderne de Lille métropole, 2010.
- L'attraction de l'espace, au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau !*, commissaire : Martine Dancer, textes de Jacques Beaufret, Gilles A. Tiberghien, Catherine Turon *et al.*, Milan, Silvana Editoriale, 2009.
- Daniel Dezeuze, troisième dimension*, textes de Sylvain Amic et de Daniel Dezeuze, Montpellier, Musée Fabre, Actes sud, 2009.
- Vides, une rétrospective*, commissaire : Laurent Le Bon, textes de Mathieu Copeland, Gustav Metzger *et al.*, Zurich, JRP/Ringier, Ecart Publications ; Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2009.
- Psycho buildings, artists take on architecture*, commissaire : Ralph Rugoff, London, Hayward gallery publishing, 2008.
- Actions : comment s'appropriier la ville*, sous la direction de Giovanna Borasi et Mirko Zardini, Montréal, Centre Canadien d'Architecture ; Amsterdam, SUN, 2008.
- I : I x temps, quantités, proportions et fuites*, Dijon, FRAC Bourgogne, 2007.
- Fabrique(s) du lieu*, textes de Tristan Trémeau et Cédric Loire, Amilly, Association Galerie d'Artistes, 2007.
- Yves Klein, corps, couleur, immatériel*, commissaire : Camille Morineau, textes de Jean-Michel Bouhours, Marion Guibert, Denys Riout *et al.*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2006.
- Circulez il n'y a rien à voir*, textes d'Isabelle Hersant, Anne Wauters *et al.*, Rouillé, Rurart, 2006.
- Le génie du lieu*, textes de Sophie Jugie, Eva González-Sancho (dir.) *et al.*, Paris, éd. Ereme ; Dijon, Musée des Beaux-arts, 2005.
- Ann Veronica Janssens, 8'26''*, commissaire : Nathalie Ergino, Musée d'Art Contemporain, Marseille ; Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004.
- A Angles vifs*, exposition conçue par Maurice Fréchuret, textes de Thierry Davila, Claude Gintz, Michel Gauthier *et al.*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain ; Lyon, Fage éd., 2004.

- Architectures expérimentales 1950-2000*, commissaire : Marie-Ange Brayer, textes de Frédéric Migayrou, Mark Wigley *et al.*, Orléans, HYX, 2003.
- Lot/Ek: Mobile Dwelling Unit*, commissaire : Christopher Scoates, New York, Distributed Art Publishers, 2003.
- Lucy Orta, body architecture*, textes de Andrew Patrizio, Bradley Quinn *et al.*, ed. by Lucy Orta et Courtenay Smith, Munich, S. Schreiber, 2003.
- Les créations du Ballet théâtre contemporain 1968-1988*, Nancy, Musée des Beaux-Arts de Nancy, Fage éd., 2003.
- Sylvie Blocher, Living Pictures and other Human Voices, videos 1992-2002*, textes de Paul Ardenne, Thierry de Duve, Éric Michaud *et al.*, Arles, Actes Sud ; Luxembourg, Casino Luxembourg, 2002.
- Les années 70, l'art en cause*, Paris, Réunion des musées nationaux ; Bordeaux, CAPC Musée d'Art contemporain, 2002.
- Fables du lieu*, exposition conçue par Georges Didi-Huberman, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, 2001.
- Nouvelles de nulle part, Utopies urbaines*, textes de Joseph Abram, Chantal Béret, Philippe Duboy *et al.*, Paris, Réunion des musées nationaux ; Valence, Musée de Valence, 2001.
- Earth, Sky, and Sculpture*, textes de H. Peter Stern, Peter A. Bienstock *et al.*, Storm King Art Center, Mountainville, New-York, 2000.
- Absalon, Cells, models and drawing*, textes de Moshe Ninio et Philippe Vergnes, Philadelphia, Goldie Paley Gallery, Moore College of Art and Design, 1999.
- Les années supports/surfaces dans les collections du Centre Georges-Pompidou*, textes de Pierre Arnaud, Eric de Chasse, Didier Semin *et al.*, Paris, Musée du Jeu de Paume, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1998.
- 50 espèces d'espaces*, commissaire : Nadine Pouillon, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, Réunion des Musées nationaux ; Musée de Marseille, 1998.
- Daniel Dezeuze*, commissaire : Guy Tosatto, textes de Daniel Dezeuze, Patrick Javault *et al.*, Arles, Actes Sud ; Nîmes, Carré d'Art, 1998.
- Attitudes-Sculptures*, catalogue d'exposition, textes de Lawrence Alloway, Hermann Kern, Jane Livingstone *et al.*, Bordeaux, CAPC-Musée d'art contemporain, 1995.

- De l'Attitude à la Sculpture*, livret d'exposition, Bordeaux, CAPC-Musée d'art contemporain, 1995.
- Robert Morris, rétrospective 1961-1994*, commissaire : Catherine Grenier, textes de Didier Ottinger *et al.*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1995.
- Absalon, Cellules*, textes de Béatrice Parent et de l'artiste, Paris, Paris-Musées, 1993.
- Absalon*, textes de Jean-Pierre Bordaz, Bernard Marcadé et Idit Porat, Paris, Association française d'action artistique, 1992.
- Sylvie Blocher*, texte de Daniel Dobbels, Arles, Actes Sud, 1992.
- Franz Erhard Walther*, textes de Christian Bernard, Michael Lingner *et al.*, Nice, La Villa, 1992.
- Absalon*, textes de Jean de Loisy et Absalon, Ivry-Sur-Seine, CREDAC, 1990.
- Fred Sandback, sculpture*, New Haven, Connecticut, Yale University Art Gallery ; Houston, Texas, Contemporary Arts Museum, 1989.
- Fred Sandback, Diagonal constructions, broken lines, Skulpturen und Zeichnungen*, textes de Carsten Ahrens, Carl Haenlein et de l'artiste, Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1987.
- Fred Sandback, sculpture 1966-1986*, textes de Aisha Jahn, Jens Jahn et de l'artiste, Mannheim, Städtische Kunsthalle Mannheim, 1986.
- L'art et le temps, regards sur la quatrième dimension*, textes de Michel Baudson (dir.), Margarethe Jochimsen, Henri Vanlier *et al.*, Paris, A. Michel, 1985.
- Dispositif Sculpture*, préface de Suzanne Pagé, Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1985.
- Daniel Buren. Du volume de la couleur. Bernard Marcadé, Enfilade et face à face, suite et vis à vis, trucs et patacs*, Cadillac, Centre d'art contemporain, 1985.
- Points de vue, Daniel Buren*, entretien avec Suzanne Pagé, textes de l'artiste, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983.
- Hantaiï, 1960-1976*, Bordeaux, Centre d'Art Plastiques Contemporains, 1981.
- Murs*, commissaire : Alfred Pacquement, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1981.

Mise en pièces, mise en place, mise au point, Chalon-sur-Saône, Maison de la culture ; Dijon, Le Coin du miroir, 1981.

Plan & Space, Gent, Koninklijke Academie, 1977.

Spaces, texte de Jennifer Licht, New York, Museum of Modern Art, 1969.

Structures gonflables. Mars 1968. Précédé d'un Essai sur technique et société, de considérations inactuelles sur le gonflable et de Particularité des structures gonflables, exposition réalisée par Utopie, Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1968.

Antagonismes. 2, L'objet, catalogue rédigé par François Mathey, Paris, Union Centrale des Arts décoratifs, 1962.

Reuves

ARCHISTORM, n°24, mars-avril 2007.

ART PRESS, *Art et mode*, hors-série n°18, janvier 1997.

FIGURES DE L'ART, REVUE D'ÉTUDES ESTHÉTIQUES, *Plis*, textes réunis par Bernard Lafargue, n°1, 1993-1994, Mont-de-Marsan, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 1994.

INTELLECTICA, REVUE DE L'ASSOCIATION POUR LA RECHERCHE COGNITIVE, *Conscience et Spatialité*, John Stewart (dir.), n°32, 2001/1, Compiègne, ARC, 2002.

— *Repenser le corps, l'action et la cognition avec les neurosciences*, Victor Rosenthal, n°36-37, 2003 1/2, Compiègne, ARC, 2002.

L'ARCHITECTURE AUJOURD'HUI, *Temporaire*, n°367, 2006.

— *Micro-Architectures*, n°328, 2000.

MURMURE, *Sur le geste, une revue des arts*, Suzanne Liandrat-Guigues (dir.), hors-série, éd. de la revue murmure, 2006.

PLASTIK, REVUE DU CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES EN ARTS PLASTIQUES, Richard Conte (dir.), n°1, novembre 2001, Paris, publications de la Sorbonne, 2001.

RECHERCHES EN ESTHÉTIQUE, NOUVELLE SÉRIE, *La rencontre*, n°12, octobre 2006, Fort-de-France, Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2006.

REVUE D'ESTHÉTIQUE, *Images*, n°7, Toulouse, éd. Privat, publiée avec le concours national de la Recherche scientifique et du Centre national des Lettres, 1984.

TECHNIQUES ET ARCHITECTURE, *Art : architecture*, n°399, décembre 1991-
janvier 1992.

Articles

COLARD Jean-Max, « Peut-on exister sans produire de récit ? », entretien
avec Philippe Parreno, *Zéro deux*, Printemps 2006, p. 16-17.

FLUCK Apolline, « Vêtements véhicules, Lucy + Jorge Orta », *Azimuts*,
revue de design, n°34, 4/2010, p. 8-23.

LACHIÈZE-REY Marc, « Le vide créateur », *Sciences et avenir, Les énigmes
du vide, l'univers est-il né du vide ?, la quête du vide absolu, les
fluctuations du vide*, hors-série n°112, novembre-décembre 1997,
p. 16-21.

NAGGAR Carole, « Piotr Kowalski de la science à l'art », *Art press*, n°31,
juillet-août 1979, p. 38-39.

NINEY François, « Louis Malle : l'échappée documentaire », *Louis Malle*,
documentariste, vidéo Arte, livret DVD, 2005.

RUYTER Thibaut (de), « Absalon, Kunst-Werke, 28 novembre 2010-20
février 2011 », *Art press*, n°375, février 2011, p. 14-16.

TRONCY Éric, « Gonzalez-Foerster & Huyghe & Parreno », *Beaux-arts
magazine*, n°174, novembre 1998, p. 46-51.

VERHAGEN Erik, « Franz Erhard Walther. Pour un autre concept de
l'œuvre », *Art press*, n°386, février 2012, p. 40-45.

VISSAULT Maïté, « "L'homme moteur". Frank Popper, l'art cinétique et le
GRAV », *Critique d'art*, n°26, automne 2005.

Articles en ligne

ANONYME, « Des couleurs naissent, et meurent (Hantai) », publié le 29 mai
2013, consulté le 05/06/2013, à l'adresse :
<http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2013/05/29/des-couleurs-naissent-et-meurent-hantai/>

ANTONIOLI Manola, « Les plis de l'architecture », *Le Portique, revue de
philosophie et de Sciences humaines*, document 11, 25/2010, publié le
25 novembre 2012, consulté le 04/02/2013, à l'adresse :
<http://leportique.revues.org/2491>

- BAITINGER Frédéric-Charles, « Fred Sandback, études sculpturales », consulté le 07/05/2009, à l'adresse :
<http://artup-tv.com/fr/12-article-fred-sandback.html>
- BARRÈS Patrick, « L'espace architectural en pli. Pratiques du lieu et flux », *Communication et organisation*, 32/2007, p. 52-63, publié le 1 décembre 2010, consulté le 02/04/2011, à l'adresse :
<http://communicationorganisation.revues.org/290>
- BEAULIEU Alain, « L'expérience deleuzienne du corps », *Revue internationale de philosophie*, n°222, 2002/4, p. 511-522, consulté le 01/02/2010, à l'adresse :
www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-511.htm
- BRÜDERLIN Markus, « La place de la sculpture », *Rue Descartes*, n°71, 2011/1, p. 36-52, consulté le 08/08/2011, à l'adresse :
<http://www.ruedescartes.org/articles/2011-1-la-place-de-la-sculpture/1/>
- CHOAY Françoise, « Espace, architecture et esthétique », consulté le 01/08/2010, à l'adresse :
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/espace-architecture-et-esthetique/>
- DANIEL Marion, « L'art du mouvement », consulté le 05/08/2010, à l'adresse :
<http://www.mtschiember.com/fr/2011/01/dummy-post-8/>
- DESCHÈNES Michèle, « De quelques définitions de la sculpture au XX^e siècle », *Espace Sculpture*, n°31, printemps 1995, p. 32-35, consulté 08/07/2010, à l'adresse :
<http://id.erudit.org/iderudit/206ac>
- FAES Hubert, « Espace, Philosophie », *Encyclopædia Universalis*, version CD, 2009.
- GOURVIL Olivier, « Peinture, réseaux, terriers », *Nouvelle revue d'esthétique*, n°7, 2011/1, p. 25-34, consulté le 08/08/2011, à l'adresse :
<http://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2011-1-page-25.htm>
- HEINICH Nathalie, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain, revue d'ethnologie de l'Europe*, n°33, septembre 1999, publié le 9 mars 2007, consulté le 07/05/2009, à l'adresse :
<http://terrain.revues.org/2673>
- LABORATOIRE ESPACE CERVEAU, « Synthèse de la Station 5 », Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes, consulté le 09/07/2010 à l'adresse :
www.i-ac.eu/laboratoireespacecerveau/files/station5synthesedeniscercllet.pdf

- LEBAS Frédéric, « Interfaces baroques », *Sociétés, revue des sciences humaines et sociales*, n°94, 4/2006, p. 91-103, consulté le 10/04/2008, à l'adresse :
<http://www.cairn.info/revue-societes-2006-4-page-91.htm>
- LEBRUN Pierre, « Le temps des églises démontables, l'architecture religieuse face aux transformations urbaines des années 1950 et 1960 », *Histoire urbaine*, n°9, 1/2004, p. 111-127, consulté le 11/05/2011, à l'adresse :
www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2004-1-page-111.htm
- LECHNER Marie, « Instructions pour une forme inconnue, par Etienne Cliquet », publié le 16 janvier 2007, consulté le 04/03/2012, à l'adresse :
<http://www.ecrans.fr/Instructions-pour-une-forme.html>
- LECOQ Anne-Marie, « Éphémère architecture », consulté le 04/02/2011, à l'adresse :
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/architecture-ephemere/>
- LEGRAND Claire, « Franz Erhard Walther », *Artistes FRAC Bourgogne*, consulté le 06/11/2010, à l'adresse :
http://www.frac-bourgogne.org/scripts/album.php?mode=data&id_lang=1&id_artiste=119
- LETOCHA Louise, « L'espace réconcilié », *Espace Sculpture*, vol. 6, n°3, 1990, p. 21-25, consulté le 08/07/2010, à l'adresse :
<http://id.erudit.org/iderudit/9782ac>
- LUPIEN Jocelyne, « Le corps morcelé : l'enveloppe épidermique et le vêtement comme forme d'érotisation dans l'art », *Espace Sculpture, Sculpture et érotisme*, n°23, 1993, p. 25-29, consulté le 04/11/2012, à l'adresse :
<http://id.erudit.org/iderudit/10174ac>
- MASSET Thibault, « L'art Baroque dans *Le Pli* de G. Deleuze », consulté le 10/04/2008, à l'adresse :
<http://gepc.fr/wp-content/uploads/tmasset-lart-baroque-dans-le-pli-de-G.Deleuze.pdf>
- MORINEAU Camille, « Yves Klein-Chèque », *Centre Pompidou virtuel*, consulté le 08/06/2011, à l'adresse :
http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-90aaf44f978bc886085d8f7d18766e6¶m.idSource=FR_O-c77f9ead9646afb08c5c8a691bd9bba
- PALMIÉRI Christine, « Art du vide », *ETC*, n°61, 2003, p. 4-9, consulté le 08/06/2011, à l'adresse :
<http://id.erudit.org/iderudit/35322ac>

- PARENZAN Giovanni, « La colonne relevée. Accidents de la sculpture sur la scène de théâtre », *Agôn, revue des arts de la scène, L'accident*, n°2, publié le 16 décembre 2009, consulté le 09/02/2010, à l'adresse : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1062>
- PIRE Bernard, « Ruban de Möbius (topologie) », consulté le 25/01/2013, à l'adresse : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/ruban-de-mobius/>
- POINCARÉ Henri, « La relativité de l'espace », *L'année psychologique, revue de psychologie cognitive*, vol. 13, 1906, p. 1-17, consulté le 01/08/2011, à l'adresse : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/psy_0003-5033_1906_num_13_1_1285
- RAGOT Gilles, « Le Corbusier (1887-1965) », consulté le 05/07/2011, à l'adresse : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/le-corbusier/4-du-module-a-l-ensemble/>
- RAMADE Bénédicte, « Installation », consulté le 06/11/2010, à l'adresse : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/installation/>
- RUSSO François, « Géométrie », consulté le 04/02/2011, à l'adresse : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/geometrie/3-la-geometrie-projective/>
- TIBERGHEN Gilles A., « Land Art », consulté le 08/08/2012, à l'adresse : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/land-art/>
- TRENTINI Bruno, « Le devenir spectateur, à propos d'*Espace Pliable bleu* d'Edith Magnan », consulté le 08/08/2011, à l'adresse : http://www.edithmagnan.com/wp-content/uploads/2011/08/devenir_spectateur1.pdf
- « Edith Magnan-*Attention espace* », exposition du 17 au 29 Octobre 2011, Galerie du Tableau à Marseille, consulté le 12/12/2011, à l'adresse : <http://www.edithmagnan.com/wp-content/uploads/2011/10/Attention-Espace-Edith-Magnan.pdf>
- VILLATTE Oriane, « "Des machines à faire des vierges"-Étude analogique entre la pratique artistique de Piotr Kowalski et le training de l'acteur », *Scènes-contemporaines.be, revue d'esthétique et de critique des arts vivants et de la scène*, publié le 2 janvier 2011, consulté le 18/06/2011, à l'adresse : <http://www.scenes-contemporaines.be/2011/01/01/101-villatte>
- WOLF Laurent, « Notes de lecture, Alberti, l'inventeur du tableau », *Études*, 1/2005 (Tome 402), p. 114-120, consulté le 01/08/2010, à l'adresse : www.cairn.info/revue-etudes-2005-1-page-114.htm

Conférences en ligne

« Dans la tête de Morgane Tschiember », mercredi 15 mai 2013, en dialogue avec Marjolaine Lévy, *Séminaire sur la jeune création contemporaine à la Maison Rouge*, organisé par les étudiants du Master 2 Sciences et Techniques de l'Exposition, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Françoise Docquier, publié le 16 mai 2013, consulté le 01/09/2013 à l'adresse :
<http://www.lamaisonrouge.org/spip.php?article1047>

« L'univers déroutant de Ying Gao », entretien avec Anne-Marie Yvon, Radio Canada International, publié le 8 septembre 2013, consulté le 10/08/2013 à l'adresse :
<http://www.rcinet.ca/FR/2013/09/08/LUNIVERS-DEROUTANT-DE-YING-GAO/>

« Hans-Walter Müller-Une architecture sans pesanteur », 17 mars 2011, École Spéciale d'Architecture de Paris, publié le 24 avril 2011, consulté le 10/05/2011 à l'adresse :
<http://www.esa-paris.fr/Conference-Une-architecture-sans.html>

Communiqués de presse (classés chronologiquement)

L'intangible en tant que matière : créations vestimentaires de Ying Gao, commissaire Renée Baert, Centre de Design de l'UQAM du 14 novembre au 15 décembre 2013, consulté le 15/10/2013 à l'adresse :
<http://www.salledespresse.uqam.ca/communiques-de-presse-2013/4035-exposition-l-intangible-en-tant-que-matiere-creations-vestimentaires-de-ying-gao-r-au-centre-de-design-de-luqam.html>

« Franz Erhard Walther, De l'origine de la sculpture, 1958-2009 », *Cycle Futur antérieur, séquence d'hiver 2010*, consulté le 06/11/2010, à l'adresse :
http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/W/walther1.html

Déplié International, exposition personnelle d'Etienne Cliquet, Cité Internationale Universitaire de Paris du 14 mai au 8 juin 2008, consulté le 04/03/2012 à l'adresse :
http://www.glassbox.fr/glassbox_2009/sans_2008_02.html

Living Box, commissaire Laurence Gateau, Hangar à bananes, Île de Nantes, 1 juillet au 12 octobre 2008, consulté le 07/03/2012 à l'adresse :
<http://www.fracdespaysdelaloire.com/?archives/2008/designin-presente-living-box.html>

Les trois modules gonflables de Hans-Walter Müller, Centre International d'Art et du Paysage (CIAP), 2007, consulté le 01/03/2009 à l'adresse :
http://www.ciapiledevassiviere.com/documents/dossier_pedagogique_%20hans_walter_muller.pdf

Thèses, mémoires

GENEVAUX Chloé, « Pli et architecture, de la bande à l'anneau plié mobile », projet de fin d'études, École Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier, Recherches menées sur la base des travaux de T. Berthomier, Groupe de recherche Structures Légères pour l'Architecture (SLA), juin 2008, consulté le 01/02/2010, à l'adresse : http://ensam.wiki.free.fr/PFE_2008

SILVESTRI Chiara, « Perception et conception en architecture non-standard, une approche expérimentale pour l'étude des processus de conception spatiale des formes complexes », thèse de doctorat de Mécanique et Génie Civil, sous la direction de René Motro et Bernard Maurin, Université de Montpellier II, Sciences et Techniques du Languedoc, 2009, p. 7-25, consulté le 04/03/2012, à l'adresse : http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/85/87/82/PDF/These_Silvestri.pdf

TALON Grégoire, « Supplex, réflexion sur la notion de souplesse dans l'objet », mémoire de fin d'étude, École Nationale Supérieure de Céramique Industrielle/les ateliers, sous la direction de Laurence Salmon, 2003, consulté le 09/04/2010, à l'adresse : <http://www.gregoiretalon.com/site/RnD/supplex/supplex.pdf>

Film, DVD, CD

COLLECTION ARCHITECTURES, proposée par Richard Copans et Stan Neumann, DVD volume 1, Paris, Réunion des musées nationaux France, 2001.

MORGANE TSCHIEMBER, réalisé par Fred Fiol, L'art et la manière, Arte France et Image&Compagnie, 26 min, 2008, consulté le 01/03/2012 à l'adresse : <http://www.arte.tv/fr/2988624.html>

ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS, version CD, 2009

Sites d'artistes

ANNA SANDERS FILMS

<http://www.annasandersfilms.com/societe.html>,

CLIQUET Etienne

<http://www.teleferique.org/>

<http://www.ordigami.net/blog/20060626.php>

<http://montagnes-et-vallees.net/>

GAO Ying,

<http://yinggao.ca/>

<http://vimeo.com/25646131>

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Absalon (Eshel Meir, dit), 126,
137, 138, 139, 140, 141, 229
Alberti, Léon Battista, 22, 23,
Alloa, Emmanuel, 125
Andrieu, Bernard, 230
Annenkov, Youri, 184
Antonioli, Manola, 202
Anzieu, Didier, 180
Archigram, 41, 174, 211, 234
Ardenne, Paul, 72, 73, 80
Aristote, 18
Arnauld, Pierre, 156, 190
Aubert, Jean, 235

B

Bachelet, Bernard, 16, 17, 27
Baert, Renée, 173
Bailly, Jean-Christophe, 35, 36
Baitinger, Frédéric-Charles, 46
Ban, Shigeru, 174
Barral, Jacquie, 167, 184
Barré, François, 174
Barry, Robert, 71, 73, 74, 75, 87
Battcock, Gregory, 10, 54, 73,
131, 132, 223, 224
Bazin, André, 105
Beaulieu, Alain, 187
Bergson, Henri, 16, 114, 115,
117, 145
Berio, Luciano, 35
Bernard, Christian, 16, 17, 61, 79,
104, 155, 164, 177, 178, 183,
184, 187, 193, 196, 199, 202,
203, 230, 250
Berque, Augustin, 135, 136
Berthet, Dominique, 248, 249,
250
Berthomier, Thierry, 186
Berthoz, Alain, 16, 24, 26, 69
Bioulès, Vincent, 188
Blocher, Sylvie, 108, 112, 113,
123
Boisnard, Annick, 207
Bolyai, János, 24
Borges, Jorge Luis, 153

Boulez, Pierre, 153
Bourel, Michel, 62
Bourriaud, Nicolas, 245
Brancusi, Constantin, 10
Brown, Elizabeth A., 10
Buci-Glucksmann, Christine, 249,
250
Buckminster Fuller, Richard, 234
Buren, Daniel, 187, 207
Butler, John, 35
Buydens, Mireille, 149, 153

C

Cache, Bernard, 202
Caectenbergh, Patrick Van, 240
Callimaque, 168, 169
Campeau, Isabelle, 174
Chalk, Warren, 174
Chapman-Bell, Philip, 204, 205
Charre, Alain, 234, 237, 239
Chastel, André, 164
Château, Dominique, 183
Chiron, Éliane, 104, 154
Choay, Françoise, 244
Clark, Lygia, 246
Cliquet, Etienne, 201, 202, 203,
204, 205, 206
Constant, Anton Nieuwenhuys, 41
Cook, Peter, 174
Cornibert, Nicolas, 16, 114, 116,
145
Crompton, Dennis, 174

D

Da Silva, Jean, 78
Dampérat, Marie-Hélène, 188
Davila, Thierry, 43, 71, 74
Deleuze, Gilles, 15, 104, 116,
145, 146, 147, 148, 149, 152,
153, 154, 155, 156, 158, 159,
160, 171, 176, 177, 180, 182,
187, 198, 200, 202, 211, 227
Deschênes, Michel, 223, 224
Devade, Marc, 188
Dewey, John, 61
Dezeuze, Daniel, 182, 183, 188,
189, 190, 191, 198, 251

Didi-Huberman, Georges, 134,
146, 149, 150, 152, 156, 158,
161, 162, 168, 176, 180, 181,
184

Docquier, Françoise, 193
Duchamp, Marcel, 43, 50, 71
Duguet, Anne-Marie, 53, 54, 55
During, Elie, 59

E

Eco, Umberto, 55
Eija-Liisa, Ahtila, 117
Einstein, Albert, 25, 27
Ergino, Nathalie, 181
Euclide, 27

F

Faes, Hubert, 18, 25, 27
Fauchille, Bernard, 178, 183, 184,
187, 196
Fercoq, Robin, 202
Fleischer, Alain, 114, 150
Fluck, Apolline, 241, 242, 245,
246
Focillon, Henri, 161, 162
Forest, Philippe, 212
Fréchuret, Maurice, 162
Fried, Michael, 53, 54, 64, 65,
223
Froment, Jean-Louis, 150
Fukasawa, Naoto, 174
Furetière, Antoine, 19

G

Gabo, Naum, 184
Galerie Iris Clert, 76, 77
Gao, Ying, 172, 173, 174, 175,
176, 177, 178, 179, 181, 251,
255, 256
Gauthier, Michel, 213, 224
Genevaux, Chloé, 185, 186
Giacometti, Alberto, 134
Goetz, Benoît, 43
Goldberg, Itzhak, 244
Gonzalez-Foerster, Dominique,
108, 117, 118, 119, 120, 121,
122, 123
Green, David, 213
Groupe International
d'Architecture Prospective, 41

Guelton, Bernard, 199
Guérin, Michel, 166, 167

H

Hantaï, Simon, 146, 149, 150,
151, 152, 153, 154, 156, 158,
159, 160, 162, 184, 185, 187
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich,
56, 57, 68, 248
Heidegger, Martin, 53
Heinich, Nathalie, 50
Hejduk, John, 139
Herron, Ron, 174, 234
Hilbert, David, 27
Hitchcock, Alfred, 59
Husserl, Edmund, 25
Huyghe, Pierre, 117, 118

J

Janssens, Ann Veronica, 71, 83,
84, 85, 87
Javault, Patrick, 191
Jonas, Walter, 82
Judd, Donald, 64

K

Kant, Emmanuel, 11
Kender, John, 79
Khim, Christophe, 60
Klein, Yves, 71, 75, 76, 77, 78,
79, 80, 81, 82, 83, 87
Kotnik, Jure, 209
Kowalski, Piotr, 30, 35, 36, 37
Krauss, Rosalind, 131, 199, 222,
223, 224
Kronenburg, Robert, 40, 208, 210,

L

Lachière-Rey, Marc, 75
Lacroix, Céline, 12, 213
Lafargue, Bernard, 104, 155, 164,
177, 183, 250, 252
Lanchester, Frederick William,
234
Lascault, Gilbert, 179
Le Corbusier (Charles-Édouard
Jeanneret-Gris, dit), 208, 209
Lebas, Frédéric, 148
Lebrun, Pierre, 235
Lecoq, Anne-Marie, 42

Leenhardt, Jacques, 10
Lefebvre, Henri, 68
Legrand, Claire, 66
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 146,
147, 148, 156, 187
Letocha, Louise, 222, 223, 224
Liandrat-Guigues, Sandra, 105
Lingner, Michael, 66, 67
Lippard, Lucy, 71
Lobatchevski, Nikolai Ivanovitch,
27, 36
LOT/EK, Agence, 210
Lupien, Jocelyne, 125
Lynn, Greg, 202, 203

M

Mallarmé, Stéphane, 153, 159
Malle, Louis, 107, 112, 113, 123
Marion, Daniel, 195
Masset, Thibault, 147
Mathey, François, 81, 82
Mavridorakis, Valérie, 44, 46
McEvilley, Thomas, 78
Meaux, Charles de, 118
Mèredieu, Florence de, 75, 186
Merleau-Ponty, Maurice, 15, 25,
26, 85, 131, 230, 244
Michaux, Henri, 80, 187
Minkowski, Hermann, 27
Möbius, August Ferdinand, 193
Moholy-Nagy, László, 184
Moison Trembley, Stéphanie,
120, 121, 122
Mons, Alain, 180
Morineau, Camille, 76, 77
Morris, Robert, 10, 54, 65, 71,
72, 73, 74, 87, 131, 132, 199,
213, 222, 223, 224
Müller, Hans-Walter, 195, 228,
234, 235, 236, 237, 238, 239,
257

N

Naggar, Carole, 36
Newton, Isaac, 27
Nietzsche, Friedrich, 16
Niney, François, 107, 113, 123

O

Oiticica, Hélio, 246

Oliveira, Nicolas de, 223, 224,
225
Orta, Lucy, 228, 240, 241, 242,
243, 244, 245, 246, 247, 250
Otto, Frei, 234
Oxley, Nicola, 223, 224, 225

P

Pacquement, Alfred, 188
Pahaut, Serge, 115
Palmiéri, Christine, 76, 83, 87
Parent, Claude, 81
Parenzan, Giovanni, 65, 131
Parmentier, Michel, 187, 188
Parreno, Philippe, 117, 118, 120,
123
Péhourcq, Guy, 159
Péré Lahaille, Charles, 41
Perec, Georges, 9, 28, 41
Péré-Christin, Evelyne, 39
Petry, Michael, 223
Pevsner, Anton, 184
Piano, Renzo, 247
Picazo, Glória, 62
Piles, Roger de, 160, 161, 162,
163, 165, 167, 181, 183
Pire, Bernard, 193
Pirson, Jean-François, 12, 136
Platon, 18, 130, 136, 228
Poincaré, Henri, 24
Poitevin, Jean-Louis, 220, 221
Popper, Franck, 234
Prigogine, Ilya, 115
Proust, Marcel, 153
Puglisi, Gabriel, 37

Q

Quincey, Thomas de, 144, 146
Quinn, Bradley, 240, 244, 250

R

Radkowski, Georges-Hubert de,
136
Ragon, Michel, 41, 82
Ragot, Gilles, 208, 209
Ramade, Bénédicte, 52
Recht, Roland, 16, 24, 69
Reiss, Julie H., 225
Ricupero, Cristina, 140

Riemann, Georg Friedrich
Bernhard, 27
Rivaud, Albert, 228
Rogers, Richard, 247
Rollot, Jérémie, 230
Rottier, Guy, 41, 42, 47, 51, 211
Rousseau, Jean-Jacques, 17
Ruhnau, Werner, 80
Russo, François, 34
Ruyter, Thibaut de, 139

S

Sandback, Fred, 30, 43, 44, 45,
46, 47, 51
Sbriglio, Jacques, 209
Schefer, Jean-Louis, 23
Sellenet, Pierre, 31
Serra, Richard, 194, 195
Shunk, Harry, 78, 79
Siegal, Jennifer, 40
Siegelaud, Seth, 74
Silvestri, Chiara, 203
Simon, Claude, 179
Simondon, Gilbert, 149
Sive, André, 41
Smithson, Robert, 131, 222
Sobieszczanski, Marcin, 12, 213
Souriau, Anne, 70, 161
Supports/Surfaces, 188

T

Talon, Grégoire, 180
Tarkovski, André, 104
Tati, Jacques, 177
Taylor, Peter, 174
Téléférique, 201

Tempo Housing, 210
Tiberghien, Gilles A., 17, 222,
253
Tisseron, Serge, 170
Tosatto, Guy, 189
Trentini, Bruno, 32, 52, 57, 60,
135, 156, 219, 231, 252, 258
Troncy, Éric, 117
Tschiember, Morgane, 183, 186,
187, 188, 191, 192, 193, 194,
195, 196, 197, 198
Tuan, Yi-Fu, 132, 133

V

Vasseur, Nadine, 146, 153, 160,
173, 179
Verner, Lorraine, 242, 250
Villatte, Oriane, 36
Vinci, Léonard de, 161, 162, 163,
164, 165, 166, 181
Virilio, Paul, 241, 246

W

Walther, Franz Erhard, 52, 53, 61,
62, 63, 64, 65, 66, 67
Webb, Michael, 174
White, Cuchi, 41
Willemin, Véronique, 41
Wodiczko, Krzysztof, 240, 241
Wolf, Laurent, 23
Wölfflin, Heinrich, 148

Y

Yiu, Patrick, 31
Yvon, Anne-Marie, 172, 173

INDEX DES ŒUVRES CITÉES

(Les numéros des pages en gras renvoient aux illustrations)

A

- Abri gonflable main* (G. Rottier), 211
Air de Paris (M. Duchamp), 50, 70
Architecture de l'air (Y. Klein), 80, **81, 82**, 87

B

- Berlin Nagoya* (Y. Gao), 172, 174, **175, 176**
Boîte géante (la) (E. Cliquet), 203, **204**
Broadsheet (M. Tschiember), **192**, 193, 195, 198
Buenos Aires (D. Gonzalez-Foerster), 122

C

- Cabanes éclatées (les)* (D. Buren), 207
Cellule NO.3 (Absalon), **138**
Cellules (Absalon), 126, **137**, 139, 140
Central (D. Gonzalez-Foerster), **121**
Châssis avec feuille de plastique tendue (D. Dezeuze), **189**
Chèque (Y. Klein), 76
Cité mobile (C. Péré-Lahaille), 41
Cités-entonnoirs (les) (W. Jonas), 82
Column (R. Morris), 65, 131

D

- Degree* (M. Tschiember), 187, 192, 193, **194, 195**, 198

E

- Échelle de bois* (D. Dezeuze), 188, **189**
Église gonflable à Montigny-lès-Cormeilles (H.-W. Müller), **235**

- Espace sud* (E. Cliquet), 203, **205, 206**

- Étude pour le manteau de la Vierge* (L. De Vinci), 165, 166
Exposition dite du vide (l') (Y. Klein), 76

F

- Four Mirrored Cubes* (R. Morris), 131

H

- Habitent* (L. Orta), **243**, 244
Homeless Vehicle (K. Wodiczko), 241

I

- Igloo II* (L. Orta), **245**
Inert Gas Series (R. Barry), 73, 74
Itinéraires (P. Kowalski), 30, **35**

J

- Jamaïcan's colors + 1 for Melle Justine* (A.V. Janssens), **84**, 85

L

- Living Box* (P. Van Caekenbergh), 240, 242
Living Pictures (S. Blocher), 108, 112, 113
Living Pod (Y. Gao), 173, 177
Los glaciares (D. Gonzalez-Foerster), 122

M

- Maison de vacances à géométrie variable* (G. Rottier), 41, **42**, 211
Maison immatérielle (Y. Klein), 80, 82
Mariales (S. Hantaï), 150, **151**
Modèles des cellules habitables (Absalon), **137**
Modular Architecture (L. Orta), 244, **245**

N

New Babylon (Constant), 41

P

Plastische Rede (F.E. Walther),
65, 66

Playtime (Y. Gao), 172, 174, **177,**
178

Poids de quatre corps (le)
(F.E. Walther), **63**

Projection (P. Kowalski), 34, 35

R

Refuge Wear (L. et J. Orta), 228,
229, 242, **243, 244**

Relief-collage (Y. Annenkov),
184

Riyo (D. Gonzalez-Foerster), 118,
119, 120

Rouleau de bois teinté
(D. Dezeuze), **190**

S

Saut dans le vide (le) (Y. Klein),
79

Suaires (S. Hantaï), 150

T

Tapei (D. Gonzalez-Foerster), 122

Tepee (L. Orta), **245**

Three L-Beams (R. Morris), 131

Trois modules gonflables de l'île
de Vassivière (les)

(H.-W. Müller), 234, **236**

Two Columns (R. Morris), 131

U

Untitled, Sculptural Study, Six-
part construction
(F. Sandback), **46**

Untitled, Steam Work for
Bellingham (R. Morris), **72**

V

Vénus Génitrice (Callimaque), 168,
169

Vertigo (A. Hitchcock), 59

Vierge à l'Enfant avec sainte Anne
(la) (L. De Vinci), 165

W

Walking City (Y. Gao), 174, 177

Wandformation (F.E. Walther), **65**

Werksatz (F.E. Walther), **63, 66**

INDEX DES RÉALISATIONS

(Les numéros des pages en gras renvoient aux illustrations)

Espace Pliable 1, 91, **94**, 95, 96,
97, 142, 256

Espace Pliable 2, 91, 94, **95**, **96**,
97, 142, 237, 256

Espace Pliable 3 portefeuille, 93,
99

Espace Pliable 4 portefeuille, 31,
32, **38**, 48, 55, **58**, 89, 93, 100,
101, **102**, 157, **171**, 214, **215**,
216, **217**, **218**, 219

Espace Pliable bleu, 11, 31, **32**,
33, 34, **38**, 47, 52, 53, 55, 57,
58, 59, 60, 67, 68, 93, 103,
104, **105**, 134, 135, 142, 156,
157, **171**, 212, 214, **215**, **217**,
218, 219, 220, 227, 231, **233**,
237, 248, 256

Espace Pliable bleu 2, 11, **34**,
171, **217**, **218**, 219

Espace Pliable jaune, 48

Je cherche à disparaître 1, **126**,
127

Je cherche à disparaître 2, **128**

*Qu'est-ce que je peux bien vous
dire ?*, 108, **109**, **110**, 112, 113,
114, 115, 116, 123, 254

Rétentions de temps 1, 130, **133**

INDEX DES NOTIONS

A

Apparition/Disparition

apparition, 30, 43, 46, 47, 48,
49, 50, 70, 71, 88, 155, 157,
158, 200, 257

disparition, 30, 31, 46, 47, 48,
49, 50, 70, 88, 103, 104, 106,
155, 157, 200, 232, 234, 237,
257

Art du pli, 149, 160, 164, 167,
179, 181, 251

drapé, 160, 161, 162, 163, 164,
165, 166, 167, 168, 170, 171,
172, 176, 179, 181, 182, 183,
251, 256

vêtement, 125, 161, 162, 163,
164, 165, 166, 169, 170, 173,
174, 179, 182, 242, 244, 245,
246, 247, 251

C

Capture de moment, 107, 108,
116, 123, 124, 145, 155, 157, 173,
226

capture, 70, 71, 87, 88, 96, 101,
103, 104, 106, 107, 108, 113,
114, 116, 123, 124, 144, 145,
155, 156, 157, 159, 226, 227,
230, 251, 253, 255, 257

capturer, 13, 15, 16, 102, 103,
106, 107, 114, 116, 119, 123,
124, 142, 156, 173, 199, 225,
226, 229, 255

Construction/Déconstruction

construction, 30, 39, 40, 43, 46,
47, 51, 60, 70, 80, 90, 91,
154, 174, 199, 201, 205, 208,
209, 210, 223, 232, 234, 239,
247

déconstruction, 30, 39, 40, 43,
47, 51, 70, 90, 91, 154, 168,
206, 225

Corps

échelle de travail, 126, 130,
133, 134, 135, 141, 157, 212,
214

spatialité, 12, 20, 22, 25, 28,
137, 229, 230

Cube, 30, 33, 35, 36, 37, 55, 56,
58, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97,
99, 103, 106, 130, 131, 132, 133,
134, 135, 141, 154, 156, 157, 211,
212, 213, 214

D

Déploiement/Repliement

déploiement, 33, 37, 39, 48, 55,
58, 60, 64, 67, 68, 70, 88, 89,
90, 91, 92, 93, 96, 97, 99,
100, 101, 103, 104, 106, 135,
136, 227, 228, 229, 231, 232,
251, 256, 257, 258

repliement, 31, 37, 68, 70, 90,
91, 92, 93, 96, 103, 104, 142,
154, 170, 200, 229, 232, 256

E

Élévation/Abaissement

abaissement, 15, 30, 39, 43, 47,
51, 70, 89, 94, 96, 106, 142,
148, 154, 225, 256

élévation, 15, 30, 39, 43, 47, 51,
70, 94, 96, 106, 142, 154,
225, 256

Enveloppe, 101, 103, 104, 106,
134, 135, 136, 146, 147, 154, 155,
159, 161, 162, 163, 168, 170, 171,
173, 174, 176, 179, 180, 182, 184,
228, 229, 230, 232, 234, 237, 238,
239, 240, 251, 256, 257

Éphémère, 15, 85, 86, 101, 137,
173, 225, 228, 229, 230, 247, 249,
250

Espace

abstrait, 19, 23, 26, 27, 29, 30,
52, 69

concret, 19, 23, 25, 26, 28, 30,
36, 37, 39, 42, 43, 44, 45, 46,
47, 48, 49, 51, 52, 68, 69, 70,
105, 136, 142, 183, 256

de temps, 11, 13, 15, 21, 102,
107, 114, 117, 142, 155, 220,
228, 247, 248, 250, 252, 255,
256

perçu, 19, 23, 24, 26, 27, 30,
69, 84

vécu, 19, 23, 24, 26, 69, 244

Expansion, 12, 42, 48, 73, 74, 75, 81, 83, 87, 88, 116, 117, 196, 197, 200, 211, 213, 224, 226, 227, 231, 232, 238, 246, 248, 257, 258

Expérience (spectateur), 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 61, 64, 65, 66, 123, 124, 131, 132, 133, 135, 136, 139, 214, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 227, 229, 230, 254, 255, 256, 257

Extension, 30, 31, 35, 36, 37, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 70, 73, 74, 81, 83, 87, 88, 94, 96, 116, 117, 148, 158, 162, 168, 171, 174, 180, 181, 191, 213, 225, 230, 232, 238, 240, 242, 244, 250

F

Forme

métamorphose, 145, 146, 153, 157, 160, 161, 162, 172, 173, 174, 177, 183, 211, 251, 256
transformation, 13, 30, 31, 34, 37, 43, 47, 49, 51, 52, 67, 69, 70, 74, 142, 145, 154, 155, 162, 168, 182, 183, 211, 212, 213, 221, 224, 235, 249, 251, 256

I

Impulsion/Propulsion

impulsion, 56, 57, 88, 89, 96, 97, 99, 103, 106, 201, 220, 232

propulsion, 88, 89, 97, 103, 106, 228, 231, 232, 248

Installation, 210, 212, 214, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229

Interaction (spectateur), 52, 55, 59, 61, 69, 142, 158, 172, 199, 208, 212, 213, 221, 225, 230, 247, 256

L

Lieu, 19, 20, 21, 22, 25, 80, 83, 84, 105, 108, 111, 117, 118, 122, 123, 125, 126, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 145, 150,

240, 241, 248, 251, 252, 253, 256, 257

M

Matérialité/Immatérialité

immatérialité, 70, 71, 75, 76, 77, 79, 80, 82, 83, 85, 87

matérialité, 44, 45, 46, 49, 70, 71, 76, 83, 84, 85, 87

Module, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 220, 221, 227, 234, 236, 237, 238, 239, 242, 245, 250, 252

Mouvement

déclencheur/déclenché, 52, 55, 57, 60, 61, 69

manifestation, 31, 43, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 88, 142

P

Pli

dépli, 149, 152, 160, 174, 176, 179

pli avec pliure, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 192, 196, 198, 200, 251, 258

pli sans pliure, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 192, 196, 198, 200, 251, 258

plissure, 155, 157, 159, 181, 198, 200, 212, 220, 252, 255, 256

pliure, 154, 168, 171, 198, 200, 203, 207, 257

Plier/Déplier

déplier, 88, 89, 91, 92, 93, 97, 99, 104, 106

plier, 88, 91, 92, 93, 97, 106, 142, 154, 156, 158, 159

R

Rencontre, 19, 53, 54, 60, 113, 123, 125, 134, 192, 223, 224, 227, 228, 246, 247, 248, 249

Révéler/Ne pas révéler

ne pas révéler, 88, 102, 103, 199, 229

révéler, 45, 48, 49, 70, 74, 80, 85, 88, 103, 104, 107, 114, 117, 195, 223, 228, 254, 255

S

Spatialisation, 12, 213, 224, 225, 227

Spectateur, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 199, 212, 213, 214, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 232, 234, 237, 238, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 254, 256, 257, 258

devenir spectateur, 52, 53, 55, 57, 60, 61

Structure modulable, 11, 13, 14, 15, 31, 101, 142, 144, 156, 172, 198, 199, 200, 206, 208, 211, 212, 220, 225, 227, 229, 242, 244, 247, 250, 251, 255, 256, 257

T

Temps

durée, 12, 13, 15, 21, 22, 54, 94, 104, 105, 106, 107, 108, 111, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 122, 123, 142, 222, 229, 247, 254, 256, 257

intensité, 111, 112, 114, 115, 116

moment, 16, 108, 111, 113, 114, 116, 117, 120, 122, 123, 124, 142, 144, 145, 155

V

Vide, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 83, 87