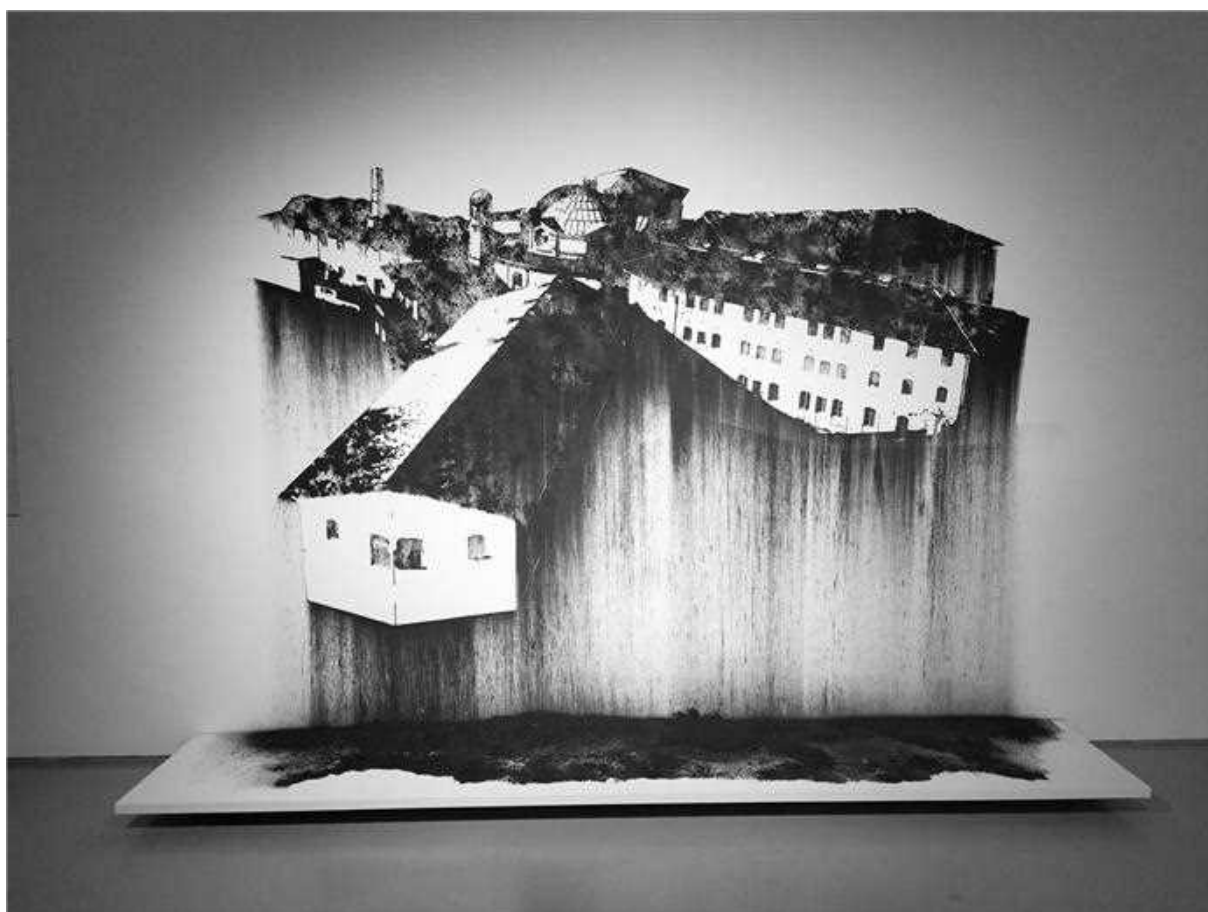


Dossier pédagogique 2026
Et les oiseaux pourront s'envoler....

Autour de l'exposition de Nicolas Daubanes au Castelet - Toulouse



Nicolas Daubanes. *Prison Saint-Michel*, 2019. Dessin mural à la poudre d'acier aimantée, 200 x 280.

Julie Hourlier

Professeure d'arts plastiques chargée de mission au service éducatif du Castelet, Musées et Monuments de Toulouse.

La DAAC, les Musées et Monuments de Toulouse sont heureux de vous proposer le dossier pédagogique *Et les oiseaux pourront s'envoler...* réalisé pour les enseignants d'arts plastiques du second degré et les professeurs des écoles de l'académie de Toulouse. Bien évidemment, d'autres matières peuvent être associées.

23 créneaux de visite commentée sont proposés aux enseignants participants au projet pédagogique 2026. Cela ne concerne que les vendredis de 11h à 12h ou de 14h à 15h. Voici les dates que vous pourrez choisir si vous souhaitez être accompagné par une médiatrice :

13-27 mars

3-10-17 avril

15-22-29 mai

5-12-19-26 juin

Cependant, les autres jours sont également disponibles mais la visite sera libre et non accompagnée (Mardi, mercredi et jeudi de 11h à 18h).

Pour le choix de l'un et l'autre, adressez-vous en envoyant un mail au : monuments@culture.toulouse.fr

Dates importantes :

Exposition Nicolas Daubanes au Castelet du **4/03 au 02/08 2026**. Vernissage le samedi 7 mars à 19h.

Présentation exposition aux enseignants le mercredi **11/03 2026 de 14h30 à 16h00** au Castelet.

Récupération des travaux fin juin-début juillet (date à préciser) au collège Jeanne et Jean Phillipe de Toulouse (stockage tout l'été dans ma salle d'arts plastiques).

La restitution des travaux d'élèves se fera du **1er au 20 septembre 2026** au Castelet, avec un vernissage le mercredi 2 septembre à 16h.

TABLE DES MATIERES

I) NICOLAS DAUBANES.....	4
II) LE CASTELET – ANCIENNE PRISON SAINT-MICHEL	6
III) LES OCCURENCES	9
<u>HISTOIRE (PERSONNELLE).....</u>	<u>9</u>
<u>MÉMOIRE ET SOUVENIR.....</u>	<u>13</u>
<u>LIEU (X)</u>	<u>19</u>
<u>RÉSISTANCE.....</u>	<u>25</u>
<u>PAYSAGE (S)</u>	<u>27</u>
<u>ET LES OISEAUX POURRONT S’ENVOLER.....</u>	<u>33</u>
IV) S’INSCRIRE DANS L’EAC	34
V) PROGRAMMES D’ARTS PLASTIQUES	36

I) NICOLAS DAUBANES

J'investis des questions essentielles : la vie, la mort, la condition humaine et les formes sociales qui les façonnent.

Dans mes derniers travaux, la vitesse, la fragilité, la porosité, l'aspect fantomal des images et des matières, transmettent la pression du passé au croisement de ce qui va advenir. Mon travail s'inscrit dans la durée, il dessine un chemin, une trajectoire qui tend vers la recherche de la liberté, du dégagement de la contrainte. Je tâche d'expérimenter l'intensité et la rigueur, je joue avec le danger, mental, visuel, physique, pour renforcer l'énergie créatrice et en transmettre la force.

Je suis conduit par mon histoire, mes propres questions existentielles et par le choix d'une adéquation permanente et subtile entre forme et contenu.

Par exemple : le silicone, celui-là même qui habituellement est utilisé pour restaurer les bâtiments patrimoniaux, transposé, permet de créer un nouvel espace qui induit visuellement la disparition du mur d'origine et suggère une possible échappatoire (Série des Membranes). De cette façon, mue et peau s'introduisent dans mon propos. La limaille de fer, utilisée dans les dessins, renvoie aux barreaux des prisons, mais aussi aux limes qui permettent l'évasion. Cette matière fine et dangereuse pour l'œil se dépose par aimantation tandis que le moindre souffle peut faire disparaître le dessin. Ce qui apparaît est fragile, il faut en prendre soin et savoir que tout est éphémère. Le béton chargé de sucre, inspiré du geste vain des résistants pendant la Seconde Guerre mondiale, corrobore le caractère fugitif, temporaire des objets produits dans mon travail.

Il s'agit de voir avant la chute, avant la ruine, l'élan vital. Nicolas Daubanes.



Né en 1983, Nicolas Daubanes est un artiste plasticien qui vit et travaille entre Perpignan et Rome. Depuis plus de 15 ans, il réalise un travail autour du monde carcéral issu de résidences immersives et développe des techniques plastiques inédites : dessin à la poudre d'acier aimantée, incrustation d'acier incandescent sur verre, sculptures en béton et sucre ou céramique dentaire, photographies révélées aux étincelles d'acier incandescent.

Nicolas Daubanes a été pensionnaire de la Villa Médicis en 2024/25. Lauréat du Prix des Amis du Palais de Tokyo en 2018 et du Prix Drawing Now en 2021, il réalise des installations d'envergure à la Biennale de Lyon et au Centre Pompidou Metz en 2022. En 2023, il participe aux expositions *h(H)istoires* à la Fondation Bullukian (Lyon) et la Galerie Sator (Romainville). Il collabore avec la Galerie Maubert (Paris) et la Galerie ADN (Barcelone).

Exposition en cours :

- *Ombre est lumière. Mémoire des lieux.* Au Panthéon jusqu'au 8 mars 2026.
- Une exposition personnelle au musée de l'Armée – Invalides jusqu'au 17 mai 2026 qui rassemble, quant à elle, des créations récentes de l'artiste, y compris certaines œuvres réalisées au cours des résidences dans chacun des dix hauts-lieux de mémoire, qui seront présentées dans le parcours permanent du musée de l'Armée.
- *Le ciel nous vengera.* Au Castelet, Toulouse jusqu'au 2 août 2026.

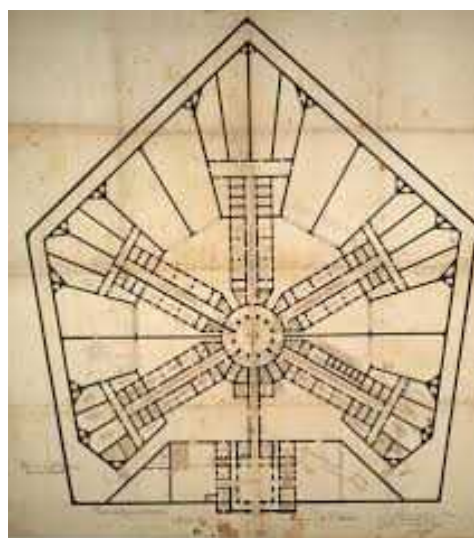
II) LE CASTELET – Ancienne prison Saint-Michel



Seul bâtiment encore accessible de l'ancienne prison Saint-Michel, le Castelet est un témoin rare de l'histoire carcérale des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, construit selon les principes de la science pénitentiaire de l'époque.

Cet espace culturel et mémoriel retrace les 150 ans d'histoire de la prison et accueille des installations artistiques éphémères.

Une architecture carcérale rare



Hôpital militaire, maison d'arrêt, lieu d'exécution durant la Seconde Guerre mondiale... La prison Saint-Michel a connu de multiples usages et périodes marquantes. Construit entre 1862

et 1869, le Castelet est l'œuvre de l'architecte Jacques-Jean Esquié, collaborateur de Viollet-le-Duc.

Ancienne porte d'accès à la prison Saint-Michel, le Castelet en représente la partie administrative. Il témoigne de l'**architecture carcérale du XIX^e siècle**, inspirée par le modèle panoptique. Ses deux tours crénelées, ses meurtrières et son imposante façade en briques évoquent un château fort urbain au cœur de la ville rose. Il reflète les grandes mutations du système pénitentiaire français au XIX^e siècle. Inscrit aux Monuments Historiques depuis 2011, il reste l'un des rares vestiges de ce type en France.

Un lieu témoin de l'Histoire



Dès 1940, la prison Saint-Michel devient un rouage de la répression menée d'abord par le régime de Vichy, avec ses lois discriminatoires, puis par les nazis à partir de 1942. Pendant l'Occupation, elle fut le théâtre d'événements tragiques, notamment l'exécution de résistants tels que Marcel Langer.

Sa situation géographique, au centre de la rue Saint-Michel et sa conception architecturale en étoile, font de ce bâtiment une bâtisse symbole du patrimoine toulousain. La superficie totale du bâtiment est de 19 400 m².

- Face à la rue Saint-Michel se trouve l'entrée qui est constituée d'un fortin en briques rouges dit *castelet* avec ses deux tours crénelées.
- Juste derrière sa grande porte se trouve une cour d'honneur dite la « *Cour des fusillés* ».

- Et plus encore à l'arrière siège l'ancienne prison en elle-même avec une architecture dite « Philadelphienne » (qui est une forme de gestion des prisons fondée sur le maintien des prisonniers en isolement de jour comme de nuit). Le bâtiment est axé autour d'une rotonde sur laquelle s'étirent les cinq branches en étoile sur trois niveaux sur 15 000 m².



III) LES OCCURENCES

HISTOIRE (PERSONNELLE)



Nicolas Daubanes. *Les Sœurs Papin*, 2021. Poudre de fer aimantée, 360x152cm.

Il y a des sujets graves qui après avoir alimenté la presse perdurent dans l'inconscient collectif. Ils sont parfois ravivés par des productions artistiques, littéraires ou cinématographiques. C'est le cas d'un fait divers datant de 1933, plus connu sous le nom de « l'affaire des sœurs Papin ». Revenons un peu en arrière : nous sommes le 2 février, Au Mans, Christine et Léa Papin, employées de maison, assassinent leur patronne et sa fille aînée. L'affaire est vite médiatisée et interrogée : les sœurs Papin sont-elles des tueuses sanguinaires ou des victimes de la lutte des classes ? L'affaire partage l'opinion et donne lieu à de nombreuses interprétations tant artistiques que littéraires ou psychanalytiques. On retrouve le thème des sœurs Papin chez



Deux portraits des sœurs Papin avant et après l'affaire. Tirages utilisées par André Breton pour illustrer un article co-écrit par Paul Éluard et Benjamin Péret en 1933 dans le n°5 de la revue *Le surréalisme au service de la révolution*.

André Bretonⁱ et les surréalistes, chez Lacan avec ses théories sur la psychose paranoïaque, chez Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre qui se rangent du côté de ceux qui imputent ce crime à la lutte des classes. Nicolas Daubanes, de nos jours, s'empare à son tour du sujet et l'inscrit dans son travail artistique qui prend racine dans une réflexion autour *de la condition humaine et les formes sociales qui la façonnent*.

Extrait d'un entretien entre Nicolas Daubanes et Aude Boussarie :

A.B - Pourquoi donner une visibilité supplémentaire à deux criminelles déjà tellement médiatisées ?

N.D - *Ce projet est né des recherches que j'ai entreprises autour du monde carcéral, un thème récurrent et central dans mon travail. De plus, la dimension sociale que revêt ce fait divers est un levier puissant dans ma démarche. Cette affaire a marqué toute une époque et une société entière, il y a eu un avant et un après sœurs Papin dans le combat de la lutte des classes. L'acte violent envers l'autre ou envers soi-même est la réponse ultime à une oppression subie. Même si je ne soutiens pas le passage à l'acte, je dis qu'il se comprend et que souvent, ce type d'événement fait bouger les lignes vers une amélioration.*

A.B - Ce travail résonne-t-il plus intimement avec votre histoire de vie ?

N.D - *Il y a comme un aller/retour entre Léa et moi : mes parents sont décédés quand j'étais jeune, je m'occupe de leur tombe et le fait de me préoccuper de la sienne est comme un parallèle entre ma vie personnelle et une histoire plus universelle. Ces superpositions m'intéressent, elles permettent à chacun de se retrouver dans l'un ou l'autre des aspects de la « Grande » Histoire.*

A.B - En quoi ce travail s'inscrit-il plus largement dans votre réflexion personnelle d'artiste ?

N.D - *Le point de départ est l'univers carcéral, mais le fond qui motive l'ensemble de mon travail, c'est bien le thème de la famille. Ce « télescopage » entre les deux me permet de faire entrer le souvenir de ma famille dans un endroit où il sera conservé pour toujours. Ainsi, ma famille, perdue trop tôt, ne disparaît pas. Ce niveau de lecture n'est évidemment pas lisible pour tous, mais il existe pour moi et reste un moteur essentiel dans mon processus de création.*

Bien d'autres artistes se sont emparés de l'Histoire de l'humanité en la questionnant et en la traitant plastiquement au travers du spectre personnel et intime. Comme si le « je » pouvait comprendre le « nous ». Comme si le jeu en valait la chandelle.

Anselm Kiefer, avant d'être connu et reconnu internationalement pour ses pièces monumentales et son travail sur la mémoire européenne, a commencé plus modestement avec la pratique de la photographie.

Imprégnée par les paysages dévastés de son enfance, l'œuvre d'Anselm Kiefer s'est engagée dès la fin des années 1960 dans une réflexion sur l'origine du Mal et l'exploration intime de la nature tragique du nazisme, qui a donné lieu à un important ensemble d'actions.

Les thématiques de son œuvre, soutenues par sa connaissance profonde de la littérature et fondées dans l'histoire allemande traversent de nombreux domaines allant des mythes à l'architecture en passant par la destruction.

Bien qu'il affirme penser en images et toujours utiliser la photographie pour réaliser ses tableaux, Anselm Kiefer n'a jusqu'à présent que très rarement ou très partiellement présenté cette composante essentielle de son travail.

L'importance de la photographie dans la construction de la démarche d'Anselm Kiefer est pourtant essentielle. En témoignent, dès ses premières réalisations vers 1969, les clichés des rituels de catharsis auxquels il se soumet en effectuant, vêtu de l'uniforme de son père, officier

de la Wehrmacht, le salut nazi dans divers sites symboliques d'Italie, de Suisse et du sud de la France.



Anselm Kiefer. *Le ciel étoilé au-dessus de nous et la loi morale en nous*, 1969-2009. Gouache sur papier photographique.

Il associe, ici, le corps aux stigmates de l'histoire. Cette série est la représentation de la conscience du silence pesant sur l'Allemagne, sur l'héritage nazi. En revêtant l'uniforme qu'avait porté son père pendant la guerre et en se photographiant devant des sites choisis avec soin en réalisant le salut nazi, il y répond ainsi : « l'autorité, la concurrence, la supériorité [...] ce sont des facettes de moi comme de n'importe qui d'autre. Je voulais découvrir comment je me serais comporté à l'époque ».

Interroger l'Histoire en se questionnant personnellement, en faire des mises en scènes, passer de l'intime à l'extime sont peut-être ce qui fondent profondément l'art à partir du début du XX^{ème} siècle. Comment les artistes ont-ils permis, tour à tour, à des endroits différents et avec des pratiques polymorphes un autre regard sur l'Histoire. La grande, la petite, celle de tous au travers de leurs propres yeux.

Il y a donc ceux qui s'appuient sur des faits historiques dramatiques pour aller à leur propre rencontre et puis, il y en a d'autres, qui partent du soi pour tendre à l'universel. Sophie Calle, par exemple, consiste à faire de sa vie, et notamment des moments les plus intimes, une œuvre. Elle partage ses expériences personnelles en utilisant différents supports (livres,



Sophie Calle. Capture d'une image de la vidéo *Pas pu saisir la mort*, 2007.

photographies, vidéos, films, performances etc.). Dans son œuvre *Pas pu saisir la mort* en 2007, le spectateur découvre derrière un léger rideau de dentelle quelques bancs placés devant un écran vidéo qui dévoile les derniers instants de la vie de sa mère. Il y a de la douceur dans les gestes, une main posée délicatement sur les cheveux de la mourante, les dernières caresses pour dire l'amour. Parce que le dos de cette main vérifie dans le cou que le pouls bat encore.

Le regardeur devient-il voyeur ? Ressent-il ce qu'il a l'impression d'avoir raté ? Revit-il simplement la veillée de ses propres mourants ?



Dans tous les cas, le silence de l'espace de l'œuvre laisse place aux derniers bruits avant le dernier souffle : les froissements de vêtements de ceux qui circulent autour du lit, le grincement d'une chaise ou d'une porte, les chuchotements peut-être... Et puis les derniers mots de sa mère : « Ne vous faites pas de souci... ».

Elle filme, ce qui est spectaculairement anodin. Monstrueusement intime. Mais, ce n'est pas l'approche de la mort qui est filmée par Sophie Calle, ce n'est pas une femme mourante, ce sont les derniers instants d'une vivante. La vie, filmée jusqu'à son bout.

Sophie Calle. Rideau brodé avec le mot « Souci » à l'entrée de la salle de projection au MRAC Occitanie de Sérignan en 2025.

Finalement, lorsque les artistes s'approprient Les histoires, qu'elles soient universelles ou intimes, permettent un va et vient qui donne à voir toutes les faces de l'humanité : d'un côté et de l'autre ; le dessus-dessous ; de haut en bas ; de bas en haut...de toute part ! Et ces histoires, quel qu'elles soient se logent dans la mémoire et le souvenir du bien commun.

1) LA MÉMOIRE

Définition de mémoire : c'est la faculté de conserver et de rappeler des choses passées et ce qu'il s'y trouve associé ; l'esprit, en tant qu'il garde le souvenir du passé. C'est la faculté de se souvenir et pas du souvenir lui-même.

La mémoire est la fonction qui nous permet personnellement d'encoder, conserver et restituer des informations pour interagir avec notre environnement. Elle rassemble nos savoir-faire, nos connaissances, nos souvenirs. Indispensable à la réflexion et à la projection de chacun dans le futur, elle fournit la base de notre identité.

Par ailleurs, sur un plan plus large, il existe aussi une mémoire collective ou culturelle, celle qui prend place autour des événements historiques (autour de leur évocation ou de leur commémoration) et des événements contemporains médiatisés. Il s'agit d'une mémoire partagée constituée des différentes représentations de l'événement par l'ensemble des personnes.

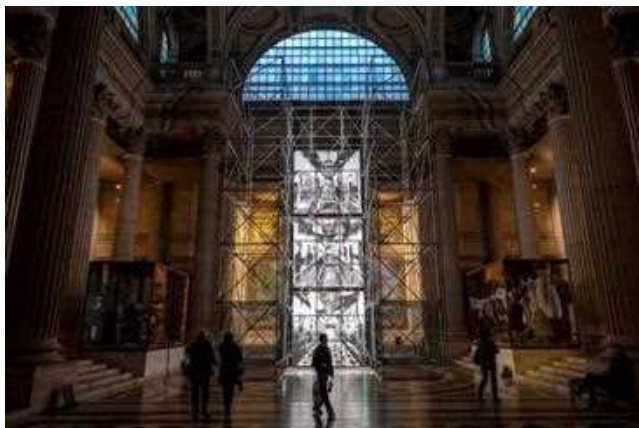
Nicolas Daubanes dresse, en tant qu'artiste, un pont entre son langage artistique et la mémoire des lieux emblématiques de conflits. Explorant les limites de l'existence et de la condition humaine, il multiplie les expériences d'ateliers menés dans le milieu carcéral et les résidences d'artistes. Depuis une quinzaine d'années, son œuvre s'ancre dans une réflexion sur la transmission de la mémoire dans des lieux chargés d'histoire.



Nicolas Daubanes. Ancien camp de concentration de Natzweiler-Struthof, forêt, 2025.

Pour son exposition au Panthéon *Ombre est lumière. Mémoires des lieux* (du 19 novembre 2025 au 8 mars 2026), il a créé spécialement pour cet espace (dédié à la mémoire des grandes figures de la nation), des œuvres monumentales issues de plusieurs résidences dans les hauts-lieux de la mémoire nationale.

Parmi les œuvres réalisées, on trouve le dessin d'une forêt à l'emplacement de l'ancien camp de concentration de Natzweiler-Struthof.



Ci-contre, autre dessin représentant la prison de Montluc, dialogue avec les pensionnaires du Panthéon : c'est en effet dans cette prison militaire que les résistants Marc Bloch et Jean Moulin ont été enfermés, tandis que Robert Badinter y avait demandé la détention de Klaus Barbie.

Nicolas Daubanes. Prison de Montluc à Lyon, 2025.



D'autres dispositifs s'avèrent tout aussi pertinents pour des sujets plus abstraits, comme le racisme ou la démocratie. Certains empruntent clairement à la méthode des lieux, comme les *Archives des députés allemands*, de Christian Boltanski, qui donne corps à une idée floue, celle des aléas de la démocratie. En inscrivant le nom de tous les députés élus démocratiquement au Bundestag de 1919 à 1999 sur des boîtes métalliques toutes identiques, au milieu desquelles se glisse celle d'Hitler.



Christian Boltanski. *Archives des députés allemands*, 1999, boîtes métalliques et autocollants, lampes à filament de carbone, 1999.

Le visiteur est troublé : c'est bien la démocratie même qui engendre sa propre corruption. Ici la mémoire collective est corrigée, dépouillée d'une croyance naïve, à savoir que le nazisme était étranger à la démocratie, ou que le peuple allemand n'avait eu aucune part dans ce qui allait conduire à une catastrophe sans équivalent.

De même, que les images « soient perçues comme des empreintes de corps », comme le disait Pignon-Ernest, ne signifie pas que seules les images mimétiques puissent avoir un tel effet. De nombreux autres signes, à condition qu'ils évoquent la présence humaine, ont un effet similaire. C'est en ce sens que Pascal Convert a retenu la forme de la cloche pour y faire graver le nom des fusillés du Mont-Valérien.



Pascal Convert. Monument à la mémoire des otages fusillés au Mont-Valérien, 2003.

Y figurent, par ordre chronologique de décès, les noms et prénoms des 1008 noms des fusillés identifiés à ce jour. Une inscription sur la base de la cloche perpétue la mémoire de « tous ceux qui n'ont pas été identifiés ». Vous y trouverez des noms connus comme Gabriel Péri, Missak Manouchian, Honoré d'Estienne d'Orves ou Boris Vildé du réseau du Musée de l'Homme. L'artiste a choisi la cloche comme symbole universel pouvant par exemple évoquer le tocsin au mort. Posée sur le sol, elle devient le symbole du silence.

La mémoire peut être gravée sur des cloches, mais elle peut également montrer ce qu'il y a de plus éphémère. C'est la démarche, par exemple, de la pratique d'Ernest Pignon-Ernest. Il pense (comme Boltanski, nous y reviendrons juste après pour développer sa pensée) que les



E. Pignon-Ernest. Intervention à Naples. Entre 1988-95.

monuments sont un piège à la mémoire. En occupant le même espace – les lieux et places stratégiques du territoire urbain –, en s'adressant aux passants, en sollicitant la mémoire, les dessins prétendent faire ce que le monument ne fait pas, à commencer par disparaître lui-même, après avoir accompli son action, puisque le souvenir n'a pas vocation à demeurer « dehors » : son lieu naturel étant dans la tête et le cœur des hommes.

Revenons à Boltanski, comme évoqué ci-dessus, qui se montre encore plus radical. En refusant la demande qui lui fut faite d'un Mémorial pour l'Holocauste à Berlin (finalement réalisé par Peter Eisenman), il a donné ses raisons :

« Il y a de nombreuses années de cela, on m'a demandé de réfléchir à ce monument qui va maintenant se faire, qui sera un beau monument, je crois. J'avais dit que je ne voulais pas le faire. J'avais répondu : « Quand on fait un monument, ce n'est pas pour se souvenir, c'est pour oublier. » Tout monument est fait pour laver, pour finir, pour oublier encore plus. C'était une manière, pour l'État allemand, de dire : « Voilà. On paie. » Et peut-être est-ce une bonne chose, mais je ne voulais pas être mêlé à ça. J'avais proposé deux solutions de rechange, en précisant que de toute manière je ne les signerai pas. Les deux possibilités étaient finalement opposées. La première était de garder en terrain vague le centre de Berlin [...]. Laisser cela vide, dire : « Plus rien ne poussera ici », et avoir comme une sorte de plaie, qui serait là, au milieu de cette ville [...]. L'autre possibilité, qui avait ma préférence, était de se servir de l'argent initialement prévu pour la commande du monument, afin de faire fonctionner à Berlin un lieu et une organisation qui permettraient jour et nuit à des humains de lire des listes de noms, jusqu'à épuiser la mémoire. La chose continuerait tant que l'on trouverait des gens qui veuillent bien donner une heure de leur vie pour cela. Et le jour où l'on ne trouverait plus personne, on dirait : « Le deuil est fait. C'est fini, réglé, oublié ».

Mais la mémoire, quoiqu'elle revête aujourd'hui, a toujours été une question centrale dans l'histoire de l'art. Montrer, peindre, dépeindre, dénoncer, ne pas oublier. Telle une trace de ce qui s'est produit. La mémoire comme témoignage. C'est ce qu'a décidé de réaliser Francisco de Goya avec son œuvre *El tres de mayo* en 1808.

Le tableau représente l'exécution de 43 patriotes espagnols, fusillés pendant la nuit par des soldats français à Madrid le 3 mai 1808. La veille, la foule madrilène, qui manifestait pour le retour du roi Ferdinand VII (dont Napoléon I^{er} avait provoqué l'abdication pour installer sur son trône son propre frère Joseph) avait affronté les cavaliers mamelouks envoyés contre elle par Murat (cet événement est représenté dans un autre tableau de Goya, *El dos de mayo*).

Dans la nuit du 3 mai, les représailles furent spectaculaires. C'est cet épisode tragique que Goya, qui fut témoin de la férocité absurde de la guerre et de ses atrocités, retient, en 1814, pour symboliser la « glorieuse insurrection contre le tyran de l'Europe » (commissionnée par le gouvernement provisoire espagnol sur sa suggestion). Le héros populaire, victime lumineuse, le comparant à Jésus avec sa tunique blanche, ses stigmates et les bras levés en forme de croix

de Saint-André, se dresse au cœur de l'obscurité : celle d'un ciel noir et d'un paysage urbain qui l'écrase, et celle des hommes réduits à n'être que des machines à tuer.



Francisco de Goya. *El dos de mayo*, 1814.



Francisco de Goya. *El tres de mayo*, 1814.

2) LE SOUVENIR

Définition de souvenir : Impression que la mémoire conserve de quelqu'un, de quelque chose. *Je n'ai qu'un souvenir confus de lui. Un souvenir agréable, douloureux. Cet échec ne sera bientôt plus qu'un mauvais souvenir. Garder, perdre le souvenir de quelque chose. J'ai le souvenir de... ou, simplement, j'ai souvenir de... Rappeler, perpétuer le souvenir d'un évènement. Le temps balaiera jusqu'à son souvenir. Des souvenirs d'enfance.*



Louise Bourgeois. *Maman*, 1999.

Cette œuvre est un hommage à sa mère, Joséphine. Le corps rappelle une bobine de fils. Les pattes, des aiguilles. Sous l'abdomen, un espace grillagé contient des œufs en marbre blanc. Les pattes tordues donnent une impression de déséquilibre et de fragilité à l'ensemble provoquant une tension entre force et faiblesse. « L'araignée est une ode à ma mère. Elle était ma meilleure amie. Elle était réfléchie, intelligente, patiente, apaisante, raisonnable, délicate, raffinée, indispensable, ordonnée et utile. Comme une araignée. »

délicate, raffinée, indispensable, ordonnée et utile. Comme une araignée. »

- Par métonymie. La mémoire elle-même. *Je ne saurais effacer cette action de mon souvenir. Il restera un héros dans le souvenir des hommes.*
- Loc. *En souvenir de, en souvenir*, pour conserver dans sa mémoire une trace de quelqu'un, de quelque chose. *Gardez ce bijou en souvenir de moi, en souvenir.* Dans des formules de politesse. *Rappelez-moi à son souvenir, à son bon souvenir. Recevez mon amical souvenir. Croyez à mon fidèle souvenir. Meilleurs souvenirs de...*



Portrait d'André Breton dans son atelier 42 rue Fontaine, 9^{ème} arrondissement. Paris en 1955.

« Les objets ne sont pas des êtres de raison », disait André Breton. Le mur de son atelier est entré au Musée national d'art moderne en 2003. Spectaculaire agencement d'objets hétérogènes, il mêle art océanien et des Amériques, tableaux majeurs de la modernité, objets naturels et usuels. `

Un intime exposé et donné à voir. En souvenir de...

- En littérature, au pluriel. Ouvrage dans lequel une personne fait le récit d'évènements qu'elle a vécus. *Il est en train d'écrire ses souvenirs.*
- Ce qui rappelle quelqu'un, quelque chose. *Cette boucle de cheveux est le seul souvenir qui me reste d'elle. Garder précieusement des souvenirs de famille. Souvenir mortuaire.*

Charles Baudelaire, Spleen LXXVI, poème tiré des Fleurs du Mal, 1857 :

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.
 Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
 De vers, de billets doux, de procès, de romances,
 Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
 Cache moins de secrets que mon triste cerveau.
 C'est une pyramide, un immense caveau,
 Qui contient plus de morts que la fosse commune.
 — Je suis un cimetière abhorré de la lune,
 Où comme des remords se traînent de longs vers
 Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.
 Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
 Où gît tout un fouillis de modes surannées,
 Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
 Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
 Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
 L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
 Prend les proportions de l'immortalité.
 — Désormais tu n'es plus, ô matière vivante !
 Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
 Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux ;
 Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
 Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
 Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.

- Désigne en particulier un petit objet, un bibelot, une carte postale vendus aux touristes. *Rapporter un souvenir de Paris. Une boutique de souvenirs.*

Titres célèbres : *Souvenirs d'égotisme*, de Stendhal (écrit en 1832) ; *Souvenirs de la maison des morts*, de Dostoïevski (1862) ; *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, de Renan (1883) ; *Souvenirs pieux*, de Marguerite Yourcenar (1974).

1) ÉTAT DES LIEUX

L'atelier : LIEU de création

Toute œuvre naît dans un lieu, y prend corps, vient s'y incarner : œuvre littéraire, œuvre plastique ou encore musicale. Si elle n'émane pas que de l'espace qui a accueilli son créateur lors de sa gestation, il n'en reste pas moins que sa naissance a eu lieu quelque part avant de migrer. En effet, toute création est amenée à des déplacements et traverse donc divers lieux. Après la pensée de l'œuvre par l'artiste, le tout premier de ces lieux et très souvent, l'atelier.



Gustave Courbet. *L'atelier du peintre*, 1855.



Nicolas Daubanes. Matrice de dessin. Vue d'atelier.

Des ateliers des siècles passés, qui rassemblent maîtres et apprentis, au lieu des mondanités et du travail artistique figuré par Gustave Courbet dans son *Atelier du peintre*, en passant par le cabinet de travail solitaire, l'atelier à demeure, l'atelier nature (les impressionnistes) ou encore la quasi entreprise où l'artiste conçoit, reçoit, collabore (Andy Warhol et la *Factory*, l'Olafur Eliasson Studio etc.), ce lieu qu'est l'atelier existe par et pour l'artiste et l'œuvre qu'il y déploie. En d'autres termes, l'atelier n'est pas seulement un luxe, un refuge, un espace dans lequel l'artiste se retire loin du monde et crée d'une manière toute détachée de ce dernier, mais un lieu dans lequel il éprouve le monde.



Louise Bourgeois chez elle à New York.

En 1973, à la mort de son mari, Louise Bourgeois investit la totalité de la maison qu'ils ont achetée ensemble des décennies auparavant comme atelier et crée ce qui est considéré comme sa première installation, *la destruction du père* (1974). Cette propagation de l'œuvre à l'ensemble de l'espace de la maison semble apporter une première respiration spatiale à l'artiste. De cette superposition entre espace de vie et espace de travail, donnera une présence matérielle au lieu habité par l'intégration d'objets quotidiens, ordinaires et personnels (vêtements, flacons de parfum, mobilier). L'échelle de ses œuvres ne changera pourtant de manière significative que dans les années 80 lorsqu'elle installe son atelier dans une ancienne manufacture de tissu. Elle

peut enfin donner à sa pratique les dimensions architecturales longtemps désirées : « Je voulais constituer un espace réel dans lequel on puisse entrer et se déplacer » dit-elle en effet. C'est



Louise Bourgeois. Série des *Cells*, 1989-2008.

suite à ce déplacement que prend naissance la série des *Cells*. Ces environnements clos sur eux-mêmes, réalisés entre 1989 et 2008, au sein desquels on peut parfois pénétrer, sont révélateurs du lien étroit que l'artiste entretient avec la maison comme espace clos, confiné. Ces lieux où se fait le travail créateur impactent donc la pratique et les formes qui en découlent. Ce sont ces contraintes inhérentes au lieu qui, au sein d'une pratique personnelle, viennent informer les productions.

LIEUX d'exposition : Du modèle au déplacement

Jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, les salles d'exposition de l'art mettent en avant l'édifice, dont les ornements architecturaux sont très présents, au détriment parfois de la mise en valeur des œuvres. Celles-ci sont alors exposées par dizaines aux murs et se succèdent dans des espaces souvent très étroits.

C'est seulement au début du XX^{ème} siècle que la question de la présentation devient une réelle préoccupation. Les concepteurs d'expositions travaillent davantage sur le parcours de visite, souhaitant que le visiteur jusqu'alors passif, s'engage pleinement dans l'œuvre et dans l'espace d'exposition. Le rôle du visiteur et son investissement dans sa visite priment alors sur la contemplation passive des œuvres. La décoration des musées s'épure et les œuvres bénéficient d'un accrochage plus valorisant.



Musées des Augustins jusqu'en 1950. Toulouse.



Musées des Augustins aujourd'hui. Toulouse.

La place du lieu d'exposition a donc changé au fil du XX^{ème} siècle. Les œuvres vont, petit à petit, se rattacher à des lieux artistiques de natures diverses : historiques, dans l'environnement urbain, dans l'espace public ou encore dans la nature.

Ces nouveaux lieux renouvellent la manière de regarder et d'apprécier les œuvres d'art. Ils modifient également l'expérience de « visite ». Mais ce geste n'est pas sans conséquences puisqu'il s'accompagne de controverses plus ou moins importantes.



Takashi Murakami. La sculpture *Kakai*, 2010.

C'est en effet le cas de certains artistes contemporains qui présentent leur art dans des lieux chargés d'histoire. Ainsi, on peut voir des artistes comme Jeff Koons ou Takashi Murakami et d'autres, présenter leurs œuvres au Château de Versailles. Dans le cas présent, le problème réside en la confrontation du patrimoine et de l'art contemporain.

Néanmoins, le lieu de réception peut parfois servir l'art et inversement, sans provoquer de contestations pour autant.



Christian Boltanski. Sans Titre, 1994. Église Saint-Eustache, Paris 1^{er} Arrt.

En effet, il peut participer à la compréhension et au sens de l'œuvre. Par exemple, pour Christian Boltanski le lieu d'exposition appuie la démarche artistique. En exposant ses œuvres dans des lieux de cultes, il met l'accent sur l'histoire liturgique. Par exemple, lors de la semaine sainte à l'église Saint-Eustache à Paris en 1994, il présente des manteaux déposés au sol le long de la nef, faisant le lien avec l'histoire : lorsque Jésus vint à Jérusalem six jours avant Pâques, la foule l'acclama en tapissant le sol de manteaux et de rameaux verts, formant un chemin en son honneur. C'est un récit que propose l'artiste, un témoignage historique illustré par l'œuvre.



Jeanne-Claude et Christo. L'Arc de Triomphe emballé, 2021.

À contrario, l'œuvre peut servir son lieu de réception. Ainsi, les lieux « emballés » par Jeanne-Claude et Christo, conformément à leur processus créatif, sont l'œuvre. Ils recouvrent des monuments ou des lieux pour mieux les faire connaître au public. En effet, quand un monument est emballé, sa forme et son aspect se modifient. Ils insistent alors sur le fait de cacher le lieu pour mieux le découvrir ou le redécouvrir.

Donc, à partir de la fin des années 60, des pratiques artistiques comme le Land art ou les œuvres in situ poussent l'art à quitter l'atelier et à se mesurer à d'autres espaces.

L'environnement devient une composante à part entière de l'œuvre, conçue en fonction d'un lieu particulier avec lequel elle entre en relation.



Daniel Buren qui interroge l'espace public et urbain, avec ses bandes de couleur, est un exemple éclairant de l'art in situ. L'environnement est, ici, requestionné...comme le paysage va l'être avec Richard Long, Robert Smithson ou Walter de Maria qui effectuent, en lui, de vastes opérations, le plus souvent éphémères. Ils seront, chacun avec leur pratique, les principaux représentants du Land Art. Mais est-ce Juan Miró n'était pas leur prédécesseur lorsqu'il affirmait qu'une sculpture « doit tenir en plein air, en pleine nature » ? Il élargira cette idée avec ses trois bleus, dès le début des années 60, à la dimension du paysage réel, en l'occurrence le paysage céleste.

Walter de Maria. *Champ de foudre*, 1977.

Le paysage réel !

Auquel on ne peut se dérober.

Auquel il faut faire face.

Auquel, l'abdication n'est pas une possibilité.

Le paysage qu'il faut affronter pour ne pas recommencer !

Mais le déni, pouvant être si puissant et l'oubli, si facile, que seul l'art a la possibilité et peut-être le devoir de réactiver la mémoire.

La mémoire du LIEU – LIEU de mémoire



Jochen Gerz. *Monument invisible contre le racisme*, 1990-93.



L'œuvre de Jochen Gerz, *Monument invisible contre le racisme* ou *Monument invisible*, est constituée de 2146 pavés, progressivement descellés clandestinement à partir de 1990 et inaugurée en 1993, sur le lieu symbolique du château de Sarrebruck (ancien siège de la Gestapo). Chaque

pavé gravé chacun du nom d'un cimetière juif profané entre 1933 et 1945, puis remplacé, face contre terre. Cette œuvre est une réflexion de la mémoire d'un lieu, du lieu.

2) L'ŒUVRE FAIT DE TOUT LIEU SON LIEU

Les solides souples se déforment et leur agencement ne saurait être fixe, figé, arrêté, à moins qu'un autre matériau adjoint ne vienne stopper ce potentiel d'évolution : étirement, affaissement, tension, suspension se verraient alors comme pétrifiés, l'instabilité serait alors pérennisée, réifiée. Ce potentiel du matériau souple (textile, fils, lycra), c'est-à-dire sa flexibilité,

sa ductilité, est pourtant ce qui permet aux installations auxquelles ces matériaux fournissent la matière première, d'adhérer à différents espaces, de se réagencer, s'adapter, se reconfigurer sans pour autant que l'intention n'en soit changée. Ainsi, *La Bruja 1*, installation de Cildo Meireles, a connu diverses configurations qui pourtant ne nous empêchent pas de saisir les contours de l'œuvre.



Présentée pour la première fois en 1981 à la Biennale de São Paulo, *La Bruja* (La sorcière) se compose d'un balai fixé au mur à la base duquel s'échappent une multitude de fils. Les 2500 kilomètres de fils étaient alors venus envahir le sol des trois étages du bâtiment conçu par Oscar Niemeyer.



En 2009, lors de l'exposition *À contre-corps* au Frac Lorraine, le principe reste le même, mais les fils suivent une ligne dense tout au long des lieux d'exposition, des escaliers, avant d'enjamber le chemin de ronde de l'Hôtel Saint-Livier à Metz et se déverser dans la cour de l'édifice, faisant ainsi écho à la dimension défensive de ce lieu historique.



En 2011, à la Biennale de Lyon, ce sont quelques 3000 kilomètres de fils qui viennent envahir le troisième étage du Musée d'Art Contemporain pour en structurer tout l'espace et sur lesquels les visiteurs peuvent marcher.

L'extrême plasticité du matériau permet alors de coller au lieu, à n'importe quel lieu, d'y adhérer sans réserve sans pour autant que l'œuvre perde son intégrité, sa vérité ou son authenticité.

À l'heure où les artistes participent à des résidences et donc à séjourner temporairement dans un lieu (où on leur met un atelier à disposition), ne doit-il pas, envisager sa production comme adaptable, fragmentable, mobile, nomade ?

La tentation est alors grande de lutter contre une sensation gênante de fugacité, d'impossibilité à s'ancrer, à s'enraciner, et peut-être est-ce alors tout l'enjeu des pratiques d'installation ? Mais plutôt être tenté d'envahir, de s'approprier en adhérant au lieu, tentative de lui « coller à la peau ».

Cet « assemblément », comme le nomme Michel Guérin dans son ouvrage « Le concept de topoïétique », c'est-à-dire le « lien de l'être-œuvre avec l'œuvre-lieu » nous semble en effet résonner avec la mobilité contemporaine, avec une sorte de traversée des lieux.

La mobilité de l'artiste et de son œuvre, la délocalisation inhérente à la diffusion, et la nécessité d'appropriation sont des conditions qui génèrent une forme de nomadisme, à laquelle les propos de Tatiana Trouvé font écho lorsqu'elle dit : « [chaque] nouvelle exposition, c'est comme si je partais m'installer quelque part. Il ne suffit pas de prendre deux valises et de partir » ajoutant « qu'il y a un va-et-vient constant entre différents fragments de l'atelier, de la maquette et de l'espace réel ».

Les « lieux » et les artistes sont, aujourd'hui, des espaces et des êtres polymorphes. Ils sont très souvent intimement liés l'un à l'autre. L'artiste prend en compte le lieu et le lieu accepte la création. C'est devenu, au fil des temps, un peu comme une histoire d'amour.

RÉSISTANCE

Comment l'œuvre fait acte de résistance avec la matière-le matériau ?

Le Castelet et l'œuvre de Nicolas Daubanes se rejoignent dans une intimité profonde, où la mémoire carcérale du lieu amplifie la philosophie de l'artiste. Les murs de l'ancienne prison Saint-Michel (que l'on aperçoit depuis le Castelet) portent les marques de siècles d'enfermement toulousain : son béton fissuré par le temps, sa pierre érodée par l'humidité et ses traces discrètes d'évasions partagées dans les discours mémoriels du lieu. Ces surfaces usées résonnent parfaitement avec les matériaux historiquement choisis par Daubanes, sa limaille de fer ou son béton sucré.

« Le Mur de l'Atlantique » : le sabotage comme acte de résistance

Parmi les techniques utilisées par l'artiste on retrouve celle dit du « béton sucré ». Cette astuce des Résistants de la Seconde Guerre mondiale faits prisonniers et contraints de fabriquer le « Mur de l'Atlantique », consistait à ajouter 10 grammes de sucre par bétonnière, privant le béton de sa solidité et faisant s'effriter les fortifications ennemies, préparant ainsi la Libération. Daubanes réutilise cette matière pour en faire des sculptures et mettre face à face la fragilité à la résistance.

Une fragilité apparente, celle des murs comme celle des matériaux, qui permet le dialogue entre la mémoire pétrifiée du Castelet et le travail créatif de l'artiste. Leurs univers sont au service l'un de l'autre transformant l'enfermement en tension vivante qui mène à la renaissance symbolique.



Nicolas Daubanes. *Sabotage 2*, 2014.

Sabotage est une série de sculptures composée de béton et de sucre. Depuis 2014, l'artiste multiplie les expériences à partir de cette dernière substance devenue signifiante et emblématique de l'acte de sabotage. Les différentes pièces plastiques (dont celle au-dessus), à partir d'un coffrage complexe, ont été coulées en une seule fois, de manière à constituer un seul « corps ». Elles sont toutes destinées à devenir brisures, gravats et poussières. Malgré la précision de sa préparation (coffrage, matériaux...) va naître l'inattendue : un état de ruine au moment de la révélation hors du moule.



Dans son installation *Ergonomie de la révolte* (2018), les briques utilisées rappellent, quant à elles, l'emploi de la céramique dans *15 janvier 1972**. Mais ici, elles portent l'empreinte des ouvriers de la briqueterie de Nagen (Haute-Garonne) qui les ont façonnées et empoignées. Sont-elles la marque d'une main révoltée qui les enserrant, prête à lancer, ou font-elles référence aux traces indélébiles de ceux qui modèlent les choses ?



Nicolas Daubanes. *Ergonomie de la révolte*, 2018. Détail.

Si les œuvres de Nicolas Daubanes traduisent à première vue – et effectivement – les cris insurgés de révoltes sociales, elles renvoient également aux constructions intimes de chacun, dont le corps, mais aussi l'éducation, est le premier carcan. Le regardeur, libre de prendre position dans sa réception, observera l'histoire personnelle ou l'histoire collective, qui, dans leurs évolutions, n'ont de cesse de combattre et mettre en perspective ce que peut être une condition donnée.

*Dans *15 janvier 1972* (2018), cette dualité se lit à travers un jeu entre des citations poétiques, proches de l'impalpable, et leur impression sur un support bien concret, en l'occurrence des tuiles brutes, primitives. Nicolas Daubanes fait cette fois référence à la révolte qui a eu lieu dans la prison de Nancy le 15 janvier 1972. Les prisonniers, retranchés sur le toit, envoyaient à la presse des messages cachés entre deux pierres.

Ou comment la matière-le matériau résiste pour faire œuvre ?



Le duo britannique Tim Noble et Sue Webster crée des « sculptures d'ombre » à partir de tas de détritus. Ce qui semble être un chaos d'objets brisés devient, sous un faisceau lumineux parfaitement orienté, une silhouette précise projetée sur le mur. Leur œuvre *Dirty White Trash* (ci-contre), réutilise six mois de leurs propres déchets pour projeter leurs silhouettes, cigarettes et verres de vin compris.

Tim Noble et Sue Webster. *Dirty White Trash*, 1998.

PAYSAGE (S)



Artemisia Gentileschi. *Loth et ses filles*, 1635-1638.

La représentation de l'espace sous la forme de paysage ou de vues d'intérieurs est relativement récente. Dans la peinture religieuse, historique, mythologique, les paysages sont des fonds que la figure humaine, au premier plan, se doit d'animer. C'est seulement au XIX^{ème} siècle que la peinture de paysage s'affirme comme un genre à part entière et comme lieu de recherche déterminant, avec Constable, Courbet, Turner, Van Gogh, Seurat et d'autres.

Vers la fin du XIX^{ème} siècle, malgré des réticences critiques, le paysage s'affranchit de la subordination à

la figure et devient un thème de prédilection des recherches sur la couleur, la lumière, l'espace. Les Impressionnistes en font leur sujet préféré, Cézanne s'y mesure à plusieurs reprises affirmant, dans les différentes versions de *La Montagne Sainte-Victoire* par exemple, la nature dans sa variété ainsi que les principes de structuration et de géométrisation propres à sa peinture.



William Turner. *Tempête de neige en mer*, vers 1845.

Depuis, la représentation de l'espace n'a pas cessé de nourrir la peinture. Dans la première partie du XX^{ème} siècle, il est *représenté* (s'adressant principalement à la vue) soit : de manière diffractée avec le Cubisme par exemple, réduite à ses lignes de force et à la couleur pure avec l'Abstraction, ouverte à l'infini ou se portant vers l'intérieur. Dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, l'espace se *présente* sous forme d'installations qui investissent l'espace vital du spectateur, sollicitant plusieurs de ses sens.

Mettant en jeu sa relation à l'environnement, l'œuvre d'art se mesure aussi au lieu où elle s'expose, qu'il soit naturel ou muséal, comme le signifie l'expression *in situ*.

1) REPRÉSENTER LE PAYSAGE

Le PAYSAGE dans l'expérience cubiste

Le thème du Viaduc à l'Estage a été traité à trois reprises par Braque. La version réalisée en 1908 est la seule où l'horizontale du viaduc tranche sur le ciel sans être surmontée par d'autres édifices. Elle rompt donc avec la composition pyramidale propre à Cézanne qui avait inspiré la première version. Les dominantes chromatiques en bleu, vert et ocre montrent encore la référence aux *Montagnes Sainte-Victoire* et aux *Grandes Baigneuses* du peintre d'Aix, mais ici l'importance est donnée aux constructions cubiques du premier plan qui envahissent la toile.



George Braque. *Le Viaduc de l'Estaque*, 1908.



Paul Cézanne. *Le Viaduc de l'Estaque*, 1882.

La REPRÉSENTATION d'intérieurs

Comme pour le paysage, la représentation des intérieurs s'affranchit du rôle de décor. L'intérieur n'est plus ce réceptacle de l'action humaine cher à la peinture des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles.



Henri Matisse. *Grand Intérieur rouge*, 1948.

Chez Matisse, dans son œuvre *Grand Intérieur rouge* de 1948, nous retrouvons placés l'un à côté de l'autre sur le mur, une toile et un dessin au lavis, représentant en abyme deux intérieurs. C'est la couleur qui domine ici. « Je n'ai jamais été aussi clairement en avant dans l'expression des couleurs », écrit-il à propos de cette série. Le peintre y met à l'œuvre son langage plastique fondé sur les oppositions entre droites et courbes, vides et pleins, intérieur et extérieur, et joue sur l'illusion de l'ouverture simulée par le dessin et le tableau au mur qui, comme deux fenêtres, semblent s'ouvrir sur le dehors. Mais tout s'inscrit dans le même plan-surface qui est celui de la lumineuse couleur rouge s'étalant partout.

Au-delà de la représentation fidèle d'un espace intérieur, le sujet se prête ici à ses recherches picturales sur la forme et la couleur, la surface et la profondeur.

PAYSAGE et abstraction

Universellement reconnu comme l'inventeur de l'abstraction lyrique, Kandinsky est, de même que Paul Klee, peintre et théoricien. Dans son ouvrage, *Du Spirituel dans l'art*, écrit en 1910, il médite sur les rapports entre forme et couleur, peinture et musique, tentant de définir la valeur expressive des formes, des couleurs et de leurs combinaisons. L'artiste y souligne en particulier qu'il ne faut pas se borner à voir la nature mais la vivre !

Délaissant l'attrait pour le motif, Kandinsky s'éloigne de la réalité apparente de ses premiers paysages par un travail sur la couleur qui acquiert une fonction propre ainsi que par le choix



de cadrages singuliers, désirant traduire non pas la précision des éléments mais une atmosphère. Avec *Impression V (Parc)*, il franchit le pas supplémentaire qui l'amène à l'abstraction. Le titre descriptif a disparu, l'artiste appelle désormais ses tableaux du mot général d'*Improvisation*, *Impression* ou de *Composition*.

Vassily Kandinsky. *Impression V (Parc)*, 1911.

Interroger le VISIBLE

Né en Allemagne de l'Est, Gerhard Richter s'établit en 1961 à Düsseldorf où il découvre l'Expressionnisme abstrait américain, Duchamp, le Pop'art, par rapport auxquels sa peinture prend position. Réagissant aux affirmations sur la mort de l'art, il décline tous les modes de la peinture, de l'abstraction au réalisme photographique, remettant toujours en cause les moyens de la peinture qui ne montre plus le visible mais cherche à l'interroger. Il écrit à ce propos : « L'art est un moyen d'aborder ce qui nous est fermé, l'inabordable ».



Se déployant à l'horizontale dans un format monumental qui semble convoquer le réel dans la peinture, *Chinon* célèbre et questionne la tradition du paysage. La peinture est élaborée à partir de l'image photographique, posant inévitablement la question du tableau à l'époque de la « reproductibilité technique ».

Gérhard Richter. *Chinon*, 1987.

Le paysage du Val-de-Loire, où règne une sensation de calme et de silence, se déploie dans une lumière d'automne sans qu'aucune silhouette humaine ne perturbe la perception.

Au-delà de l'HORIZON

Un horizon qui plombe, qui engloutit.

Chez Kiefer, par exemple, le paysage revient souvent, lourd, sombre et marqué du poids de l'histoire récente. Celui sans doute d'une Allemagne nazie en feu et en sang, brûlée et enfouie sous les décombres après les bombardements des alliés. Le plomb provenant de la toiture de la Cathédrale de Cologne, récupéré par Kiefer lors de sa destruction, intervient dans un grand nombre de ses œuvres.



La vie secrète des plantes est une œuvre monumentale de 10 tableaux dont les dimensions totales sont de 380 x 1 500 cm. Sur des feuilles de plomb collées sur la toile, sont fixés par du fil de fer des branchages. Malgré les branches blanches suggérant une voie lactée et donnant à la toile son caractère cosmique, la couleur reste

Anselm Kiefer. *La vie secrète des plantes*, 2001-2002.

sombre et le poids des matériaux est inéluctable. Ici, le paysage nous transporte au-delà de l'horizon et de sa limite, dans un sans fin où s'engloutit le regard. « J'aime regarder les plantes. C'est une façon de regarder la vie », affirme Kiefer.

2) PRÉSENTER LE PAYSAGE

Dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, des artistes choisissent une autre manière de mesurer l'œuvre au lieu qui se situe au-delà de la représentation. L'œuvre se présente dans le même espace que celui du spectateur, convié à une expérience non plus seulement visuelle mais de tous les sens.

Traverser l'ESPACE de l'œuvre

Nous pouvons prendre pour exemple, Jean Dubuffet, qui dès la fin des années 60, entre dans une nouvelle phase de son œuvre. Un nouveau langage apparaît avec lequel il veut renommer le monde, fait de *scriptions* hachurées de bleu, de rouge et de noir et dont il a eu l'idée en crayonnant, sans objet précis, lors de conversations téléphoniques. Portraits, paysages, objets, sculptures et architectures imaginaires sont soumis à ce nouveau langage plastique.



Jean Dubuffet. *Jardin d'hiver*, 1968-1970.

Avec son *Jardin d'hiver*, il présente un curieux igloo aux tracés noirs et blancs, un habitacle dont une porte ouverte invite le spectateur à entrer. Mais la déambulation intérieure est pénible. Le sol, bosselé, récuse l'idée de plan ; les murs se dérobent quand ils ne semblent pas se refermer sur le spectateur. Il faut un temps pour s'habituer à ce nouvel espace avant de se sentir enfermé dans un lieu exigu qui oblige à sortir.

À propos d'œuvres monumentales, Catherine Millet souligne : « On ne pénètre plus le paysage, c'est lui qui investit notre espace vital » (*Art press*, n°45). Le spectateur fait l'expérience physique de son corps dans un lieu qui le déroute. Déboussolé, il est pris au piège de l'espace, comme auparavant l'avait été le « Voyageur sans boussole » dans les filets de la peinture.

Les œuvres de cette série participent d'une volonté de remise en cause du monde sensible et de ses certitudes que le spectateur perçoit dans son corps par l'expérience réelle de l'œuvre.

Des ESPACES enveloppants

Évoquons ici, Giuseppe Penone. Artiste associé à L'Arte povera. Son œuvre se caractérise par une interrogation sur l'homme et la nature de ses formes et de ses matériaux.

Pour l'exposition *La beauté*, présentée à l'été 2000 au Palais des Papes à Avignon, Penone réalise une étonnante installation faite de cages de laurier qui tapissent les murs d'une salle et sa voûte.



Guisepe Penone. Détail de *Respira l'ombra*, 2000.

Ainsi le spectateur n'est plus confronté à la représentation de la nature mais, déambulant dans la pièce, voit, respire, suit la modulation réelle des ombres sur le vert des feuilles, et vit l'expérience sensible de la forêt.

Voulant traiter de la beauté à Avignon, Penone s'est inspiré du grand poète italien Pétrarque (1304 - 1374) qui, dans son *Canzoniere*, avait célébré son amour platonique et malheureux pour Laure de Noves. L'œuvre de Penone est l'évocation poétique de la forêt chantée par Pétrarque et de son amour.

La disposition des feuilles à l'intérieur des cages veut donner, par la vibration des nuances de vert, une dimension de mouvement. Le format des cages est celui de rectangles construits selon la section dorée, respectant donc des proportions idéales. Dans un des murs, une sculpture en bronze, représentant deux poumons moulés dans des feuilles, trouble la présence paisible des verts aromatiques. Elle est le rappel du parfum qui se dégage du lieu et qu'il faut respirer, comme l'ombre.

Écouter l'ESPACE



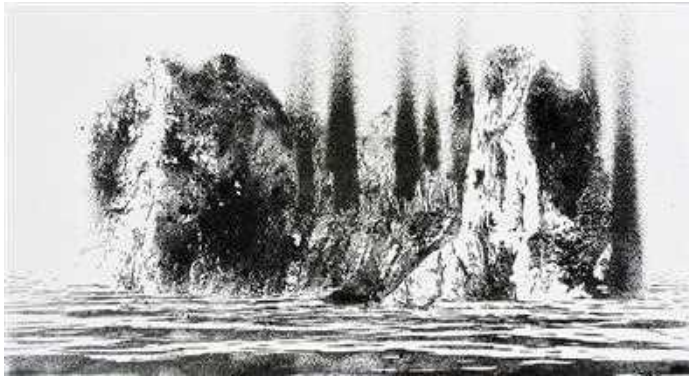
Felix Blume. *Essaim*, 2021.



Un essaim d'abeilles se compose de dizaines de milliers d'individus. Qu'il s'agisse d'une ruche ou d'un essaim en plein vol, le son est bien identifiable. Si on a tendance à penser l'essaim dans son ensemble, ce nouveau projet de Felix Blume propose de faire entendre l'individualité de chacun des êtres singuliers qui le compose, au travers d'enregistrements isolés de différentes abeilles.

Cette installation nous invite à plusieurs expériences d'écoutes, allant de l'ensemble (l'essaim) à l'individu (l'abeille). Le visiteur est invité à s'y glisser pour écouter chacun de ses individus, mais aussi pour devenir à sa manière faire partie intégrante de l'essaim, en immersion sonore au sein des abeilles.

PAYSAGE comme lieu des mémoires



Nicolas Daubanes. *Mont Aiguille*, 2021.



Arnold Böcklin. *Die Toteninsel (L'île aux morts)*, 1883.

Le territoire du Vercors est un paysage marqué par de nombreuses stèles et différents lieux mémoriels célébrant la mort de multiples martyrs de la deuxième guerre mondiale.

Dans ce dessin, Nicolas Daubanes fait correspondre la forme du Mont Aiguille avec ses pentes vertigineuses aux falaises présentes sur les peintures de la série d'Arnold Böcklin (peintre suisse. 1827-1901), *Die Toteninsel (L'île aux morts)*.

Outre le parallèle avec les œuvres de Böcklin, le fait d'apprendre l'intérêt artistique qu'Adolf Hitler a eu pour sa production a confirmé Nicolas Daubanes dans son choix. Il s'agit ici de mettre le spectateur du Mémorial de la Résistance en Vercors face aux systèmes de récupération de la

production des artistes par le régime politique Nazi. La troisième version de *Die Toteninsel*, sur les cinq produites fût acquise par le leader du parti Nazi en 1933. Elle finit par être présentée en 1940 à la nouvelle chancellerie du Reich à Berlin. Le dessin de Nicolas Daubanes reprend les dimensions exactes de la troisième version de l'île des morts.

ET LES OISEAUX POURRONT S'ENVOLER



Juan Ford. *Flock propagation*, 2015.

Pour la Biennale de Nakanojo* en 2015, l'artiste australien Juan Ford a peint des milliers de petites silhouettes d'oiseaux noirs qui recouvrent presque la totalité des murs, du sol et du plafond d'une salle de classe abandonnée en donnant l'impression qu'une nuée d'oiseaux a investi les lieux.

*Festival d'art contemporain organisé tous les deux ans à Nakanojo, une petite ville dans l'intérieur montagneux de la préfecture de Gunma au Japon. Ce qui la distingue, c'est son cadre : plutôt que d'utiliser des espaces d'exposition conventionnels, la biennale installe des œuvres dans des écoles abandonnées, d'anciennes brasseries de saké, des boutiques vides et d'autres bâtiments désaffectés dispersés à travers la ville et la campagne environnante.

IV) S'INSCRIRE DANS L'EAC

Le parcours d'éducation artistique et culturelle vise à favoriser un égal accès de tous les jeunes à l'art et à la culture. Il se fonde sur trois champs d'action indissociables qui constituent ses trois piliers : des rencontres avec des artistes et des œuvres, des pratiques individuelles et collectives dans différents domaines artistiques, des connaissances qui permettent l'acquisition de repères culturels ainsi que le développement de la faculté de juger et de l'esprit critique. Le référentiel du parcours d'éducation artistique et culturelle fixe notamment les grands objectifs de formation et repères de progression associée pour construire le parcours. Le tableau suivant présente les grands objectifs de formation visés durant tout le parcours pour chaque pilier de

Objectifs de formation en éducation artistique et culturelle

Piliers de l'éducation artistique et culturelle

Fréquenter (Rencontres)

- cultiver sa sensibilité, sa curiosité et son plaisir à rencontrer des œuvres (3)
- échanger avec un artiste, un créateur ou un professionnel de l'art et de la culture
- appréhender des œuvres et des productions artistiques
- identifier la diversité des lieux et des acteurs culturels de son territoire

Pratiquer (Pratiques)

- utiliser des techniques d'expression artistique adaptées à une production
- mettre en œuvre un processus de création
- concevoir et réaliser la présentation d'une production
- s'intégrer dans un processus collectif
- réfléchir sur sa pratique

S'approprier (Connaissances)

- exprimer une émotion esthétique et un jugement critique
- utiliser un vocabulaire approprié à chaque domaine artistique ou culturel
- mettre en relation différents champs de connaissances
- mobiliser ses savoirs et ses expériences au service de la compréhension de l'œuvre

Fréquenter (Rencontres)

Objectifs

Cycle 1

Cycle 2

Cycle 3

Cycle 4

Cultiver sa sensibilité, sa curiosité et son plaisir à rencontrer des œuvres

ouverture aux émotions de différentes natures suscitées par des œuvres

partage de ses émotions et enrichissement de ses perceptions

ouverture à des esthétiques différentes et à des cultures plurielles

manifestation d'une familiarité avec des productions artistiques d'expressions et de cultures diverses

Échanger avec un artiste, un créateur ou un professionnel de l'art et de la culture

accueil et écoute d'un artiste (d'un créateur) avec attention amorcée d'un premier échange

questionnement d'un artiste (d'un créateur) sur ses œuvres et sa démarche

débat avec un artiste (un créateur) et restitution des termes du débat

échange approfondi avec un artiste (un créateur) afin d'établir des liens entre la pratique de l'artiste et son propre travail

Appréhender des œuvres et des productions artistiques

suivi des codes appropriés lors des rencontres artistiques et culturelles

intégration des codes appropriés face aux œuvres et productions artistiques rencontrées

adaptation de son comportement face aux œuvres et aux productions artistiques selon les circonstances de la rencontre

découverte personnelle (directe ou indirecte) d'œuvres et de productions artistiques de manière plus autonome

Identifier la diversité des lieux et des acteurs culturels de son territoire

reconnaissance de quelques lieux et acteurs culturels de son environnement proche

repérage et qualification des principaux lieux culturels de son environnement

découverte du rôle et des missions des principaux acteurs et lieux culturels de son territoire

repérage de parcours de formation menant de l'art et de la culture, découverte de quelques grandes caractéristiques du financement et de l'économie des structures artistiques et culturelles

l'éducation artistique et culturelle. Ces piliers indissociables sont transcrits sous forme de verbes, du point de vue des actions de l'élève :

Pratiquer (Pratiques)				
Objectifs	Cycle 1	Cycle 2	Cycle 3	Cycle 4
Utiliser des techniques d'expression artistique adaptées à une production.	identification et expérimentation de matériaux, d'outils et de postures dans des univers artistiques sonores, visuels et corporels	action sur des matériaux (plastiques, sonores, corporels, textuels, émotionnels...) et expérimentation de gestes	exploitation de matériaux au service d'une intention	emploi de différentes techniques, réalisation de choix en fonction d'un projet de création
Mettre en œuvre un processus de création.	ouverture à des expériences sensibles variées	identification des différentes étapes d'une démarche de création	implication dans les différentes étapes de la démarche de création	prise d'initiatives, engagement, exercice de sa créativité
Concevoir et réaliser la présentation d'une production.	présentation de sa production dans un lieu	exploration de différentes formes de présentation	réalisation de choix et création des dispositifs de présentation correspondants	présentation de sa production en tenant compte du contexte
S'intégrer dans un processus collectif	participation à un projet collectif en respectant des règles	engagement dans le collectif	respect de l'avis des autres et formulation de propositions	participation aux décisions collectives et à leur mise en œuvre
Réfléchir sur sa pratique	participation à un échange sur les propositions et les choix effectués	définition d'intentions de réalisation et présentation de ces intentions en termes simples	explication de son projet ou de sa production aux autres de manière structurée	exercice d'un regard critique sur sa pratique pour faire évoluer son projet
S'approprier (Connaissances)				
Objectifs	Cycle 1	Cycle 2	Cycle 3	Cycle 4
Exprimer une émotion esthétique et un jugement critique	verbalisation de ses émotions	confrontation de sa perception avec celle des autres élèves	enrichissement de sa perception par une première analyse pour construire son jugement	défense d'un point de vue en argumentant
Comprendre et utiliser un vocabulaire approprié à chaque domaine artistique ou culturel	emploi d'un vocabulaire élémentaire pour parler d'une œuvre	appropriation des noms de différentes formes de productions artistiques	utilisation de quelques éléments d'un lexique adapté pour caractériser une œuvre	exploitation d'un lexique spécialisé pour analyser une œuvre
Mettre en relation différents champs de connaissances	repérage des éléments communs à des œuvres	comparaison et rapprochement des éléments constitutifs de différentes œuvres	situation des œuvres du passé et du présent dans leurs contextes	situation des œuvres du passé et du présent dans leurs contextes à partir de questionnements transversaux
Mobiliser ses savoirs et ses expériences au service de la compréhension d'une œuvre	expression orale sur une œuvre pour la présenter	identification de quelques éléments caractéristiques d'une œuvre	mise en relation de quelques éléments constitutifs d'une œuvre avec les effets qu'elle produit	utilisation de ressources pertinentes pour analyser une œuvre et déduire du sens

V) PROGRAMMES D'ARTS PLASTIQUES

Pour le primaire

Cycle 1 :

- - Dessiner
- - S'exercer au graphisme décoratif
- - Réaliser des compositions plastiques, planes et en volume
- - Observer, comprendre et transformer des images

Cycle 2 :

- - La représentation du monde
- - L'expression des émotions
- - La narration et le témoignage par les images

Cycle 3 :

- - La représentation plastique et les dispositifs de présentation
- - La fabrication et la relation entre objet et l'espace
- - La matérialité de la production plastique et la sensibilité aux constituants de l'œuvre

Pour le collège

Cycle 4 :

- - Images, réalité et fiction
- - La matérialité de l'œuvre : l'objet et l'œuvre
- - L'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur

Pour le lycée

En seconde, enseignement optionnel :

- Champ des questionnements plasticiens

La représentation, ses langages, moyens plastiques et enjeux artistiques La figuration et l'image

La matière, les matériaux et la matérialité de l'œuvre

La présentation et la réception de l'œuvre

L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre

Créer à plusieurs plutôt que seul

- Un questionnement artistique transversal : se penser et se situer comme artiste.

En première et terminale, enseignement optionnel :

- Champ des questionnements plasticiens

La représentation, ses langages, moyens plastiques et enjeux artistiques

La figuration et l'image

La matière, les matériaux et la matérialité de l'œuvre

La présentation de l'œuvre

La réception par un public de l'œuvre exposée, diffusée ou éditée

L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre

Créer à plusieurs plutôt que seul

- Champ des questionnements artistiques interdisciplinaires

Liens entre arts plastiques et architecture, paysage, design d'espace et d'objet

Liens entre arts plastiques et cinéma, animation, image de synthèse, jeu vidéo.

En première et terminale générales, enseignement de spécialité :

- Champ des questionnements plasticiens

La représentation, ses langages, moyens plastiques et enjeux artistiques
La figuration et l'image, la non-figuration
La matière, les matériaux et la matérialité de l'œuvre
La présentation de l'œuvre
La monstration et la diffusion de l'œuvre, les lieux, les espaces, les contextes
La réception par un public de l'œuvre exposée, diffusée ou éditée
L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre
Créer à plusieurs plutôt que seul

- Champ des questionnements artistiques interdisciplinaires

Liens entre arts plastiques et architecture, paysage, design d'espace et d'objet
Liens entre arts plastiques et cinéma, animation, image de synthèse, jeu vidéo
Liens entre arts plastiques et théâtre, danse, musique.

ⁱ « Les sœurs Papin furent élevées au couvent du Mans. Puis leur mère les plaça dans une maison "bourgeoise" de cette ville. Six ans, elles endurèrent avec la plus parfaite soumission observations, exigences, injures. La crainte, la fatigue, l'humiliation, enfaient lentement en elles la haine, cet alcool très doux qui console en secret car il promet à la violence de lui adjoindre, tôt ou tard, la force physique. Le jour venu, Léa et Christine Papin rendirent sa monnaie au mal, une monnaie de fer rouge. Elles massacrèrent littéralement leurs patronnes, leur arrachant les yeux, leur écrasant la tête. Puis elles se lavèrent soigneusement et, délivrées, indifférentes, se couchèrent. La foudre était tombée, le bois brûlé, le soleil définitivement éteint. Sorties tout armées d'un chant de Maldoror... » Paul Éluard, Benjamin Péret.

(In : Le surréalisme au service de la révolution, n° 5, 15 mai 1933, pp. 27-28)