



Projet  
s'inscrivant dans le dispositif Eclair  
(Ecoles, collèges, lycées pour  
l'ambition, l'innovation et la réussite)

# ESPACE PLURIEL

1<sup>er</sup> décembre 2011 – 29 janvier 2012

**Centre Culturel  
Alban Minville**

Œuvres prêtées par  
**les Abattoirs**

Alain Mousseigne  
Directeur

Laurence Darrigrand  
Service des publics

**DOCUMENT D'ACCOMPAGNEMENT :**  
**VISITE de l'EXPOSITION**



MINISTÈRE DE  
L'ÉDUCATION NATIONALE

MINISTÈRE DE  
L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR  
ET DE LA RECHERCHE



**« L'espace dans tous les sens...  
Qui tourneboule parfois nos sens »**

*Tel est le thème de ce document  
qui a pour vocation de présenter  
quelques pistes et éclairages.*

*L'exposition « Hors les murs » des Abattoirs  
intitulée « **Mise en espace** »  
organisée au Centre culturel Alban Minville,  
introduit une notion inéluctable  
et inhérente à toute œuvre.*

Mes remerciements s'adressent à  
Maryse Bonnemains, CPAV,  
dont la collaboration fut précieuse

Evelyne Goupy  
Chargée de mission DAAC  
Après du Service Educatif

## SOMMAIRE

<b>PRELUDE</b> .....	2
REMARQUES CONNEXES .....	2
DEFINITIONS .....	3
<b>LES ŒUVRES DE L'EXPOSITION : EXPERTISE SPATIALE</b> .....	6
ESPACE PLAN DE LA REALISATION .....	6
RAPPORT AU REEL : REPRESENTATION DE L'ESPACE .....	7
Photographies .....	7
Réalizations bidimensionnelles .....	10
Perspective .....	11
Systèmes non perspectifs .....	12
Cartographie .....	13
Réminiscence, mémoire, rêverie .....	14
Un panorama à contre-courant .....	17
Représentations tridimensionnelles .....	18
DISPOSITIFS ET ESPACE DE PRESENTATION .....	19
Mise en situation .....	19
Mise en scène .....	20
Processus de création et présentation : statut de la photographie ....	21
LE LIEU COMME ESPACE A INVESTIR .....	22
L'ESPACE IMAGINAIRE ET NARRATIF : d'autres mondes sont possibles ! ....	23
<b>MOTS-CLES</b> .....	26
<b>PISTES PEDAGOGIQUES</b> .....	26
<b>PETIT PRECIS DE PHOTOGRAPHIE</b> .....	28

## PRELUDE

Le centre culturel Alban Minville accueille, du 1<sup>er</sup> décembre 2011 au 30 janvier 2012, l'exposition **Mise en espace** qui réunit des œuvres bidimensionnelles et tridimensionnelles prêtées par le musée des Abattoirs.

FORME, ESPACE, COULEUR, MATIERE, LUMIERE et TEMPS sont des notions qui s'entrelacent continuellement dans les pratiques plastiques où le CORPS participe intrinsèquement de la conduite créatrice. C'est en s'appuyant plus spécifiquement sur une de ces composantes que s'articule le propos de ce document d'aide à la visite.

### Cycle 1 : La sensibilité, l'imagination, la création (BO n°5, 11 avril 2007, hors-série)<sup>1</sup>

Les références culturelles ne sont pas données comme modèles à atteindre ou à admirer. Elles permettent l'ouverture à des sensibilités différentes et posent les bases d'une culture commune.

Guidé par le maître, l'enfant découvre les liens entre inventions des artistes et propositions des élèves. Il se familiarise avec des œuvres qu'on lui fait découvrir dans des contextes différents. Il en perçoit des aspects divers et en distingue certaines particularités. Il acquiert ainsi un début de culture visuelle. Les œuvres et les artistes proposés viennent en appui d'une expérience créative concrètement vécue

Ces pages offrent des pistes à explorer avec nos élèves, tant du premier que du second degré. Les questions soulevées par la notion d'espace sont variées : ces différentes entrées permettent de décloisonner le champ d'activité et de varier les pratiques en classe. Convoquant aussi bien le dessin, la peinture et les compositions plastiques que l'utilisation de l'outil informatique, elles conduisent aussi à faire l'expérience de la muséographie, de l'installation, de la vidéo, etc. La distinction espace réel / espace figuré entend, quant à elle, introduire une réflexion relative à la représentation et à la présentation, au corps agissant, au corps spect'actant, à l'écart, à l'illusion, à l'imaginaire, à l'architecture...

## REMARQUES CONNEXES

Jean-Yves Bosseur<sup>2</sup> nous rappelle que le terme d'espace peut être « appréhendé selon deux principaux axes, l'un concernant la surface inhérente à l'œuvre, l'autre sous-tendant une réflexion sur l'espace environnant et conduisant à la quête de nouveaux lieux d'accueil pour les projets plastiques ». Il revient sur les relations entre regard et espace de l'œuvre mettant en jeu « une autre dimension qui suppose une distance plus ou moins grande vis-à-vis de ce qui est proposé au regard, voire une transgression du caractère frontal de la perception conventionnelle de l'œuvre ». L'auteur remarque aussi que « penser l'espace au-delà de la surface bidimensionnelle du plan pictural devient un thème de plus en plus présent dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle [...] » concourant à l'éclatement des catégories plastiques. « Dès lors, de nombreux artistes se préoccupent de rendre l'espace physiquement parcourable ou habitable [...], le projet plastique devient alors inséparable de l'espace pour lequel il a été conçu ».

<sup>1</sup> Pour le premier degré, il sera systématiquement fait référence aux programmes antérieurs à 2008 car plus précis dans leurs contenus

<sup>2</sup> In *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, Minerve, 1998, pp. 83 - 90

## DEFINITIONS

Dans son *Vocabulaire d'esthétique*<sup>3</sup>, Etienne Souriau donne les définitions suivantes :

**Espace** : Etendue où des points distincts peuvent exister simultanément, constituant le cadre où se situent les corps matériels et les phénomènes physiques.

■ *L'espace de l'existence matérielle réelle* :

C'est là que les œuvres ont leur place en tant qu'objets matériels. Parmi les œuvres qui s'adressent à la vue, certaines ont un statut spatial tridimensionnel évident, car elles présentent aux yeux des volumes fixes ou en mouvement. Il existe ainsi un espace de l'architecture, par exemple.

Si d'autres offrent à la vue des surfaces, elles appartiennent à des objets qui ont une épaisseur.

L'espace où se trouve l'œuvre est aussi, bien évidemment, celui de l'artiste, celui où il travaille, celui de son corps et de ses mouvements. [...]

L'espace de l'œuvre et de l'artiste est aussi l'espace spectatorial. Ceci renvoie à la question du point de vue (fixe ou mobile)

■ *L'espace diégétique* :

A côté de cet espace réel, il faut évoquer celui de l'univers de l'œuvre, pour les œuvres représentatives. Ici se situent des endroits montrés qui peuvent occuper une portion plus ou moins importante dans l'œuvre. Le point de vue et le cadrage déterminent un point coïncidence entre l'emplacement physique du spectateur et un point de l'espace d'où la scène représentée est supposée être vue. L'artiste procède par « découpe » du réel et oriente ainsi le regard du visiteur.

### Programmes, Arts plastiques, Collège, cycle central

Images, œuvre et fiction / Images, œuvre et réalité - Les élèves de cinquième et quatrième se familiarisent avec les images et leur diversité. Ils élaborent matériellement des images, découvrent les modalités de leur réception et de leur diffusion. Ils poursuivent à cette occasion l'étude des dispositifs et des codes de représentation,

En quatrième, ces dispositifs ont pour objectif de capter, d'enregistrer, de représenter et de produire de la réalité.

Le dictionnaire historique de la langue française (Éd. Le Robert) apporte les précisions suivantes :

**Espace** : n. m. Est un emprunt du XII<sup>e</sup> siècle au latin *spacium* « champs de course, arène », puis « espace libre, étendue, distance » et aussi « laps de temps, durée ».

- Espace, indifféremment masculin ou féminin en ancien et en moyen français, s'est introduit avec une valeur temporelle, la plus fréquente avant le XVI<sup>e</sup> siècle (dans l'espace d'un mois).
- Espace reprend ensuite (v. 1200) le sens de « surface déterminée, étendue » puis, en ne considérant qu'une seule dimension (1314), celui de « distance, intervalle », d'où l'allocation d'espace en espace de « distance en distance » et des emplois spéciaux en imprimerie (1680), où le féminin s'est conservé (une espace), puis en musique (1755) et

<sup>3</sup>

*Vocabulaire d'esthétique*, Etienne Souriau, PUF, 1990, pp. 685 - 686

récemment en journalisme (espace d'annonces). Espace a eu aussi un sens figuré, « écart, différence ».

- Le mot se dit ensuite (milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, Du Bellay) pour « étendue des airs » et pour « volume déterminé ».
- C'est au XVII<sup>e</sup> s. qu'il devient un terme scientifique (1647, Descartes) avec la valeur de « milieu dans lequel ont lieu les phénomènes observés », désignant en géométrie le milieu abstrait des phénomènes étudiés (1691).
- Par extension du sens « étendues des airs », il est employé pour désigner l'espace céleste (1662, Pascal), acception sortie d'usage au pluriel (Les espaces), d'où au figuré (XVIII<sup>e</sup> siècle) espaces imaginaires « rêve, utopie » et l'expression se perdre dans les espaces imaginaires « se créer des idées chimériques » (av.1778).
- Une valeur récente correspond à « moment, cadre » (un espace de dialogue).
- Espace « étendue » est employé dans quelques expressions du XX<sup>e</sup> siècle : espace vital « territoire revendiqué comme indispensable », espace aérien (v.1960), espace vert, « lieu planté (parc, jardin) dans une ville ». Le mot est à la mode pour « lieu aménagé » (pour des manifestations spectacles, ...)
- Par extension du sens d'« espace céleste », il désigne aussi au XX<sup>e</sup> siècle le milieu extra-terrestre (la conquête de l'espace).
- En physique, dans la théorie de la relativité, espace-temps (XX<sup>e</sup> siècle) se dit du milieu à quatre dimensions où quatre variables sont considérées comme nécessaires pour déterminer un phénomène.

En Arts plastiques, l'ouvrage *Comment savoir si c'est de l'art ou pas ?* (Fabrice Wateau, Éd. Belin) indique qu'il existe plusieurs types d'espaces :

- *Espace en deux dimensions ou bidimensionnel.* On parle de l'*espace littéral* de la feuille de papier ou d'espace plan. C'est l'espace physique (réel) offert par le support brut. Cet espace limité possède des dimensions et une matérialité propres qui dépendent totalement du support. Sur ce support en deux dimensions, il est possible de donner l'illusion de la tridimensionnalité (*espace suggéré*) donc de représenter quelque chose en volume. L'espace suggéré est donc la profondeur représentée sur un support plan (papier, carton, toile...) par différents moyens (comme la perspective, la succession des plans). Il peut également donner l'illusion que ces volumes (des corps ou des objets) se trouvent à différents endroits dans cet espace suggéré.
- *Espace en trois dimensions ou tridimensionnel.* L'espace en trois dimensions est physiquement bien réel et les sculpteurs sont confrontés aux rapports de leurs œuvres avec cet espace. Il en est de même pour les architectes.

Au sens général, l'espace est une étendue indéfinie, un milieu sans borne qui contient des étendues finies, superficielles ou limitées.

Du coup, apparaissent de nouvelles interrogations :

Qu'entend-on par « étendues finies » ? Qu'est-ce qu'un « lieu », sinon une portion absorbée dans l'espace et y occupant un rôle subordonné – qui, selon Newton, serait « un morceau d'espace » commensurable ? Quelle distinction instaurer alors avec le mot « site » ?

Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales,

**Lieu :**

- Portion déterminée de l'espace par sa situation dans un ensemble, par la chose qui s'y trouve ou l'événement qui s'y produit
- Endroit où l'on se trouve
- Le substantif, dans quelques expressions, est coordonné à un mot évoquant une idée de temps : *Tu as bien choisi le lieu et le moment* (Claudel). *Qu'importe le lieu ou l'heure !* (Bernanos).
- Endroit où s'est déroulé un événement : *Être, se rendre sur les lieux; les lieux du crime.*
- *Lieu commun* : Idée générale que l'on utilise pour étayer un sujet, une démonstration. Idée couramment reçue.
- *Lieu public* : Lieu ouvert librement au public

**Site :**

- Paysage considéré du point de vue de l'aspect, du pittoresque, de l'esthétique. Site alpestre, classé, grandiose, imposant, majestueux, pittoresque, plaisant, riant, touristique; conservation des sites.
- En peinture : Disposition « naturelle » des éléments d'un paysage utilisés par le peintre. *Nulle individualité chez la plupart de ces peintres, une même et unique vision d'un site arrangé suivant la prédilection du public* (cf. Huysmans, *Art moderne*, 1883, p. 161). *Jusqu'aux impressionnistes nous retrouverons leur vision [des paysagistes hollandais] dans la manière de choisir et arranger le site* (Hourticq, *Histoire de l'art*, 1914, p. 358).
- Configuration du lieu ou du terrain où s'élèvent une ville, un village, une station, un monument, où est construite une route; manière dont l'objet géographique s'inscrit dans le lieu qu'il occupe par rapport à son environnement immédiat.

Le dictionnaire historique de la langue française (Éd. Le Robert) précise :

**Site** : n. m. attesté vers 1303, est issu du latin *situs* « position, situation », spécialement en parlant d'une ville, et « situation prolongée », d'où « état d'abandon, jachère », aussi « moisissure, rouille », « saleté corporelle ».

- Site est d'abord dit pour « place, emplacement ». Il n'est réattesté qu'en 1347, puis en 1512, spécialisé depuis le XVII<sup>e</sup> siècle (1660, d'Aubigné, texte posthume, site d'une place de guerre) au sens de « configuration d'un lieu, du terrain, où s'élève une ville, manière dont elle est située au point de vue de son utilisation par l'homme ».
- Par ailleurs, le français de la Renaissance a emprunté à l'italien *sito* le sens de « partie de pays considéré du point de vue pittoresque, de l'esthétique », valeur employée depuis le XVI<sup>e</sup> siècle (1580, Montaigne) pour parler de la disposition générale des éléments d'un paysage.
- Au XX<sup>e</sup> siècle le sens classique de « disposition esthétique d'un paysage » a été réactivé, par exemple dans *protection des sites, site classé*. Par ailleurs, site archéologique désigne tout lieu où s'effectuent des fouilles.
- Par emprunt à l'anglo-américain *site*, le mot s'applique aux adresses du réseau Internet où l'on peut obtenir des informations

**Pistes pédagogiques :**

De retour en classe, les élèves, confrontés à des situations-problèmes élaborées par le professeur, expérimenteront des réponses susceptibles de mettre également en œuvre d'autres procédés que des réalisations bidimensionnelles ; l'espace de la classe pourra alors devenir un lieu de réflexion et de création. Comment tenir compte de l'espace dans lequel on travaille ou dans lequel on présente ses réalisations lorsque celui-ci en est partie prenante ?

## LES ŒUVRES DE L'EXPOSITION : EXPERTISE SPATIALE

### Espace plan de la réalisation

Espace de la page blanche, espace d'un support à investir : lorsque les modalités de réalisation des œuvres et leur élaboration laissent des traces...

Il est évident qu'on traite ici de l'aspect matériel – à savoir, l'espace du support (donc, l'espace littéral). Le corps du peintre en action (la trace du geste, le témoignage de son énergie) est au service des réminiscences paysagères qui suivent.

Du point au plan, en passant par la ligne, on y trouve des éclaboussures, des délimitations, des superpositions, des aplats, des réserves... Espace totalement ou partiellement recouvert, donc « occupé ».

Pistes pédagogiques :

Des sollicitations telles « occuper le territoire », « envahir l'espace » ou « champ de bataille », peuvent conduire les élèves à interroger cette surface à couvrir.



**Aldo RUNFOLA**  
1950, Palerme (Italie)  
**Sans titre**  
1984  
Huile sur toile  
276 x 208 cm



**Jean-Marc CHEVALLIER**  
1945, Paris (France)  
**Marelle-paysage de Condrieu**  
Sous-titre : **Un serpent d'eau**  
1985  
Lithographie, 17/20  
80,6 x 121,4 cm



**Louis CANE**  
1943, Beaulieu-sur-Mer (France)  
**Paysage de la petite Afrique**  
1987  
Eau-forte  
53,6 x 44,2 cm (hors marge)



**CIRÈS-BRIGAND**  
1952, Châteauroux (France)  
**Ceci est un paysage**  
1986  
Lithographie  
53 x 71 cm, Epreuve d'artiste 4/5

## Arts visuels

### Cycle 1 : La sensibilité, l'imagination, la création

Expérimenter divers outils, supports, médiums pour rechercher l'adaptation du geste aux contraintes matérielles ; ces expériences sont organisées comme des jeux et des investigations libres chez les plus jeunes.

Les élèves abordent le dessin dans des situations variées (au sol, sur table, sur plan incliné, en extérieur, dans la cour ou lors de sorties, etc.)

Dessiner pour imaginer des univers...

### Cycle 2 :

L'élève enchaîne des opérations pour chercher à produire des effets.

Les activités proposées visent à préciser des principes d'organisation et de composition : répétition, alternance, superposition, orientation, concentration, dispersion, équilibre, etc.

### Cycle 3

L'élève affine sa perception, améliore l'acuité de son regard en prenant le temps d'observer et d'enregistrer le monde qui l'entoure. Le désir de représenter, lié au souci de la ressemblance, l'incite à maîtriser les modalités (matérielles et opératoires) qu'il met en œuvre et qui progressivement tendent à se complexifier.

Il joue sur des paramètres déjà rencontrés et repérés au cours des cycles antérieurs :


- le support : il est aussi possible d'expérimenter d'autres supports comme la toile, le bois ou le sol de la cour ;
- le geste : impliquant le corps entier, le bras ou seulement le poignet, guidé ou non à l'aide d'un instrument



## Rapport au réel : représentation de l'espace

La représentation de l'espace pose la question du « réalisme », il s'agit donc ici de repérer les codes qui permettent de créer une illusion de profondeur mais aussi de poser les questions de la ressemblance et de l'écart avec un supposé modèle. Le lieu figuré peut prendre la forme de représentations bidimensionnelles (graphiques, picturales, photographiques) ou tridimensionnelles, en lien avec le paysage et l'architecture (maquette, assemblage, sculpture).

Les « vues » bidimensionnelles, très présentes au sein de cette exposition, font émerger divers contenus enseignables :

- **Les photographies** d'extérieur offrent l'occasion de mesurer les incidences propres au cadrage et au point de vue retenus :
  - reconnaissance et dénomination des différents points de vue :
    - plongée
    - hauteur des yeux
    - contre-plongée

Dénomination	Rappels concernant les points de vue	
Plongée	L'objet est plus bas, on en voit donc le dessus	

Niveau des yeux	Objet situé à hauteur du regard, on ne voit ni dessous, ni dessus	
Contre-plongée	L'objet est plus haut, on en voit donc le dessous	

■ Reconnaissance et dénomination des différents cadrages

**Dénomination** Conditions habituelles d'utilisation des divers cadrages

**Plan d'ensemble:** Valeur informative : description du contexte général où se situe l'histoire

**Plan général :** Présentation d'une scène : le sujet dans son environnement

**Plan moyen :** Sujet présenté avec son entourage immédiat (cf. scènes de genre)

**Plan rapproché :** Cadrage rapproché mettant le spectateur dans une relation d'implication plus ou moins forte avec la scène ou le personnage (plan américain par exemple)

**Gros plan :** Transformation radicale de la distance : le spectateur « touche de l'œil » des éléments que la proxémie lui interdit d'habitude

**Très gros plan :** L'objet est pointé avec une grande force indicative. Le détail est grossi, le hors-champ ignoré. Il isole. Il fragmente l'espace. Il peut parfois aboutir à une image abstraite.



**Beatrix von CONTA**  
1949, République fédérale d'Allemagne

**Sans titre**  
de la série *Turandot*  
janvier 1992  
Photographie mise en couleur aux albumines  
19,1 x 15,4 cm (hors marge)



**Jean DIEUZAIDE**  
1921, Grenade (France) - 2003, Toulouse (France)

**Cholet, Parc de Mauleurier, le banc des dames**  
1982  
Photographie noir et blanc avec virage au sélénium  
montée sur papier Arches  
29,5 x 39,4 cm (hors marge)



**Gilles BANET**  
1954, France

***Paysage de la côte atlantique***  
1989  
Photographie : Tirage noir et blanc  
29,3 x 28,9 cm (hors marge)



**Bernard DESCAMPS**  
1947, Paris (France)

***Sahara***  
1984  
Photographie : Tirage noir et blanc  
19,5 x 29,7 cm (hors marge)



**MINOT & GORMEZANO**  
Gilbert Gormezano, né en 1945, France

***Racines I, 12***  
11 janvier 1985  
Photographie : Tirage noir et blanc  
50 x 46,7 cm



**Pierre de FENOYL**  
1945, France - 1987, Castelnau-de-Montmiral (France)

***05.02.84. 13h.***  
1984  
Photographie : Tirage noir et blanc  
31,1 x 47,6 cm (hors marge)

Ces étendues de terre sont « tronquées » par rapport à notre champ visuel ordinaire, elles prennent forme de portions d'espace réduites, enregistrées par un unique « œil » (l'objectif), il convient donc ici d'introduire les termes de champ et de hors-champ.

On pourra, par ailleurs, attirer l'attention des élèves sur l'utilisation des valeurs de gris dans les paysages en N/B : non seulement des écarts s'imposent entre « tirages durs » (très contrastés) et « tirages doux » (voir les dunes du *Sahara*) mais certains photographes jouent aussi volontiers, pour accentuer l'idée d'éloignement des effets de brume (*Racines I, 12*) - ce que Léonard de Vinci aurait appelé *sfumato* dans ses œuvres picturales.

La composition ouverte ou fermée (cf. *Sans titre* de la série « Turandot ») confère à l'ensemble une atmosphère plus ou moins mystérieuse ou inquiétante - ambiance relayée par la lumière intense qui baigne certaines parties spécifiques des photographies, les nuées, les reflets, les détails allant en s'estompant ou, encore, le net et le flou (la distance focale). Ces productions présentent alors une dimension quasi « surnaturelle » qui pose la question de l'écart entre image et réalité. Cette remarque autorise, du coup, à interroger le statut d'enregistrement objectif qu'on attribue d'ordinaire à ce médium.

### Cycle 3 :

#### **Les différentes catégories d'images et leurs procédés de fabrication**

Les notions de ressemblance, de vraisemblance, d'illusion, d'impression, de sensation, de fiction peuvent être introduites.

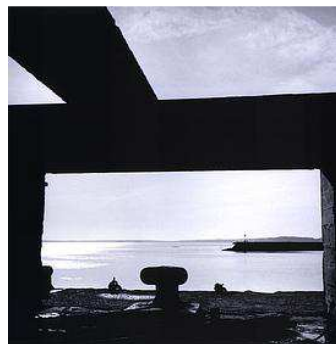
Lors de la prise de vues, l'élève joue sur le cadrage, le point de vue, le caché et le montré, le flou et le net, le proche et le lointain.

La composition adoptée par Laurent Millet interpelle tout particulièrement l'attention du spectateur. Reprenant la thématique conventionnelle de la vue à travers une ouverture (cf. l'importance de la *veduta* dans l'histoire de l'art), la masse sombre et compacte du cerne noir qui double le cadre de l'image instaure un espace de passage, de transition, et se lit aussi bien comme fermeture / limite / frontière que comme ouverture vers un au-delà. La ligne oblique partant de l'angle supérieur gauche vient dynamiser cette mise en abyme.

**Laurent MILLET**  
1968, France

**Sans titre**, de la série « **Portuaires** »  
1992

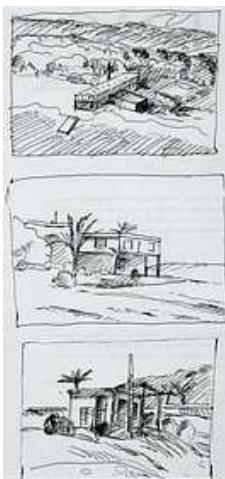
Photographie : Tirage noir et blanc  
28 x 28 cm (hors marge)



### Cycle 3

#### **La perception de l'environnement et sa représentation**

Les pratiques diversifiées permettent à l'élève d'affiner la perception de son environnement, en particulier dans sa dimension paysagère et architecturale, l'aidant à mieux comprendre la démarche géographique, également fondée sur l'approche du paysage. L'élève doit apprendre à mieux percevoir les limites, les oppositions entre formes et fonds, les relations et les proportions.



- **Les réalisations bidimensionnelles** de François Malbreil permettent de mettre en évidence des procédés spécifiquement liés à une pratique graphique :
  - Le dessin dans ses diverses formes (relevé, projet, étude)
  - L'étagement des plans (premier, deuxième..., arrière-plan)
  - La superposition partielle des éléments
  - L'utilisation de la perspective axonométrique (ci-contre<sup>4</sup>)

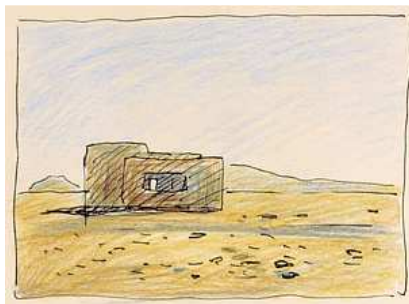
<sup>4</sup>

François MALBREIL, *Trois Paysages*, 1989, Dessin : Encre sur papier, 29 x 21 cm



**François MALBREIL**  
1953, Versailles (France)

**La maison abandonnée**, étude 2  
1991  
Dessin  
Mine de plomb sur papier  
21 x 29,7 cm



**François MALBREIL**  
1953, Versailles (France)

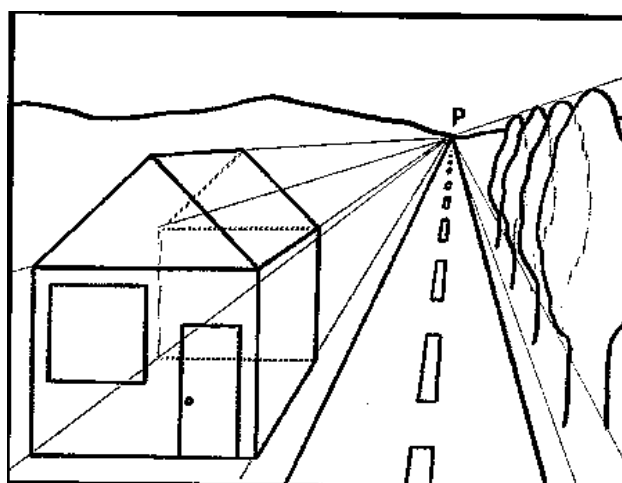
**La maison abandonnée**, études  
1991  
Dessin  
Mine de plomb sur papier et Crayon de  
couleur et encre sur papier  
21 x 29,7 cm



**François MALBREIL**  
1953, Versailles (France)

**La maison abandonnée**  
1991  
Huile sur toile  
114 x 146 cm

- **La perspective** n'est guère représentée au sein de cette exposition. Il convient pourtant d'en rappeler les modalités auprès des élèves du second degré :  
On appelle *perspective* l'ensemble des règles de représentation des objets et des êtres donnant l'illusion de leur volume et de leur éloignement sur une surface plane.  
On distingue notamment :
  - la perspective axonométrique dont les lignes de fuite sont parallèles (perspective utilisée en architecture, dessin industriel et dans l'art oriental),
  - la perspective atmosphérique qui consiste à marquer la profondeur de plans successifs en leur donnant progressivement (du proche au lointain) la couleur de l'atmosphère, du ciel,
  - la perspective euclidienne dont les lignes de fuite convergent en un point de fuite situé sur la ligne d'horizon (perspective utilisée dans l'art européen depuis la Renaissance). Dans la réalité, les côtés d'une route ne se rejoignent jamais, pourtant, notre perception nous donne l'impression contraire :



**P** : point de fuite  
 ———— lignes de fuite ou fuyantes  
 ..... lignes et traits de construction  
 Ces lignes et ces traits seront effacés.  
 Seul le dessin, en noir ici, sera conservé.

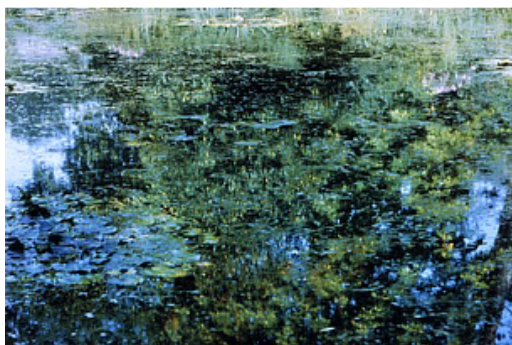
L'unique œuvre susceptible d'illustrer parfaitement cette « déformation » ne figure plus au sein de l'exposition :



**Jean-Louis GARNELL**  
1954, Dolo (France)

**Toulouse**  
juin 1984  
Photographie : Tirage couleur  
21,8 x 27,5 cm (hors marge)

- De nombreuses productions induisent une **sensation d'avancée/recul ou de proximité/éloignement sans avoir recours à ce système perspectif** :



**John BATHO**  
1939, Beuzeville (France)

**L'étang, l'eau verte et bleue**  
1983  
Photographie Cibachrome  
28,7 x 42,9 cm (hors marge)

Cette œuvre, de facture assez picturale, s'avère trompeuse : il s'agit en fait d'une photographie, usant du flou quel que soit l'endroit où le regard se pose. La référence aux *Nymphéas* de Monet est évidente. Seule la surface de l'eau est visible, le spectateur est donc confronté à une vue en plongée, unissant éléments liquide, végétal et aérien (reflet du ciel). L'effet de profondeur tient à la diminution progressive de la taille des nénuphars (« plus on monte, plus c'est petit »)



**Michel KANTER**  
1940, Bordeaux (France)

**New York at night**  
1983  
Linogravure  
52 x 38 cm (hors marge)  
15/18

Le paysage peut aussi prendre des allures urbaines. Un simple travail rythmique reposant sur une alternance entre zone noire (lue comme le fond) et zones blanches (interprétées comme formes) nous plonge dans un espace urbain nocturne. Les alignements évoquent les fenêtres éclairées de buildings. L'ensemble ne suivant pas les strictes règles de l'orthogonalité, le basculement progressif de certaines parties vers un axe oblique induit l'existence d'angles, donc de volumes.



**Maria-Elena VIEIRA DA SILVA**  
1908, Lisbonne (Portugal) - 1992, Paris (France)

**Sans titre**  
Sous-titre : **Tempête**  
1976  
Lithographie  
28,5 x 24,7 cm, 36/99

Reprenant ce même principe de touches dissociées, l'estampe de Vieira Da Silva se lit pourtant d'une tout autre manière.

La subtilité des diverses valeurs de gris, les effets conjugués de cadres et d'ouvertures, le jeu des bandes horizontales juxtaposées dans la partie centrale de l'œuvre et la variation de la taille des touches provoquent une indubitable sensation de profondeur, de succession de multiples plans



**Paulo NOZOLINO**  
1955, Lisbonne (Portugal)

**Untitled**  
de la série **Limbo**  
Photographie : Tirage noir et blanc  
22,5 x 34,4 cm (hors marge)

Cette composition sombre, apparemment abstraite, présente un univers ténébreux balaféré d'une ligne oblique blanche se terminant en arc de cercle. Elle semble utiliser la lumière pour accentuer l'obscurité.

Rupture, faille, fente. Contraste maximum qui nous laisse sur notre faim : quel est donc l'objet mystérieux qui se noie dans l'ombre ? Cette luminosité serait-elle la trace d'un contour inachevé ? Doit-on y lire deux plans : l'objet et le fond ?

Cette prise de vue « graphique », basée sur une impossibilité à identifier quoi que ce soit, évoque, en négatif, les entailles de Lucio Fontana mises en œuvre dans ses *Concetto spaziale*.

### • Cartographie

L'œuvre suivante dévoile une relation de contiguïté qui produit des effets de réseaux entre support et surface. Elle recèle et trace des lieux (ici le territoire de Condrieu). A un subjectile porteur d'informations géographiques (une carte, donc, une vue en plongée totale, portant mention des chemins et axes routiers mais aucune indication des courbes de niveau), se superposent des zones colorées, déclinées dans les trois couleurs primaires. Ces formes ne figurent rien, est-ce pour autant un travail abstrait ? Il n'offre pas de silhouettes identifiables mais des témoignages gestuels.

Or, ce geste constitue un non-geste : il ne traduit pas un état du corps, mais dresse un état des lieux de la peinture. Il propose des étalements, des affleurements, des absences, des discontinuités, des alternances, des découpes, des suspensions, des lignes de force et un cadre.

La peinture de Chevallier ressemble à celle de certains artistes de Supports-Surfaces qui opéraient par déconstruction. Elle remet en cause l'immense machinerie donnant lieu à l'illusionnisme, elle dénonce le système de représentation tout en créant un certain paysage qui délimite divers espaces, une

marge de dépassement, un vide entre la couleur et le cadre. Des climats, des flux, des fluides s'étalent et se retirent ; il y a du grain dans telle zone, des aplats dans d'autres, des tracés obliques ailleurs. Ces masses en partance dérivent en suivant, étonnamment, le relief escarpé de cette région viticole, comme si une vision frontale du terrain venait se substituer à la rigueur géographique du plan sur laquelle elle s'inscrit.

Rappelons juste qu'en cartographie, les hachures ont servi à indiquer les reliefs sur les cartes d'État-Major ou autres, qui étaient imprimées en taille-douce. Leur usage, codifié au fil des années, permettait de lire facilement une carte : les hachures étaient parallèles, disposées dans le sens de la plus forte pente, et d'une épaisseur proportionnelle à l'inclinaison du versant.



**Jean-Marc CHEVALLIER**  
1945, Paris (France)

**Marelle-paysage de Condrieu**  
Sous-titre : **Un serpent d'eau**  
1985  
Lithographie, 17/20  
80,6 x 121,4 cm

### Lycée, classe de Première

#### Figuration et image

Ce point du programme est à aborder sous l'angle de la question de la distance de l'image à son référent.

- **Réminiscence, mémoire, rêverie**

Bon nombre d'autres œuvres proposent des transcriptions fort éloignées de tout souci de ressemblance sans pour autant remettre en question l'illusion de tridimensionnalité. Cette rupture avec le naturalisme repose sur la simplification (Runfola, Cirès-Brigand, Colin), l'utilisation de couleurs « autonomes » (Sartoni, Saint-Pierre, Cane), l'ordonnancement improbable des éléments représentés (les grumes de Hamne) ou, au contraire, sur une invraisemblable méticulosité (Lemeunier). On pointera que cet écart ne relève pas uniquement de pratiques liées au dessin ou à la peinture, mais aussi de la prise de vue photographique (une fois de plus, la question de l'objectivité liée à ce médium se trouve mise à mal). Des artistes tel Danilo Sartoni y mettent à distance couleurs et formes pour déconstruire/reconstruire la représentation : c'est armé, non pas d'un Leica, mais d'une chambre 18 x 24 à dos Polaroid qu'il entreprend de fixer le paysage, en le revisitant, en le retravaillant. Il en accentue et en révèle non pas l'instant décisif, mais l'atmosphère particulière. Pour Danilo Sartoni les formes, les volumes et surtout les couleurs doivent participer pleinement à l'élaboration de l'image, se répondre et vibrer à l'unisson. Paradoxalement, aucune des couleurs présentes n'est l'exacte réplique de celles du monde réel. Toutes sont transformées. En effet, le « dépouillement du Polaroid », permet techniquement de jouer avec les émulsions en dénaturant et bousculant la chromatique.



**Aldo RUNFOLA**  
1950, Palerme (Italie)

**Sans titre**  
1984  
Huile sur toile  
276 x 208 cm



**Danilo SARTONI**  
1954, Ravenne (Italie)

**Sans titre**  
Sous-titre : *Paysage avec fente*  
1985  
Photographie Polaroid  
27,9 x 22,9 cm



**François SAINT-PIERRE**  
1944, Gray (France)

**Collines roses**  
1980  
Photographie : Tirage couleur  
9,8 x 15 cm



**Louis CANE**  
1943, Beaulieu-sur-Mer (France)

**Paysage de la petite Afrique**  
1987  
Eau-forte  
53,6 x 44,2 cm (hors marge)



**CIRÈS-BRIGAND**  
1952, Châteauroux (France)

**Ceci est un paysage**  
1986  
Lithographie  
53 x 71 cm  
Epreuve d'artiste 4/5



**Curt HAMNE**  
1943, Falun (Suède)

**Une petite colline**  
1984  
Eau-forte et pointe sèche,  
44,4 x 33,5 cm (hors marge)  
16/85



**Sylvie LEMEUNIER**  
1952, Dieppe (France)

**Racines**  
1976

Eau-forte sur papier Arches, Epreuve d'artiste 7/10  
37,4 x 49,3 cm (hors marge)



**Curt HAMNE**  
1943, Falun (Suède)

**Après le coucher du soleil**  
1984

Eau-forte et pointe sèche, 11/85  
39,5 x 28,7 cm (hors marge)



**Guy COLIN**

**Remous et ramures**  
1989

Xylogravure sur papier Arches  
31,6 x 73 cm (hors marge)  
7/100

## **Collège**

### **Champ des pratiques bidimensionnelles, graphiques et picturales**

#### *Le dessin*

En arts plastiques, le dessin est une activité fondamentale qui permet aussi d'élaborer un projet, de visualiser des formes et un espace possibles.

#### *La peinture*

La peinture est couleur et matière. Comme étendue et substance, la couleur introduit à des notions d'épaisseur, d'opacité et de translucidité, de peint et de non-peint. Elle constitue un matériau physique par lequel on peut représenter un monde.



**Hervé CRÉPET**

1949, Montbrison (France)

**Sans titre**

mars 1986

Photographie Cibachrome  
40 x 40 cm (hors marge)

La photographie prise par Hervé Crépet en mars 1986 présente des caractéristiques étonnantes qui piquent notre curiosité. On pointera le résultat

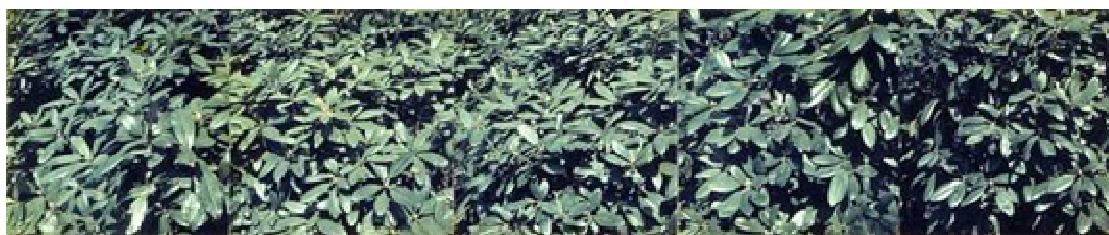
empreint d'une picturalité manifeste, bien que cette image n'ait fait l'objet d'aucune retouche, pas plus qu'elle n'a nécessité de filtre au moment de la prise de vue. Par ailleurs, elle est porteuse de singulières étrangetés.

La simplicité du dispositif laisse parfois : il ne s'agit plus de photographier un arbre, mais sa trace, en clair, de s'intéresser, par un angle de vue frontal, à l'ombre portée qui se déploie sur deux plans différents (l'axe horizontal du trottoir et l'axe vertical du mur) générant ainsi une « cassure » incongrue dans la silhouette sombre qui s'y manifeste. La profondeur de champ est limitée par un écran dont la surface partiellement décrépie devient le terrain de jeu d'entrelacs entre fond (texture & graffiti) et forme (ombre du ramage).

- **Un panorama à contre-courant :**

Jan Dibbets est une figure majeure de la scène artistique contemporaine. Après des études artistiques, ce célèbre photographe commença à réaliser des travaux conceptuels en milieu naturel. Dès 1969, ses *Perspectives corrigées* lui permirent d'accéder à une reconnaissance internationale.

A travers un usage très personnel de la photographie, son travail trouve son objet à la fois dans l'expérience de la perception et dans la réinterprétation des données de la perspective telles que l'histoire de l'art occidental nous les a léguées. Le paysage, le travail sur le motif, la représentation, le cadrage, la question du point de vue : tels sont les grands axes de sa démarche.



Jan DIBBETS, 1941, Weert (Pays-Bas)  
*Untitled*, Sous-titre : *Rhododendrons*, 1975  
 Montage de 5 photographies couleur, 10,8 x 49,8 cm (hors marge)

En juxtaposant plusieurs plans photographiques d'un unique motif, il offre ici une image panoramique dont l'horizon s'est absenté. L'éloignement du spectateur le conduit, dans un premier temps, à croire que cette bande représente une haie, vue frontalement. Or, en scrutant l'œuvre au plus près, l'initial sentiment de continuité est bien vite anéanti. Cette image séquentielle résulte d'une remise en cause de la pratique conventionnelle du panorama<sup>5</sup>. Jan Dibbets inverse ici les positions : ce qui est au centre, ce n'est plus l'œil mais le massif végétal, les prises de vue résultent de son propre déplacement giratoire autour du rhododendron. La présentation plane des photographies accentue le déni du volume. Il s'agit, en quelque sorte, d'une « mise à plat ».

**Lycée, classe de première**

**Figuration et construction**

Toute image est perçue dans un espace d'énonciation : la page, le texte, le mur, la rue, etc. L'image contient elle-même des espaces : espace littéral, espace suggéré (le point de vue, le cadrage, les représentations spatiales), etc.

<sup>5</sup> En effet, le panorama, cette « vue d'ensemble », induit l'idée de circularité : elle résulte du mouvement du spectateur qui, placé au centre d'une scène ou d'un paysage, en découvre la totalité par une rotation sur lui-même.

- **Les représentations tridimensionnelles**

Les mythologies personnelles irriguent les deux œuvres suivantes.



**TINO**, 1963, Sète (France)  
***Un monde étrange et fascinant***, 1984  
 Plomb, peinture, moquette et bois  
 30 x 52,5 x 31,5 cm

Un « tapis » de jeu, un champ de batailles pour êtres patibulaires en modèle réduit, une plate-forme ludique pour enfants, telles sont les premières impressions qui se dégagent de l'univers de Tino.

Un rectangle de moquette accueille, telle une scène théâtrale, des silhouettes, soit rabattues soit érigées. Le cadre en bois évoque celui d'un tableau, posé à plat, en attente d'un possible accrochage et où certaines figures impatientes se seraient dressées. Espace limité, territoire miniature habité par des personnages, animaux et végétaux aux formes simplifiées.

Nous restons ici entre bi- et tridimensionnalité.



**Buddy DI ROSA**  
 1963, Sète (France)

***Mauvaise rencontre***  
 1984  
 Résine polyester  
 42 x 42 x 32 cm

La scène conçue par Buddy se présente tout autrement : bien que l'ensemble occupe une surface plus restreinte, chaque élément est en volume. Le « décor » se veut réaliste, usant de couleurs et de textures évoquant le sol terreux, la roche, la végétation et des vestiges de clôture. Là s'arrête la vraisemblance ; cette parcelle miniaturisée n'échappe pas à des incongruités : une espèce d'hybride gisant au sol figure un monstre barrant le passage à un drôle de véhicule dont le conducteur,

uniformément jaune, est doté d'un nez semblable à une corne de narval ou à l'allongement de celui de Pinocchio... Le tout fait fi de tout souci de proportions.

Richard Di Rosa s'approprie l'univers enfantin pour y insérer et y développer son espace imaginaire. Il affirme ainsi le double caractère de son œuvre, tout à la fois bricolage artisanal (culture populaire) et objet artistique (culture savante) dont la confrontation fait vaciller les conventions.

Acteur de la Figuration libre, il donne une nouvelle vigueur au plaisir de raconter des histoires, d'abattre les barrières culturelles.

« Mon bestiaire est libre, ces animaux grimaçants sont mes démons intérieurs mais aussi des échos de représentations enfantines, ils nous parlent de nous.

### Cycle 3

Les compositions plastiques mettent en œuvre des principes d'organisation et d'agencement explicites. Les notions d'équilibre, d'espace, de profondeur, de plan, de proportion, d'échelle, de mouvement, de contraste et de lumière sont abordées.

## Dispositifs et espace de présentation :

- **Mise en situation**

### Collège

#### **Champ des pratiques tridimensionnelles, sculpturales et architecturales**

La sculpture, le modelage, l'assemblage [sculpture par retrait (taille directe), modelage, moulage, ou ajout de matière et matériaux (assemblage)], constituent les pratiques les plus usuelles de la sculpture. L'élève, par le travail du volume, pourra expérimenter le plein et le vide, la multiplicité des points de vue, la mise en espace et l'échelle.



**Marie-Françoise POUTAYS**  
1956, Bordeaux (France)

**Poupée chinoise - accolade**  
1985  
Cordage armé de fil de fer  
275 x 280 x 2 cm

Dès l'entrée, l'espace réel du Centre culturel est troublé par une œuvre suspendue (susceptible d'oscillations), faisant office de seuil.

Stratégiquement positionnée en plein milieu du passage, le public a le choix de traverser son espace ou de le contourner.

Cette évocation architecturale se déploie de manière paradoxale : le mou devient rigide, la ligne fine se fait porche, l'édifice devient mobile car non ancré au sol.

L'espace physique réellement investi a beau être réduit (seule l'épaisseur de la corde en constitue la profondeur), l'objet intrigue et ne passe guère inaperçu.



**Rolino GASPARI**  
1948, Venise (Italie)

**Tulipes**  
1991  
Pâte à modeler  
278 x 107 x 20 cm

Les dimensions atteintes par cette construction en pâte à modeler confinent au monumental. L'empilement de diverses parties non solidarifiées pose la question de l'équilibre. La peinture et la sculpture de Rolino Gaspari se côtoient pour investir l'espace étroit de la corsive. L'œuvre commence par le dessin, par quelques signes « primitifs » tracés à l'encre ou au pastel. La pâte à modeler, appliquée en couches épaisses sur des structures de bois, marque le lieu de sa présence massive. Cependant, l'implantation prescrite par l'artiste, à proximité du mur, n'autorise pas de faire le tour de cet édifice et interdit de qualifier cette sculpture de ronde-bosse. L'aspect linéaire et la couleur sombre des formes font écho à ce qui figure dans les deux cadres qui la jouxtent. Cette construction semble avoir pris de la consistance, former relief, avoir enflé au point de sortir d'un cadre et de se détacher d'un support, sans toutefois parvenir encore à l'autonomie.

- **Mise en scène** (tradition du cadre, du socle et de la vitrine)

La plupart des œuvres bidimensionnelles exposées sont encadrées. Le rôle de cet encadrement sobre revêt deux fonctions essentielles :

- Assurer la protection de la production
- Délimiter le champ de l'œuvre, en lui conférant un aspect « propre » et « fini » afin d'attirer le regard du spectateur.

Deux œuvres tridimensionnelles sont présentées sur un socle blanc en forme de parallélépipède rectangle. Cette surélévation permet de hisser l'objet à un niveau où il ne passera pas inaperçu, instaurant ainsi une proximité plus importante avec le visiteur.



**TINO**  
**Un monde étrange et fascinant**  
1984  
Sculpture  
Plomb, peinture, moquette et bois  
30 x 52,5 x 31,5 cm



**Buddy DI ROSA**  
**Mauvaise rencontre**  
1984  
Résine polyester  
42 x 42 x 32 cm

On est néanmoins en droit de s'interroger sur ce qui a conduit ces deux artistes à placer leurs réalisations sous vitrine. Cette cage de plexiglas confère à l'ensemble une allure d'aquarium bricolé, isolant l'espace du regardeur de l'espace de l'œuvre. Cette limite qui ceint, du coup, la volumétrie des productions, génère une sensation d'étroitesse. Elle s'éloigne grandement de la préciosité qui est d'ordinaire associée à ce mode de présentation.

### Programmes des classes de Terminale :

#### *L'espace du sensible*

Ce point du programme est à aborder sous l'angle de la relation de l'œuvre au spectateur. Comment réfléchir la mise en situation de l'œuvre dans les espaces de monstration, prendre en compte les éléments techniques classiques, du socle à la cimaise, jusqu'aux conditions les plus ouvertes, de la projection à l'installation ou tous autres dispositifs ? Les conditions de la perception sensible (regard, sensation, lecture, etc.) sont à anticiper dans l'élaboration formelle du projet plastique.

- **Processus de création et présentation : statut de la photographie**

Tel un artiste conceptuel partisan d'un art *cosa mentale*, Hubert Duprat montre depuis une trentaine d'années un désir constant de recouper les champs, d'initier des rapprochements inédits, d'associer connaissances scientifiques, références et savoir-faire très divers. Au sein de son atelier-bibliothèque, situé à mi-chemin entre un *studiolo* et un cabinet d'amateur, il feuillette et compulse, au gré de ses humeurs, des ouvrages traitant aussi bien de littérature, que d'archéologie, d'histoire, de philosophie, d'optique, de sciences naturelles ou encore d'histoire des techniques. Artiste dilettante - sympathisant d'une tradition artistique héritée de la Renaissance, il ne cloisonne pas les différentes formes d'investigation et de curiosité. Le monde constitue pour lui un répertoire inépuisable d'images.



**Hubert DUPRAT**  
1957, Nérac (France)

***Jour et nuit***  
1984  
Photographie Cibachrome  
100 x 140 cm



**Hubert DUPRAT**  
1957, Nérac (France)

***Sans titre***  
1984  
Photographie Cibachrome  
95 x 140 cm

Ces deux photographies appartiennent à la série « L'Atelier ou la montée des images », elles reproduisent la projection, dans l'atelier de l'artiste, d'une portion de l'espace extérieur suivant le procédé de la *camera obscura* décrite par Léonard de Vinci. Un trou laisse pénétrer la lumière : "c'est par ce petit manque que tout arrive".

Voilà projeté, sur des panneaux pertinemment positionnés, le vis-à-vis extérieur de l'atelier. Hubert Duprat noue et défait l'ordre strict reliant nature et artifice, il joue sur les ambiguïtés et travaille en terme d'oppositions et de liaisons, donnant la possibilité à l'imaginaire de saisir ses objets et de les déplacer de leur réalité vers la contemplation. Ici se mêlent espace intérieur et espace extérieur, obscurité et clarté, envers et endroit. La capture instantanée d'une apparence mouvante constitue une mise en abyme dont l'image inversée est similaire à ce qui se produit sur notre rétine.

On pourrait parler là du témoignage d'une installation - celle-ci ayant été réalisée dans un espace intime dans lequel nul visiteur n'aurait été convié à s'introduire. Témoignage d'une expérience solitaire, où le lieu de travail devient la boîte noire dans laquelle la magie opère... *In situ*. Se pose alors la question du statut à accorder à ces photographies : où est l'œuvre ? La prise de vue, en permettant à l'artiste de garder une trace de son expérience, contribue à en nier partiellement la dimension éphémère : la photographie pérennise ce qui est instable et fugace, sur le point de disparaître. Or, ce n'est que par cet intermédiaire visuel que l'œuvre peut s'offrir au regard du spectateur.

On pointera toute l'ambiguïté qui se déploie autour de cette question du temps. On pourrait identifier quatre temps dans l'œuvre : le temps de l'acte créateur (celui de la recherche du procédé, de la découverte du lieu de projection propice, le choix du moment à privilégier), le déroulement de cette apparition éphémère, le temps de sa captation (prise de vue), le temps de l'exposition publique.

Par ailleurs, l'aspect de l'installation originelle était susceptible de changer à la moindre variation lumineuse... Cela constituait donc une œuvre évolutive totalement niée par l'aspect inerte de l'image fixe.

Enfin, ce qui est donné à voir au public demeure soumis aux points de vue dont l'artiste a décidé.

### **Programmes des classes de Première :**

#### ***Figuration et construction***

Ce point du programme est à aborder sous l'angle de la question des espaces que détermine l'image et qui déterminent l'image.

## **Le lieu comme espace à investir**

La répartition des œuvres au sein du centre culturel peut se voir interrogée : quels sont les choix qui ont prévalu concernant les voisinages, la hauteur du positionnement sur les cimaises, l'emplacement physique au sein d'un espace ?

Comment les œuvres se répondent-elles ?

Pourquoi avoir attribué à telle ou telle œuvre un espace clos, un lieu de passage, une passerelle étroite à l'étage ?

En quoi cette disposition (cette « muséographie ») entre-t-elle en résonance avec cet espace architectural public institutionnel qui n'a rien de muséal ?

Quels jeux entretient-on avec le public ? Quel rôle lui est alors dévolu ? Frontalité immobile, circulation, aller-retour, pénétration ?

Quels effets de surprise ménage-t-on ? Par quelles stratégies ?

## L'espace imaginaire et narratif : d'autres mondes sont possibles !

Les artistes déploient leur imaginaire, instaurent des lieux idéaux, fantasmés, utopiques. Ils racontent des histoires... Laissons-nous porter par leur espace narratif :



**BASSERODE**  
*Les altères de l'espace*  
2005

Boules polyester, tiges alu, coques plastiques,  
photos collées : tirage papier plastifié  
40 x 23 cm  
Surface du socle 60 x 60 ; hauteur 120 cm

Dans son titre, Basserode joue sur l'orthographe et la signification des mots *haltères* et *altères*. Serait-ce un début de piste ? Qu'est-ce qui, ici, est à l'œuvre ? Un espace stellaire s'altérant ? Les mots étant une " réserve de potentialités ", faut-il entendre « altération » dans le sens de dégradation ou plutôt d'altérité, de transformation, de métamorphose ? L'espace stellaire est toujours en évolution et notre connaissance du cosmos aussi.

Nos yeux se posent sur une pièce en forme d'haltère dont chaque extrémité se compose d'une sphère colorée par collage de papiers imprimés. Chacune d'elle est insérée dans une coque en plastique transparent. Les images collées représentent des vues de l'espace. Les deux globes sont reliés par une tige.

Une boule offre une dominante bleue, l'autre, une dominante rose orangé. De façon métaphorique, ne s'agirait-il pas de la terre et de son atmosphère qui l'isole des autres planètes ? A l'autre bout, ne serait-ce pas Saturne ou Mars ?

Pourquoi ces deux entités entretiennent-elles ce rapport d'extrême proximité, posées de biais sur un socle neutre blanc ?

Pourquoi des haltères ?

Pourquoi cette miniaturisation ?

Serait-ce une nouvelle sorte de mappemonde ? Un jouet ?

Pourquoi le contenant (cosmos) devient-il soudain contenu, réduit à une échelle dérisoire ?

Pourquoi prend-il forme sphérique ? L'espace se résume-t-il à une simple « boule » ? Y a-t-il plusieurs espaces cosmiques ? Existe-t-il des univers parallèles ?

S'agit-il d'isolement ou de protection ?

Y aurait-il un être supérieur qui se complairait à développer ses biceps avec notre propre univers ? A quelles fins ? Et nous, où sommes-nous, dans tout cela ?

Quelque chose ne nous échapperait-il pas ?

Je ne sais pourquoi, tout cela me fait penser à l'un des récits de Bernard Werber...



**Jacques MONORY**  
*Dream tiger*  
1981

Sérigraphie et photogravure  
55 x 95 cm (hors marge)

Un animal sauvage passe sur mon balcon !

Je suis dans l'appartement, la Seine s'écoule lentement, il fait nuit, les lumières de l'île de la Cité scintillent. Je me suis réveillé suite à un cauchemar et me voilà rattrapé par mes songes, en version bicolore !

Au secours ! Un tigre passe au premier plan, je pourrais presque le toucher en tendant le bras, si je n'étais autant tétanisé par la frousse...

D'où sort-il ? Depuis quand les fauves se promènent-ils en liberté au sein des habitations ? Jusque-là, tout allait bien, nous étions tranquilles et au chaud... A croire que les dernières décisions

économiques qui ravagent la société contemporaine constituent une véritable jungle dans laquelle chacun se transforme en prédateur !

Oh ! Mais comme tout s'étire ! J'y vois flou ! Ça se trouble par endroits. Même le Pont Neuf semble prêt à chavirer !

Pourquoi ces fleurs de printemps font-elles leur apparition en cette saison ? Pourquoi ces deux bandes horizontales viennent-elles scinder mon champ visuel ?

Et puis, ces mots, ces mots qui étiquettent, tentent d'expliquer l'inexplicable...

Et ces flèches ? Voilà que tout se superpose et s'embrouille : pourquoi faudrait-il maintenant légèrer ce que, de mes yeux, je vois ?

J'ai mal à la tête !

Je crois que je vais retourner au lit, sur la pointe des pieds, pour ne pas l'alerter...

Après tout, ce n'était peut-être qu'un vulgaire chat de gouttière... mutant, certes, mais depuis Tchernobyl et Fukushima, on n'est plus à l'abri de rien !

Egaré ? Qui ? Lui ou moi ?

Un sanglier a bien passé une nuit entière à errer au centre-ville de Toulouse, pourquoi un tigre ne se serait-il pas échappé du zoo de Vincennes ou du Jardin des plantes ? Ah oui, y a quand-même un détail : comment serait-il arrivé sur mon balcon ?

Je vais tenter de me rendormir.

« Un mouton, deux moutons, trois moutons... vers quel drame vous dirigez-vous ? »



**Christine MOREL**  
1945, Lyon (France)

**Pushkar**  
1985  
Photomontage noir et blanc  
30,1 x 39,5 cm

Dis-donc, tu louches ? Pourquoi y vois-tu double ?

Pushkar, titre de l'œuvre de Christine Morel, désigne avant tout un lieu. C'est une ville du Rajasthan en Inde. Cette cité est située sur les rives d'un lac éponyme. Cet endroit, outre l'intérêt que suscite la présence d'un des rares temples voué à Brahma, fut un point de destination privilégié du mouvement hippie des années 70 aux années 2000. Voyage lointain par procuration...

Sur ce photomontage en noir et blanc, deux images sont juxtaposées. Bien que présentant un même site, elles ne sont pas exactement jumelles (donc superposables), on remarque un point et un angle de vue légèrement décalés. Ces deux photos conjointes ne semblent pourtant former qu'un seul paysage : trompeuse continuité de l'horizon, trompeuse continuité de la surface de

l'eau. La répétition des formes ainsi que le décalage de la prise de vue confèrent une impression d'étrangeté à un panorama qui ne serait constitué que de répétitions.

Cette utopie rejoint-elle les aspirations des hippies ?

Ne traduirait-elle pas, aussi, les états perceptifs engendrés par la consommation d'hallucinogènes ?

Au centre de chacune de ces vues, une forme circulaire blanche attire le regard. On pourrait croire qu'il s'agit d'un point de mire pour régler une vision stéréoscopique conduisant à une restitution en relief... Si l'appareil nous était fourni...

Paysage étrange que personne jamais ne rencontrera ...

Mais toi, personnage inconnu situé à gauche, comment fais-tu pour vivre dans cet endroit qui n'existe pas ?

Bizarre, vous avez dit « bizarre »...



René SULTRA & Maria BARTHÉLÉMY,

**Planète 1**  
de la série **Paysages et panoramiques**  
1996  
Photographie  
100 x 100 cm

Cette photographie propose une image où la forme ronde dominante s'inscrit dans un cadre carré (le cercle dans le carré, ça ne vous rappelle rien ? Non ? Tant pis ! La « quadrature du cercle », peut-être ?).

Dans l'œil du poisson (autrement appelé « fish-eye » - pour ceux qui auraient, dans un autre temps, pratiqué la photographie bidouillée avec moult objectifs)

Et le petit poisson, que regarde-t-il ?

Un œil, une pupille, un iris... qui le regarde...

Tiens, ça fait encore penser à un livre ! Du moins, à son titre *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, de Didi-Huberman.

A moins que ce ne soit une planète, assez semblable à l'imagerie qui illustre l'histoire du petit Prince de Saint-Exupéry... Si tel est le cas, elle baigne dans un ciel bleu où se prélassent quelques nuées ; on dirait... Bon sang ! Mais c'est bien sûr ! On dirait la terre...

Mais insolite, quand-même ! Tout s'y serait concentré autour d'un unique territoire végétal

circulaire, encore vivant, le seul capable de produire de l'oxygène car irrigué en son sein par un point d'eau ... Autour, rien. Enfin si, un terrain nu, à perte de vue, pas très fertile apparemment, deux arbres effeuillés et de loin en loin, quelques vestiges d'architecture... Nuages allez-vous arrêter de tourner ? Quand allez-vous cesser votre ronde autour d'un monde agonisant ? La terre est en danger, seul votre mouvement giratoire et ces zones concentriques vertes et bleues semblent vivre encore.

Y voir une marque d'espoir ? Oui, peut-être... Quand les poules auront des dents ou que la cupidité de certains n'aura pas tout réduit à néant !

Sultra et Barthélémy produisent ici une œuvre tout en étirement et rotation. Une image retravaillée numériquement, manipulée à l'aide de filtres... On est loin de la théorie de l'instant décisif. Intrigante et colorée, la représentation déformée s'anime et prend de l'indépendance... Au premier coup d'œil, on cherche à identifier ce que l'on voit en le rapprochant d'images connues. De l'observation d'une forme, on passe à la recherche d'un sens, d'un message ...

René Sultra et Maria Barthélémy agglomèrent différents champs de pensée et de recherche (philosophie, physique, sociologie...). Cette dynamique de réflexion les amène à créer des univers ludiques et colorés, qui s'éloignent de notre perception visuelle ordinaire.

Dans un deuxième temps, cet univers n'est pas si rieur qu'il y paraissait : état des lieux, constat d'états probables, instables et transitoires : nous sommes dans l'œil du cyclone, à quand la chute ?

Mais, peut-être pourrait-on se risquer à une autre expérience encore : en admettant que ce visuel serve de support et soit placé à plat sur une table, que se passerait-il si on plaçait un fin cylindre réfléchissant en son centre ? Que verrait-on se produire sur la surface de ce volume ? Anamorphose ?... Anna mord fort ?... C'est cela, oui...

### Collège

#### **Images, œuvre et fiction / images, œuvre et réalité**

Les élèves de cinquième élaborent matériellement des images, découvrent les modalités de leur réception.

En cinquième, selon le contexte et l'actualité de la situation pédagogique ils sont invités à élaborer des dispositifs susceptibles d'aboutir à une mise en image d'univers imaginaires, fictionnels

## MOTS-CLES :

Présentation / Représentation  
 Bidimensionnel / tridimensionnel,  
 Volume, relief, épaisseur, plan  
 Espace réel / espace représenté / espace symbolique  
 Frontière, limite, bord, cadre,  
 Cadrage, champ, hors-champ,  
 Echelle des plans, étagelement, profondeur,  
 Perspective linéaire, perspective cavalière  
 Surface, étendue,  
 Espaces ouvert, fermé, couvert,  
 Plein/vide, intérieur/extérieur,  
 Structure / enveloppe  
 Equilibre, hauteur, verticalité / horizontalité,  
 Base, socle  
 Empilement, superposition, emboîtement,  
 Assemblage, Sculpture, Installation, Environnement  
 Dimensions, échelle, proportions  
 Lumière, ombre  
 Espace et Déplacement du spectateur  
 Construire / Déconstruire  
 Organiser / Désorganiser  
 Privé / Public

## PISTES PEDAGOGIQUES

Selon Magali Chanteux<sup>6</sup>, dès lors qu'il y a pratique, il y a mise en question de l'espace par la gestuelle de l'élève, par sa position dans l'espace, par sa relation avec ce qu'il est en train de mettre en forme, par le regard porté sur sa production et sur celles de ses camarades.

C'est en pratiquant que l'élève prend conscience qu'il existe des questions, qu'elles appellent la réflexion, qu'elles mobilisent les connaissances et en nécessitent de nouvelles. L'espace se pose plutôt comme une question que comme un ensemble de contenus d'enseignement bien inventoriés, listés, nomenclaturés. Il s'agit davantage de quelque chose qui est continuellement remis en question dans les pratiques des élèves et dans ce qui en résulte (leurs productions), que d'une suite de contenus exposés et expliqués par l'enseignant.

L'espace comme contenu d'enseignement est abordé, questionné par le biais d'autres entrées comme la limite, la bordure, le cadre, le plan, l'étendue, l'épaisseur, etc., autant de questions que l'enseignant peut travailler avec les jeunes élèves au fur et à mesure qu'il les juge abordables et fertiles pour eux.

---

<sup>6</sup> Inspecteur d'académie - inspecteur pédagogique régional, chargée d'une mission d'inspection générale (groupe des enseignements artistiques) dans les années 90. A l'instar de Gilbert Pélissier, Magali Chanteux a énormément contribué à mettre en exergue les bases didactiques et les enjeux d'une discipline scolaire récente.

Le professeur travaille tout au long de l'année par petites touches en revenant à chaque fois sur l'espace littéral et l'espace suggéré ainsi que sur la représentation de l'espace, les questions de taille et de proportions, de format du support, de lieu d'implantation, etc.

Voici quelques propositions possibles à explorer :

- Un petit animal qui veut plus d'espace...
- La cour d'école visitée par un géant...
- Abri pour petit être frigorifié...
- Donner l'impression que ce support n'est pas plat...
- Inventer des machines à voir le monde autrement...
- Envahir l'espace...
- Construire une production en tenant compte du lieu de son implantation...
- Passer d'un dessin (du plan) à sa transcription tridimensionnelle...
- Découper le réel pour produire des effets...
- Le spectateur doit bouger, comment l'y contraindre ?...
- Au sein de l'exposition, cet objet est tout petit, pourtant, on ne voit que lui !...

L'académie de Nantes propose une carte heuristique téléchargeable permettant d'avoir présents à l'esprit tous les questionnements découlant de la notion d'espace :

[http://www.pedagogie.ac-nantes.fr/servlet/com.univ.collaboratif.utils.LectureFichiergw?CODE\\_FICHER=1255802372081&ID\\_FICHE=179597](http://www.pedagogie.ac-nantes.fr/servlet/com.univ.collaboratif.utils.LectureFichiergw?CODE_FICHER=1255802372081&ID_FICHE=179597)

## PETIT PRECIS DE PHOTOGRAPHIE

Le nombre important de photographies présentées au sein de cette exposition nécessite de fournir quelques éclairages<sup>7</sup> sur cette technique mise au point au XIX<sup>e</sup> siècle.

### La chambre noire :

Les visiteurs du physicien italien Giambattista Della Porta (1535 ?- 1615) auraient été effrayés en voyant sur un mur l'image de petits personnages se déplaçant la tête en bas. Pris de panique, ils se seraient précipités hors de la pièce. Della Porta fut accusé de sorcellerie alors qu'il souhaitait juste divertir ses invités en leur faisant découvrir le principe de la *camera obscura*.

Celle-ci peut produire un effet spectaculaire, bien que son procédé soit simple : quand la lumière pénètre par un trou minuscule dans une boîte ou une pièce obscure, une image renversée de l'extérieur est projetée sur la paroi opposée à l'orifice. Ce que les invités de Della Porta avaient vu n'était rien de plus que des acteurs qui jouaient dans la pièce voisine.

Ce qu'on appelle *chambre noire* constitue l'ancêtre de l'appareil photo moderne. Elle n'avait rien d'une nouveauté au XVI<sup>e</sup> siècle : Aristote (384 - 322 av. J.-C.) avait déjà observé ce phénomène, Alhazen, un savant arabe du X<sup>e</sup> siècle, en avait donné une description détaillée et les carnets du célèbre Léonard de Vinci, au XV<sup>e</sup> siècle, en portaient aussi mention. Au XVI<sup>e</sup> siècle, la netteté de l'image fut améliorée avec l'introduction de lentilles.

De nombreux artistes ont utilisé cet accessoire de façon à rendre avec plus d'exactitude la perspective et l'échelle. Pourtant, malgré de multiples tentatives, il fallut attendre le XIX<sup>e</sup> siècle pour obtenir une image permanente.

Le phénomène physique permettant de créer ces images était notoire mais il restait une étape importante à franchir : comment faire en sorte que cette vision fugitive créée par la lumière dans la chambre noire se transforme en une image véritable, stable et durable, à l'instar d'un dessin ou d'une peinture ? Comment fixer cette apparition ?

### Photographiein : les tâtonnements chimiques

Littéralement « écrire avec la lumière » : encore fallait-il trouver un support chimique capable de figer l'instant, de garder trace de cette empreinte lumineuse...

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) réussit à obtenir et à conserver une image due à l'action de la lumière. Dès 1812, il parvint à obtenir en lithographie des négatifs (grâce au chlorure d'argent) et des positifs (avec du bitume de Judée), mais ces images n'étaient pas stables. Il utilisait pour cela du sel d'argent placé au fond d'une chambre noire, mais ce dernier continuait de noircir après l'exposition et l'image finissait par disparaître.

Niépce se rendit compte qu'il était important d'interrompre l'action du produit après une période d'exposition à la lumière. Après avoir tenté divers produits - éclaircissant à la lumière au lieu de noircir – se posait le même problème de stabilité, il s'intéressa à différents acides qui agiraient sur une plaque de métal ou de calcaire et seraient lavés ensuite. Mais l'acide ne réagit pas à la lumière. Il comprit, grâce à cette expérience, que l'action de la lumière n'avait pas besoin d'être visible immédiatement mais se révélerait peut-être par la suite. Il tenta d'utiliser la résine de Gaïac (sensible aux ultra-violets, qui perd sa solubilité dans l'alcool et

<sup>7</sup>

Source : *Wikipedia*

dont le procédé peut donc être interrompu). Possible en plein soleil : l'opération fut un échec en chambre noire car les ultraviolets (inconnus de Niépce) y étaient filtrés.

L'expérience suivante eut lieu en 1822 : une plaque de métal enduite de bitume fut exposée plusieurs heures, puis rincée au solvant, puis rongée par l'acide aux endroits où le bitume était dissous. Le résultat fut concluant et permit de créer des supports métalliques pour l'imprimerie. Niépce constata néanmoins que les dégradés n'étaient pas satisfaisants. Des hachures pouvaient rendre ce dégradé en imprimerie mais limitaient l'utilisation de l'image à des gravures.



Entre la fixation du négatif et la première photographie stable, de nombreux essais furent nécessaires ; certains sont parvenus jusqu'à nous. La vue de sa propriété de Saint-Loup-de-Varennes (Saône-et-Loire) est majoritairement reconnue comme la première photographie en raison de sa stabilité et parce qu'il s'agit de la première image connue prise d'après nature avec une chambre noire; elle date de 1826. Niépce y plaça une plaque d'étain recouverte de bitume et installa son appareil face à une fenêtre de sa propriété. Il l'exposa ainsi pendant huit

heures. Cela forma l'image floue d'un bâtiment, d'un arbre et d'une grange.

Les dégradés et la précision que Niépce souhaitait ne s'avèrent réellement satisfaisants qu'après un nouveau changement de support et d'activateur. En 1828, il utilisa une plaque d'argent et de la vapeur d'iode, le résultat fut enfin à la hauteur de ses espérances. Le temps d'exposition nécessitait plusieurs heures à plusieurs jours.

Voulant affiner sa méthode, Niépce s'associa, en 1829, à un entrepreneur dynamique nommé Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851). Celui-ci accomplit des progrès importants dans les années qui suivirent la mort de Niépce en 1833. Il utilisa les vapeurs d'iode comme agent sensibilisateur sur une plaque de cuivre recouverte d'une couche d'argent polie. La réaction entre l'iode et l'argent produit de l'iodure d'argent, une substance se révélant être plus sensible à la lumière que le bitume. Par hasard, il découvrit que si une plaque exposée était traitée aux vapeurs de mercure, l'image latente apparaissait nettement. À partir de ce moment-là, le temps de pose se réduisit considérablement. Plus tard, Daguerre se rendit compte qu'en trempant la plaque dans une solution saline, il pouvait empêcher l'image de noircir avec le temps.

Arago présenta cette découverte à l'Académie des sciences en 1839 et Daguerre la commercialisa sous le nom de « daguerréotype ». L'État français l'acquiesça contre une rente viagère, puis en fit « don au monde ».

Cependant toutes ces images ne pouvaient être produites qu'en un seul exemplaire à la fois, leur qualité était aléatoire et elles nécessitaient des temps d'exposition de plusieurs dizaines de minutes, ce qui rendait très difficile la réalisation de portraits, par exemple.

### **Vers le multiple**

William Henry Fox Talbot (1800-1877) mena des recherches parallèles à celles de Niépce et de Daguerre à partir de 1833. En 1840, il mit au point le « calotype », procédé négatif-positif autorisant la diffusion multiple des images. Suivirent d'autres recherches qui, petit à petit, permirent d'améliorer la qualité des images, la sensibilité à la lumière des surfaces sensibles et de simplifier la procédure de prise de vue. Talbot installait une feuille de papier enduite de chlorure d'argent dans sa chambre noire. Il obtenait ainsi un négatif

qu'il cirait pour le rendre transparent. Il le plaçait ensuite sur une autre feuille imprégnée, puis l'exposait à la lumière du jour, créant ainsi une image positive.

Si, au départ, le procédé de Talbot apparut comme beaucoup moins populaire que celui de Daguerre et de qualité inférieure, il avait néanmoins de l'avenir. Il permettait de produire plusieurs exemplaires d'une image à partir d'un seul négatif ; de plus, le papier coûtait moins cher et il était plus facile à manipuler que le fragile daguerréotype. Malgré son succès initial, la daguerréotypie n'eut aucun débouché alors que la technique de Talbot sert toujours de base à la photographie moderne usant de pellicules.

Les premiers clichés, réalisés sur des plaques de verre, relativement encombrantes, lourdes et fragiles, furent remplacées, en 1884, par des surfaces sensibles souples. Le film en celluloid, permettant de stocker plusieurs images dans le magasin de l'appareil photographique, supplanta la plaque de verre. La diminution de la taille des appareils facilita la pratique de la prise de vue en (presque) tous lieux et toutes circonstances, ouvrant la voie à la photographie de voyage et de reportage. Le procédé de la miniaturisation de l'appareil permit de réaliser des clichés moyennant différents types de prise de vue.

Tous les procédés photographiques actuels « par image argentique » ne sont que des perfectionnements de ces inventions, soit du matériel de prises de vue, soit des surfaces sensibles.

Avec le XXI<sup>e</sup> siècle, la photographie est entrée dans l'ère numérique. L'évolution actuelle semble condamner la technique argentique à ne subsister que sous forme d'expression purement artistique pratiquée par quelques rares amateurs.

### **Les implications : ce qu'en dit Walter Benjamin (extraits)**

La véritable victime de la photographie ne fut pas la peinture de paysage mais le portrait en miniature. Les choses se développèrent si rapidement que, dès 1840, la plupart des innombrables miniaturistes embrassèrent la profession de photographe, d'abord accessoirement, puis à plein temps. C'est moins à leurs qualités d'artistes qu'à leurs capacités d'artisans qu'on doit la haute qualité de la production photographique d'alors.

Finalement, les commerçants se pressèrent de partout pour accéder à l'état de photographe, et bientôt se répandit la retouche sur négatif. Ce fut le temps où les albums de photographies commencèrent à se remplir. Les accessoires de tels portraits - piédestal, balustrade, table ovale - rappellent le temps où, à cause de la longue durée de l'exposition, il fallait donner aux modèles un point d'appui, pour qu'ils demeurent immobiles. Si l'on s'était contenté au début d'appui-têtes ou de supports, les tableaux célèbres et le désir de faire "artistique" inspirèrent bientôt d'autres accessoires. En premier lieu la colonne et le rideau. Les plus éclairés dénoncèrent ces excès dès les années 1860. Ainsi pouvait-on lire dans une feuille spécialisée anglaise : " En peinture, la colonne a une apparence de vérité, mais la façon dont elle est employée en photographie est absurde, car elle est habituellement posée sur un tapis. Chacun sera pourtant convaincu qu'une colonne de marbre ou de pierre ne peut avoir un tapis pour fondation

Ensuite vit-on advenir, du moins dans le style Art nouveau, la mode de tons crépusculaires, traversés de reflets artificiels ; pourtant, malgré cette pénombre, se dessinait de plus en plus clairement une posture dont la raideur trahissait l'impuissance de cette génération devant le progrès technique.

Renoncer à la figure humaine représente pour la photographie l'objectif le plus irréalisable. Il est significatif que le débat se soit le plus souvent figé autour d'une esthétique de "la photographie comme art", alors qu'on n'accordait par exemple pas la moindre attention au fait social nettement plus consistant de "l'art comme photographie". Pourtant, les effets de la reproduction photographique des œuvres sont d'une toute autre importance pour la fonction de l'art que la réalisation d'une photographie plus ou moins artistique dans laquelle l'événement se transforme en "prise" photographique. Mais oublions le "shooting". Que l'on

se tourne vers la photographie comme art ou vers l'art comme photographie, l'accent se déplace sensiblement. Chacun a pu faire l'observation selon laquelle une représentation, en particulier une sculpture, ou mieux encore un édifice, se laissent mieux appréhender en photo qu'en réalité. La tentation est grande de repousser cela comme un déclin du sens artistique, une démission de nos contemporains. Mais ceux-ci doivent constater combien, avec l'apprentissage des techniques de reproduction, s'est modifiée la perception des grandes œuvres. On ne les perçoit plus comme la création d'un individu : elles sont devenues des productions collectives, si puissantes que pour les assimiler, il faut d'abord les rapetisser. En fin de compte, les procédés de reproduction sont des techniques de réduction qui confèrent un certain degré de maîtrise à des œuvres qui, sans cela, deviendraient inutilisables.

Si la photographie s'affranchit du contexte que fournissent un Sander, une Germaine Krull ou un Blossfeldt, si elle s'émancipe des intérêts physiognomoniques, politiques ou scientifiques, alors elle devient "créatrice". L'affaire de l'objectif devient le "panorama" ; l'éditorialiste marron de la photographie entre en scène. " L'esprit, surmontant la mécanique, interprète ses résultats exacts comme des métaphores de la vie. " Plus la crise actuelle de l'ordre social s'étend, plus ses moments singuliers s'entrechoquent avec raideur dans un antagonisme total, plus la création - dont le caractère fondamental est la variabilité, la contradiction le père et la contrefaçon la mère - devient un fétiche dont les traits ne doivent l'existence qu'au remplacement des éclairages à la mode. " Le monde est beau " - telle est sa devise. En elle se dissimule la posture d'une photographie qui peut installer n'importe quelle boîte de conserve dans l'espace, mais pas saisir les rapports humains dans lesquels elle pénètre, et qui annonce, y compris dans ses sujets les plus chimériques, leur commercialisation plutôt que leur connaissance. Mais puisque le vrai visage de cette création photographique est la publicité ou l'association, son véritable rival est le dévoilement ou la construction. " La situation, dit Brecht, se complique du fait que, moins que jamais, une simple "reproduction de la réalité" n'explique quoique ce soit de la réalité. Une photographie des usines Krupp ou AEG n'apporte à peu près rien sur ces institutions. La véritable réalité est revenue à la dimension fonctionnelle. La réification des rapports humains, c'est-à-dire par exemple l'usine elle-même, ne les représente plus. Il y a donc bel et bien "quelque chose à construire", quelque chose d'"artificiel", de "fabriqué".

### Références pour curieux :

Un peu d'intérêt à l'égard de questionnements contemporains concernant la photographie et son statut conduira à consulter l'excellent entretien réalisé avec Bernard Rouillé sur le site Revoirfoto : <http://www.revoirfoto.com/p/index.php?lg=&c=7&pg=30> et à consulter ces divers ouvrages :

- Roland Barthes, *La chambre claire*, Gallimard, 1989
- Pierre-Jean Amar, *La photographie, histoire d'un art*, Édisud, 1993
- Pierre-Jean Amar, *Histoire de la photographie*, P.U.F., collection Que sais-je ?, 1997
- Walter Benjamin, *Sur l'art et la photographie* (textes traduits par C. Jouanlanne et M. B. de Launay, présentation de C. Jouanlanne), Paris, Carré, 1997
- Gisèle Freund, *Photographie et société*, Réédition, Seuil, coll. Points Histoire N° 15, 2001
- Susan Sontag, *Sur la photographie*, trad. Philippe Blanchard, 241 p., Bourgois, 2003