

# #2 Biennale Architecture Orléans



nos années  
de solitude

DOSSIER  
PÉDAGOGIQUE  
PARTIE II :

*Développements pédagogiques*

# DÉVELOPPEMENTS PÉDAGOGIQUES

## La solitude comme séparation

■ Je continuerai à me glisser derrière le rideau, au sein de l'intimité, en quête de paroles murmurées dans la solitude. C'est pourquoi je m'en vais, hésitant, mais plein d'orgueil, effrayé par la perspective d'intolérables souffrances, et pourtant certain de triompher dans cette aventure après ces souffrances infinies, certain (je veux le croire) de découvrir à la fin l'objet de mon désir. »

Virginia Woolf, *Les vagues*, 1931.

### 1) Étranger aux autres

Se mettre en marge, ne pas appartenir au groupe, se sentir étranger, c'est affirmer la frontière, l'espace, cette séparation qui divise et rend distinct. Ce qui trace, ce qui constitue une limite, affirme et matérialise l'absence ou la marque d'une distinction que l'on nous donne ou que l'on cherche.

Virginia Woolf fut toute sa vie, comme il apparaît dans son ouvrage, *Une chambre à soi* (1929), une féministe convaincue, et c'est par le sentiment de l'injustice faite aux femmes dans la société britannique de la première moitié du 20<sup>ème</sup> siècle, qu'elle prit conscience de toute injustice et de la nécessité des luttes sociales. Le personnage féminin est une passante dans la ville qui, dès le début, met à jour cette frontière dans la promenade qui la conduit au parc : « d'un côté il y avait du gazon, de l'autre il y avait une allée. Seuls

les professeurs et les étudiants étaient admis sur le gazon ; le gravier m'était destiné ». Les problèmes que l'auteure soulève révèlent la difficulté de la femme à trouver un espace, un lieu à soi, une espace de repli, mais aussi de création. Il est question d'identité et de fatigue de cette femme qui tente de se situer, de trouver une place dans ce monde qui appartient aux hommes. Une exclusion du sujet féminin de ce cénacle qui cherche une chambre pour trouver la solitude, vivre en solitude. Virginia Woolf insiste sur la nécessité de se retirer en soi, de se construire un espace à soi, indispensable à cette femme pour devenir écrivaine, territoire protégé face aux autres, permettant de se sentir puissant et libre dans la solitude.

On retrouve la marque de ces luttes sociales dans l'œuvre de [Sérgio Ferro](#), artiste et architecte brésilien, dont les dessins et peintures sont exposées à l'occasion de la Biennale. Sérgio Ferro, membre d'Arquitetura Nova, mène dès la fin des années 1950, une recherche sur la production construite et la production théorique,

où l'engagement architectural est étroitement lié au politique et basé sur une approche marxiste, critique du rôle de l'architecte. En décembre 1970, Sérgio Ferro et Rodrigo Lefèvre, autre membre d'[Arquitetura Nova](#), sont arrêtés pour participation à la lutte armée. À sa libération un an après, Sérgio Ferro s'exile en France fuyant la dictature du régime en place. Cet exil marque une rupture dans la carrière de l'architecte qui se voit contraint d'abandonner sa pratique architecturale. Il rédige alors l'ouvrage *Dessin-chantier*, publié en 1979, dans lequel il formule une critique de la relation entre le « penser » et le « faire », celui-ci étant subordonné au premier : engager une autre pratique de l'architecture « plus heureuse » ; celle d'un travail libre, d'un chantier fondé notamment sur la valorisation de l'autonomie des équipes et de leur savoir-faire sur le chantier, conduisant par là à une forme d'unité collective et coopérative.



Sérgio Ferro, *Sans titre*, 1971

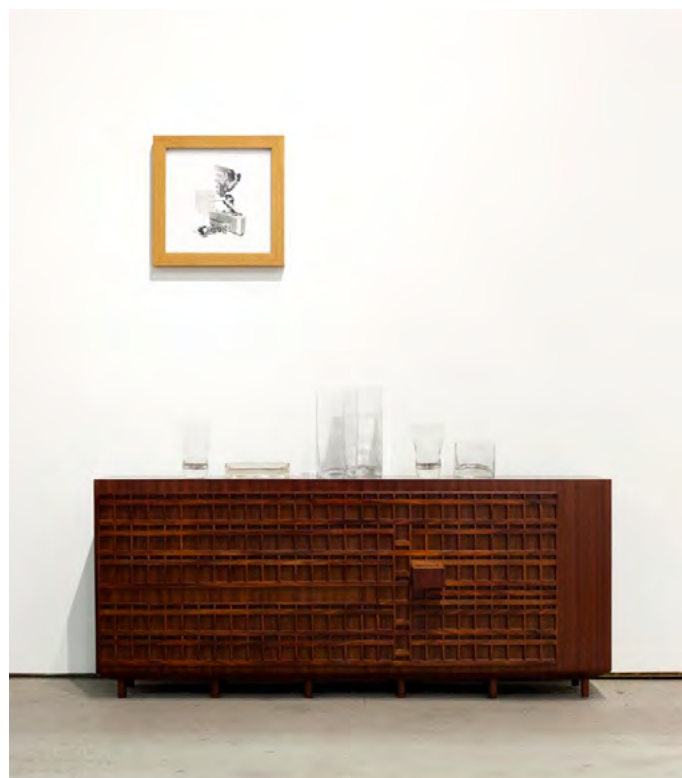
Exilé en Algérie, exclu de l'Ordre des architectes, [Fernand Pouillon](#) est une autre figure phare de la Biennale. L'architecte, qui dit vivre son métier comme une souffrance, comme une forme d'esclavage se

retrouve condamné en 1963 à quatre ans de prison pour malversations financières. Seul, enfermé dans sa cellule, il se met à écrire *Les Pierres Sauvages* publié en 1964 et consacré à l'abbaye de Thoronet. Ce roman, appuyé sur des plans, des images, des souvenirs est un journal écrit à la première personne, confondant l'architecte et le moine cistercien. Le récit du chantier, de l'édification de l'abbaye où l'architecture, est pensé comme un acte de foi à travers lequel la taille du calcaire, ce matériau sauvage et dur, révèle une même quête humaniste que Fernand Pouillon « déteste parce qu'elle le dévore ». Cet autoportrait en moine bâtisseur s'achève sur un destin tragique, celle de sa mort avant d'avoir vu la fin.

[Santiago Sierra](#), artiste contemporain espagnol, réalise des œuvres qui bousculent les réalités sociales engendrées par la mondialisation et le néo-capitalisme. Dans la lignée des artistes du body art des années 1960, le corps est le matériau premier de ses performances, mais contrairement à ses aînés, il fait appel à des individus qu'il paye ou non pour réaliser le scénario pré-écrit. En 2000, il réalise *Trabajadores que no pueden ser pagados remunerados para permanecer en el interior de cajas de carton*, performance qui pointe le gouffre qui sépare le Tiers Monde des pays développés. Des abris de cartons, étroits, fermés, alignés, ponctuent l'espace d'exposition dans lequel le spectateur se retrouve. À l'intérieur de ces cabanes rappelant ostensiblement celles de sans-abris, ces abris de fortune que l'on ne veut pas voir, qu'on évite du regard, sont érigés, impossibles à nier. Dans ces cartons, des demandeurs d'asile, volontaires, passent quatre heures par jour assis dans ces boîtes, enfermés, cachés aux yeux des spectateurs. Une présence invisible et silencieuse qui rappelle de manière choquante l'impuissance et la solitude de ces sans papiers muselés par un État qui régite le droit au voyage et au travail.

Comme une réponse à cette enveloppe qui cache et rend invisible l'autre, [Krzysztof Wodiczko](#) crée le *Homeless Vehicle* (1994). Entre design, art public et architecture d'urgence, cet objet étrange à destination des sans-abris, conçu en 1988 pour la ville de New-York, tend à conférer à ses usagers un statut au sein de la communauté urbaine. Plus qu'une solution matérielle à un problème politique ou éthique, l'artiste propose ici un « design interrogatif », un instrument qui se confronte directement à la réalité dans laquelle il s'inscrit, et dont

la légitimité provient de la réponse qu'il offre aux besoins spécifiques d'un groupe social donné. Un habitacle qui souligne mais protège la solitude du sans-abri. [Stéphanie Nava](#), artiste française, s'intéresse aux espaces de flux, de relations. En 2001, elle réalise une installation à la fois meuble et maquette : [L'hypothèse d'une certaine interprétation](#). Cette pièce figure le bâtiment de la *Cité Radieuse* tel qu'il a été conçu par [Le Corbusier](#) en 1945, mais à l'échelle réduite d'un mobilier du quotidien, en bois. Immeuble provocant, signe d'une recherche sociale permettant d'abriter 1600 habitants, laboratoire d'un nouvel art de vivre en communauté, *la Cité Radieuse* est aussi le signe d'une forme de fascisme architectural, et c'est ce qu'interroge Stéphanie Nava dans son œuvre. Taillé dans du bois sombre aux ouvertures pleines, le meuble matérialise l'idée de ces individus compressés entre leurs quatre murs, dans des petites boîtes étroites mais encore acceptables. Il s'agit d'« *aménager les logis capables de contenir les habitants des villes, capables surtout de les retenir* » comme le précise l'architecte. Le tiroir, la cellule que l'artiste extrait de la façade du meuble, met au jour l'enfermement, l'isolement, dans un écrin de laiton de cette « unité d'habitation de grandeur conforme » (Le Corbusier). Des portions d'existence isolées, dont le rapport aux autres est régulé à l'intérieur du bloc, un bloc capable de « les contenir », de « les retenir » (Le Corbusier).



Stéphanie Nava, *L'hypothèse d'une certaine interprétation*, 2001  
Coll Frac Centre-Val de Loire

## 2) Espaces intérieurs, espaces extérieurs



John Frederick Lewis, *The Reception*, 1873

L'espace est un des facteurs déclencheurs et surtout qui entretient la solitude. L'espace est cette étendue qui contient et entoure les choses, les êtres. L'Orient est cet espace qui devient au XIX<sup>e</sup> siècle, une « préoccupation générale », pour reprendre les termes de Victor Hugo dans la préface des *Orientales*. Cette confrontation avec d'autres horizons ouvre notamment la voie à une nouvelle perception de l'espace. Le tableau est cet espace qui tente de gérer le conflit entre la fermeture et l'ouverture, tout comme le harem, thème fantasmé du peintre occidental. Une question essentielle les réunit alors : est-il possible de faire figurer harmonieusement dans un espace clos et restreint plusieurs figures ? Qu'est-ce qu'un espace où les figures sont enfermées ? Ce rêve de femmes recluses et oisives prenant le pas sur une réalité historique, sera illustré par les peintres orientalistes comme Eugène Delacroix ou encore John Frederick Lewis. Celui-ci séjournant dix ans en Égypte, construira à travers ses toiles d'intérieurs de harems, l'image d'une femme orientale solitaire, retranchée, coupée de l'extérieur : des femmes seules, installées dans des espaces dont la seule perspective est l'éclairage apporté par ces moucharabiehs, fenêtres pittoresques marquant la limite lumineuse de l'ouverture close du harem. Des moucharabiehs, opérateurs de visions pour

ces femmes, espaces habitables de saisie du monde extérieur et de l'autre. Mélancolie et solitude semblent habiter ces jeunes femmes, dépeintes comme des objets du regard s'offrant dans un espace privé, prisonnières en peinture du regard de l'occidental, dans toute leur splendide solitude. « Dans le vide absolu que crée la vie de harem, dans cette oisiveté forcée qu'imposent et la réclusion et l'ignorance relative, les tortures de l'abandon déchirent au double. Comprend-on l'horreur d'un avenir perdu sans retour... ». (Comtesse de Gasparin, *A Constantinople*, 1867, p. 56-81). Le harem devient ici ce territoire proche de la castration : le monde qu'il construit devient inhabitable.

Si la lumière orientale découpe les motifs architecturaux et dévoile la complexité des espaces, la lumière peinte par Edward Hopper dévoile une architecture fonctionnelle américaine, mettant à nu leur monotonie et régularité géométrique dépourvue de variété. L'artiste réaliste peint la vie quotidienne des classes moyennes américaines, et c'est une atmosphère particulière qui s'en dégage : un dépouillement des espaces qui amène solitude et étonnante étrangeté du réel.

Dans une quête métaphysique, Edward Hopper, protestant et solitaire, peint l'absence plutôt que la présence, le silence de cette Amérique qui grandit paradoxalement dans le bruit de la vie moderne. Son architecture attire Hopper : les alignements serrés des façades aux lignes géométriques, leur dialogue avec la lumière, se retrouvent souvent dans ses toiles.

Dans les toiles d'Hopper, les rues sont toujours désertes et les intérieurs silencieux, comme la prise de conscience de l'existence d'un monde extérieur, perçu à travers elle par des personnages isolés dans un univers clos. L'ambiance est alors à la mélancolie d'une solitude forcée. Le silence de l'œuvre répond au silence de l'artiste. Lorsque Edward Hopper peint une campagne américaine, elle est déserte, hostile à l'homme. Lorsqu'il trace une rue, les ombres allongées ne rencontrent aucune présence humaine. Dans *House by the Railroad*, la vue en contreplongée décrit un objet architectural inanimé, où la lumière vient distinguer chaque fenêtre dans leur emplacement spécifique sur ce grand corps de bâtiment. Ici, « c'est l'individu solitaire qui s'incarne symboliquement dans un bâtiment » Parker Tyler 1948. Joséphine, sa femme, fut l'unique modèle de Hopper. Dans *Automat* (1927), l'ambiance est celle d'un bar en pleine nuit, une femme, seule, boit un café sous la lumière

zénithale et blafarde des plafonniers. Le regard voilé par l'ombre de son chapeau faisant face à une chaise vide, elle semble absente à elle-même et absente aux autres. Et quand les figures se multiplient dans la toile, même à deux, comme dans *Room in New-York* (1932) ou *Sea Watchers* (1952), l'incommunicabilité est là, marquant la rupture entre les êtres.

C'est au contraire l'absence de tout corps humain figuré qui caractérise la peinture de [Driss Ouadahi](#), peintre et architecte dont l'œuvre est exposée pour cette Biennale. L'artiste explore dans son travail la complexité de la ville, à cet environnement bâti comme signe d'une forme d'aliénation. Aucun personnage, aucune représentation humaine, seulement des immeubles de logements, structures en construction ou à l'abandon, passages souterrains, et surtout, des grilles. Des lignes qui enferment la surface de la toile, déroutent le regard comme autant d'espaces austères marqués par un sentiment d'étrangeté. L'exécution de la peinture, d'une grande précision, s'accroche aux détails et exacerbe le sentiment d'aliénation. L'œuvre [À ciel ouvert](#) (2016) évoque les grillages entourant les zones interdites parsemant tout territoire urbain, et portent la marque d'une transgression de l'interdit : celle d'un passage, de la trace d'un geste symbolique.



Driss Ouadahi, A Ciel ouvert, 2016 - coll. Frac Centre-Val de Loire

Quelques années plus tôt, les artistes du Land art sortent des musées, des galeries, s'éloignent de ces espaces, et les prolongent. Loin des villes, la sculpture s'ancre dans la terre, profondément archaïque et symbolique. Les espaces désertiques et dépeuplés tiennent alors volontairement à distance les institutions culturelles. Entre 1977 et 1978 [Walter de Maria](#) installe 400 mats d'acier poli dans le désert du Nouveau-Mexique, *The Lightning Field*. Autour de ce « champ des éclairs », un cirque de montagnes qui cernent l'horizon à une centaine de kilomètres à la ronde. Le site, spécialement choisi pour la fréquence des éclairs, impose des variations de lumière où les perches métalliques, le sol, le soleil, le vent font partie des éclairs. Pour le visiteur, l'œuvre impose un effort, celui d'atteindre les lieux désolés, un retour en force à la nature dans lequel, seule la marche, la contemplation et l'attente, permettent de percevoir sa structure exacte, se révélant dans le temps. Une invitation à une forme d'introspection qui exige l'isolement pour 24 heures au moins. Quand les artistes américains déploient un matériel d'envergure et sont équipés pour réaliser ces *Earthworks*, l'artiste anglais Richard Long développe une démarche plus individualiste où il est plutôt question de faire seul. [Richard Long](#) est un marcheur, un arpenteur. Sa démarche est celle d'un promeneur solitaire. Depuis 1967, il parcourt diverses régions du monde et entreprend de longues marches au trajet prédéterminé. Il intervient directement sur le paysage, par le simple fait de s'y déplacer, de marquer le sol des empreintes de ses pas, ou en y construisant des formes géométriques élémentaires (cercle, spirales, lignes) avec des matériaux naturels trouvés sur place (pierres, branchages). Une entreprise artistique qui relève de l'exploration solitaire d'un ailleurs, d'un espace extérieur, ouvert et infini.

C'est un espace et un temps futur qu'explore [Lucy McRae](#) dans son œuvre, notamment à travers son court-métrage présenté lors de la Biennale : *Institute of Isolation* (2016). L'artiste-architecte du corps montre, dans un futur proche, le corps de l'artiste à l'épreuve de tests et manipulations au sein de différents environnements, dans le cadre d'une recherche sur le voyage dans l'espace. Un simulateur de micropesanteur et une série de chambres d'isolation sensorielle tentent d'accroître sa perception et d'augmenter sa résilience.

Oscillant entre sciences et science-fiction, Lucy McRae interroge ici le rôle de l'architecture et de la technologie dans la transformation des capacités physiques et de l'identité humaine. Les espaces de privation et d'isolement qu'elle imagine deviennent ainsi des moyens de développement de soi. Loin d'évoquer un futur high-tech, les décors inquiétants et réels semblent appartenir à un autre temps, dessinant un futur étrangement familier et, par nature, imparfait.



Lucy McRae, *Institute of Isolation*, 2016

# De la solitude à la désolation

« Grand délice que celui de noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer ! Solitude, silence, incomparable chasteté de l'azur ! Une petite voile frissonnante à l'horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irrémédiable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le moi se perd vite !) ; elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions. Toutefois, ces pensées, qu'elles sortent de moi ou s'élancent des choses, deviennent bientôt trop intenses. (...) Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi ! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil ! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu. »

Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris* « *Le Confiteur de l'Artiste* », Poème III, 1869

**De la lointaine Antiquité jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, on a considéré qu'une tristesse prolongée provenait d'une humeur corrompue. La mélancolie, du grec *mélancholia*, bile noire ou humeur noire désigne, dans l'antiquité, puis dans la médecine médiévale, une maladie de l'esprit caractérisée par la tristesse et la peur, causée par les dérèglements de l'humeur noire. La psychiatrie naissante la redéfinit au XIX<sup>ème</sup> siècle comme une monomanie, pour être désignée ensuite au début du XX<sup>ème</sup> siècle comme une psychose maniaco-dépressive.**

## 1) La mélancolie : une codification du corps figuré

L'iconographie de la mélancolie est associée à la posture d'un corps, assis, tête appuyée sur la main, dans une attitude de méditation sur soi ou sur la mort.

Dès l'Antiquité, cette position du corps, assise et contemplative, est figurée sur une stèle funéraire datant du 1<sup>er</sup> siècle avant J.-C. où Démocleidès est pensif sur la proue d'un bateau, contemplant la mer. Au même siècle, une petite sculpture en bronze représentant Ajax prostré, affirme cette même attitude méditative qui rappelle celle du *Penseur* d'Auguste Rodin (1880).

Puis à la Renaissance, sous l'impulsion du philosophe florentin Marsile Ficin, la mélancolie est réhabilitée et liée au génie artistique. Dans *la vie des peintres*, Vasari, (1550) montre le poids de cette association en qualifiant tous les « bons » peintres de mélancoliques. La mélancolie apparaît aussi sous la forme de contraires (le temps de la création (Chronos et Kairos) ; ordre/désordre ; le temps contemplé, etc.) que les artistes cherchent à concilier, pour faire de la mélancolie un tempérament propre au génie. La gravure d'Albrecht Dürer, *Melencolia* (1514) modèle durablement cet imaginaire où l'artiste moderne devient un héros saturnien, conscient à la fois de ses limites et de son pouvoir créateur. La jeune femme ailée, allégorie de la mélancolie, exprime par sa posture, une expression trouble et une attitude indécise face aux nombreux instruments inutilisés. Supports



créatifs de l'artiste, qui, une fois le premier moment de « mélancolie » passé, fera place à une libération de l'énergie du génie. Jean Clair, dans *Mélancolie, Génie et folie en occident* (édition Gallimard, 2008) voit dans la figure allégorique d'Albrecht Dürer, *l'ingénium* qui parvient à « prendre la mesure de l'univers grâce aux instruments de géométrie et de mesure de l'espace et du temps mais, qui en même temps fait apparaître les limites de ce pouvoir par la persistance de phénomènes cosmiques imprévisibles, la comète, la mer qui déborde... ».



Albrecht Dürer, *Melencolia*, 1514

La gravure d'Albrecht Dürer a inspiré une des mélancolies de Lucas Cranach l'Ancien. Dans *Mélancolie*, peinte en 1532, il emprunte des motifs à Dürer pour les transposer par une scène qui illustre les idées de Luther, le rapt de l'âme de celui qui se laisse séduire par la mélancolie. Le peintre, ici, ne propose pas une allégorie de la connaissance mais du désir : la dynamique érotique de son personnage féminin s'oppose donc radicalement à l'immobilité spéculative de l'ange de Dürer.

Dans *Vieil homme et études de tourbillons* de Léonard de Vinci, l'artiste figure un vieillard accoudé sur son

bras gauche qui essaye de comprendre les tourbillons de l'eau. Jean Clair voit dans ce dessin à la plume, une représentation naturaliste proche du principe de mouvement d'Aristote, qui entre déjà dans notre monde moderne. La Renaissance s'est donc interrogée sur la nature et les conséquences de la tristesse.



Léonard de Vinci, *Vieil homme et études de tourbillons*, circa 1513

L'attitude de prosternation identifiée dès l'Antiquité se poursuit également dans la peinture classique et baroque, comme *Jérémie pleurant la destruction de Jérusalem* de Rembrandt, ou *les Madeleine* de Georges de la Tour. À la différence de Lucas Cranach et d'Albrecht Dürer, les personnages sont isolés, face à leur destin, où les effets de clair obscur participent à la désolation, où chacun médite sur la vie et sa fragilité. La mélancolie est encore une source d'inspiration pour bons nombres de peintres qui la traitent par la figure humaine, tête inclinée, immobile, le regard hagard. *Le Portrait du docteur Gachet* peint par Vincent Van Gogh en 1890 en est un exemple. Le modèle est campé dans une attitude mélancolique, reflet d'une âme malade dont la dominante des couleurs froides participe à cette phase mélancolique du sujet. Seule touche d'espoir, la fleur de digitale tenu par le docteur, par ses vertus curatives, apporte un peu de réconfort à l'ensemble du tableau. D'autres contemporains de Vincent Van Gogh peindront la mélancolie, dont Edgar Degas. En 1874, il représente une jeune femme à la mine triste, de profil, recroquevillée sur un fauteuil ; ou *l'Absinthe*, peinte l'année suivante, dont l'isolement spatial de l'homme et de la femme, assis, murés dans un silence accablant, donne à l'ensemble la triste vie du café de l'époque. Si Edgar Degas utilise un cadrage décentré dans ce tableau, il le produit pour créer un certain déséquilibre éthylique,

invitant ainsi le spectateur dans cette vision décalée du réel. Ron Mueck, quant à lui, choisit de représenter un *Big Man*, une sculpture hyperréaliste d'un homme nu, assis, dont le bras gauche est accoudé sur son genou. Le simulacre de corps humain se double d'une dimension plus profonde encore, qui plonge le spectateur dans un face-à-face physique avec la mélancolie.



Vincent Van Gogh, *Portrait du docteur Gachet avec branche de digitale*, 1890

## 2) Les ruines

Les ruines existent par le regard qu'on porte sur elles. Mais entre leurs passés multiples et leur fonctionnalité perdue, ce qui s'en laisse percevoir est une sorte de temps hors histoire auquel l'individu qui les contemple est sensible comme s'il l'aidait à comprendre la durée qui s'écoule en lui. »

Marc Augé, *Le temps en ruine*, 2003, p. 43

### Exaltation de la ruine

L'engouement pour le paysage pittoresque trouve son inspiration dans les peintures de Nicolas Poussin et par ceux découverts lors de voyages, particulièrement en Italie. Ce n'est pas la vision pittoresque qui exalte les artistes mais la conscience de la toute-puissance du divin, qui, à cette époque, est transportée par les textes de Jean-Jacques Rousseau qui voit dans la nature ses croyances, ses idées, ses chagrins, sa mélancolie et reflète ainsi ses idées philosophiques. La ruine ne se réduit pas à l'œuvre altérée par le temps : elle s'est constituée, historiquement, en un genre pictural et architectural à part entière. Sa solidité et sa permanence font ressortir par contraste le caractère éphémère de l'existence de la vie humaine. Les ruines sont l'occasion d'un repli, d'une expérience intérieure, d'un dialogue de l'âme avec elle-même.



Hubert Robert, *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines*, 1796

L'une des figures marquantes de cet imaginaire est Hubert Robert. Après onze années en Italie à accumuler une multitude de vues de ruines antiques, de jardins et de scènes de vie quotidiennes sur des carnets de croquis, Hubert Robert compose, à partir de ses dessins, des paysages et des ruines réelles ou imaginaires. Ses tableaux montrent des interprétations poétiques de paysage (*Arche en ruine*, *Colonnade en ruine*, 1750, *Ruine classique avec bateau*, 1760) invitant le spectateur à regarder au-delà de la simple apparence des vestiges du passé, sur le propre imaginaire de l'artiste. C'est Denis Diderot qui saura détecter le caractère intrinsèque de sa peinture et saluer l'artiste au salon de 1767 par des paroles restées célèbres : « Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. (...) ». Cette fascination pour la grandeur de la ruine existe également chez Giovanni Battista Piranesi avec des représentations angoissantes loin du registre vaporeux d'Hubert Robert. Au siècle suivant, Victor Hugo et les poètes romantiques exploitent pleinement la voie ouverte par Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand, où la poésie ne s'empare plus des vestiges d'Italie, mais des ruines nationales et médiévales, comme les abbayes gothiques abandonnées et les châteaux effondrés. *Burg en ruines* en est un exemple, Victor Hugo exalte la puissance des ruines d'un château à travers un dessin à l'encre, donnant ainsi à voir l'ardeur impétueuse de son geste. Dans l'imaginaire de Victor Hugo, la ruine du château devient le refuge du poète et de son imaginaire chevaleresque.



Giovanni Battista Piranesi, Paestum planche V (1778)

Considérées aujourd'hui avant tout comme des objets culturels introduisant à la connaissance des civilisations anciennes, les ruines ont ainsi, durant des siècles, inspiré peintres et écrivains, qui y ont vu l'occasion d'une méditation métaphysique et d'une émotion esthétique.

Si la ruine semble se définir souvent par un passé lointain, c'est au contraire celle des vestiges d'un passé tout proche qui intéresse les architectes Karen Lohrmann et Stefano de Martino. *Waiting Land* est une série de collages, dessins, photographies, maquettes, vidéo débutée en 2001 en tant qu'images critiques sur l'environnement dans lequel nous vivons. Ils mènent ici une recherche sur les constructions volontairement inachevées par leurs propriétaires pour échapper aux nombreuses réglementations liées à la construction. Elles constituent, selon eux, le lieu à partir duquel reconsidérer notre relation à l'environnement quotidien : utilisée pour déjouer les systèmes politiques, fiscaux et légaux, cette tactique s'affirme comme un mode de réappropriation mouvante du territoire. En restant à l'état d'ébauche, les « paysages en attente » obéissent à une autre forme de temps : en ne relevant ni du passé ou du champ lexical de la ruine, ni du futur ou de celui de l'utopie. Cette solitude faite « paysage » s'affirme comme un terrain d'essai de scénarii multiples, toujours en devenir et jamais déterminants.

Karen Lohrmann et Stefano de Martino, *Waiting Land*, 2019 - Coll. Frac Centre-Val de Loire Biennale d'Architecture d'Orléans - photo : M. Argyrolo

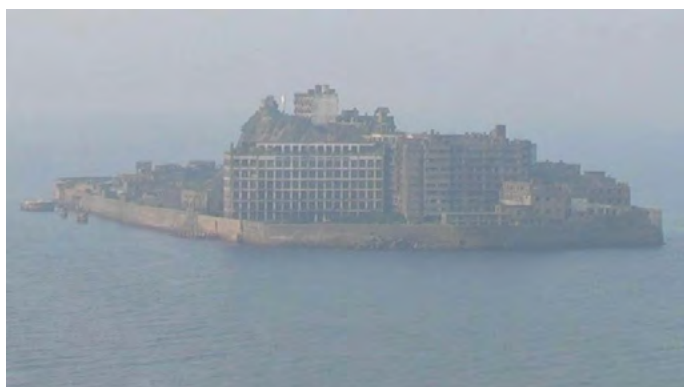
## La ruine contemporaine

—  
 Le manque se fait absence. Hubert Robert et les ruinistes du XVIII<sup>e</sup> siècle imaginaient un passé fictif, fantôme hantant aimablement un paysage bucolique. Les artistes d'aujourd'hui imaginent un futur non encore advenu. Les uns et les autres pressentent que c'est à l'art de sauver ce qu'il y a de plus précieux dans les ruines et dans les œuvres du passé : un sens du temps d'autant plus provocant et émouvant qu'il est irréductible à l'histoire, qu'il est conscience du manque, expression de l'absence, pur désir. »

Marc Augé, *Le temps en ruine*, 2003, p. 97

### La ruine comme vestige politique

—  
 Le questionnement temporel qu'inspire la ruine aux artistes, fait resurgir l'histoire d'un passé qui alimente bientôt un futur arrivé à sa fin. Dans des vidéos qu'il apparente à des « documentaires scientifiques décalés », [Loudgi Beltrame](#) scrute les vestiges d'architectures modernistes et les lieux marqués par la catastrophe. L'île de Gunkanjima, exploitée pour ses gisements de charbon dès le XIX<sup>e</sup> siècle, est aujourd'hui abandonnée. Dans la vidéo, [Gunkanjima](#), la lenteur et la fixité des plans, le flou de l'image, l'approche volontairement distante du sujet en voix-off renforce l'isolement surréaliste de l'île dont le caractère défensif tire sa logique d'une recherche de protection contre les typhons et les cyclones. Beltrame révèle dans ces ruines filmées comme des sculptures monumentales, l'idéologie d'une modernité défunte et le chaos d'un futur arrivé à sa fin.



Loudgi Beltrame, *Gunkanjima*, 2010 - Coll. Frac Centre-Val de Loire

Fasciné par l'hybridité du paysage d'aujourd'hui, [Jan Kempenaers](#) interroge la notion de « pittoresque », développée au XVIII<sup>e</sup> siècle par des photographes. Dans la série [Spomenik](#), l'artiste questionne à travers ses images, le pouvoir de ces monuments d'une époque déchue. En effet, les « spomenik » sont des monuments que le régime de Tito a édifié par centaines dans les années 1960-1970, en hommage à la résistance communiste face à l'occupation nazie. Autant dire que se furent de véritables symboles, des outils de propagande, les jalons d'une cohésion sociale qui offraient au peuple, alors yougoslave, une histoire et une identité communes. Comme nous le faisons avec certains monuments, afin de ramener des souvenirs et d'immortaliser ces moments, c'est-à-dire de les faire entrer dans l'histoire, les familles se prenaient en photo face à ces mémoriaux placés dans des endroits stratégiques : lieux de batailles, camps de concentration, hôpitaux pour les partisans. Mais aujourd'hui, ces puissantes sculptures sont délaissées, voire abandonnées ou détruites par les nouvelles générations. Comment les comprendre pour qui veut bien encore les regarder ? Parce qu'ils se sont vidés de leur sens et de leur histoire, ces objets « orphelins », à la forte allure dépouillée, ne conservent plus qu'une forme vague de leur destination, d'autant plus étrange qu'elle ne renvoie désormais qu'à un passé oublié, qu'à une idéologie définitivement révolue.



Jan Kempenaers, *Spomenik #11*, 2007  
 Coll. Frac Centre-Val de Loire

## Fabriquer des ruines

—  
Élevée au rang de genre, la ruine traverse l'histoire de la peinture, de l'architecture et de l'art des jardins depuis la Renaissance.

[Gordon Matta-Clark](#) découpe et dissèque des bâtiments abandonnés et voués à la disparition. Il perce les façades, les murs et les plafonds, en de gigantesques formes qui les traversent d'un bout à l'autre. Plutôt que bâtir, échafauder, empiler, l'artiste soustrait des morceaux de murs afin de révéler la structure interne du bâtiment. Subsistant sous forme de films et de montages photographiques réalisés par l'artiste, ces réalisations éphémères *in situ* actualisent une critique de l'environnement urbain et donnent à l'ensemble un air de ruine éphémère. Dans [Office Baroque](#) (1977), c'est une progression spatiale et temporelle dans laquelle le regard s'engage par l'extérieur du bâtiment, parcourt la façade, zoome sur les fenêtres, avant de pénétrer dans le bâtiment, pour découvrir, en contre-plongée, les ouvertures pratiquées par l'artiste. Le découpage tranché des photographies, ainsi que leur agencement légèrement chaotique, renvoient au processus même de création des formes, trouées brutales dans l'architecture, qui questionnent et remettent en cause son intégrité.



Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, Anvers, 1977  
Coll. Frac Centre-Val de Loire

Dans [Indeterminate Façade, BEST](#) (1975) l'agence [SITE](#) organise une cascade de briques qui chute du mur et envahit l'espace public de la rue. Les passants se voient ainsi impliqués dans une confrontation tout à la fois physique et psychologique face à un bâtiment : sort-il du

passé (bâtiment en ruines) ou est-ce une construction en cours ? Les grands magasins du groupe, avec leurs façades en partie détruites, annoncent un certain engouement pour la déconstruction à venir.

## Des ruines pour se souvenir

—  
Le peintre Allemand [Anselm Kiefer](#), dans *La mélancolie* (1989), utilise des plaques de plomb récupérées lors de la réfection du toit de la cathédrale de Cologne. Ce métal hautement symbolique, puisqu'il protège et isole, est aussi le matériau des alchimistes qui transformaient le plomb en or. Il y a à la fois dans le plomb un désir de spiritualité et son impossibilité de prendre son envol. C'est un matériau dur et souple, qui « impose sa propre dramaturgie ». En 1993, l'artiste quitte l'Allemagne pour la France et réalise une exposition chez Marian Goodman à New-York : *Vingt ans de solitude*. Elle comprenait, entre autres, un empilement de toiles comme jetées au rebut et transformées en sculpture ; mais c'est aussi 20 ans de solitude féconde et nécessaire au développement de son œuvre où création et destruction se succèdent.



SITE (James Wines), *Indeterminate Façade, BEST*, Houston, Texas, 1975  
Coll. Frac Centre-Val de Loire

Membre du groupe new-yorkais des *Fives Architects*, [John Hejduk](#), architecte et enseignant réalise des projets que l'on pourrait qualifier d'austères, au travers desquels il exprime des états psychologiques sombres, ou explore la relation entre espace public et espace privé. La plus grande partie de son œuvre reste théorique et se présente sous forme de dessins poétiques et complexes publiés en vingt et un livres, dont *Mask of Medusa* :

*Works 1947-1983* (1985). À travers cette approche narrative de l'architecture, John Hejduk imagine des lieux et des habitations fictifs. Parmi eux, *le Cimetière des Cendres de la Pensée* (1974-1979) s'affirme comme l'un des projets phares de sa carrière. Dessiné au feutre, d'un geste graphique, rapide et saturant la surface de couleurs, ce cimetière d'un ordre nouveau accueille dans ses murs, les cendres de concepts et d'histoires disparus afin d'en conserver le souvenir. Situé dans un paysage lagunaire similaire à celui de Venise, il se glisse entre les vivants tutoyant leurs rives, radicalement sombre et régulier au milieu de ce collage architectural. Plus loin, sur une île artificielle au large de la lagune, se trouve une petite maison où un seul individu est autorisé à demeurer pour un temps donné. En regardant la lagune, l'individu solitaire peut contempler le cimetière et méditer ainsi sur chaque pensée « décédée ».

La Ka'ba, lieu de culte et de pèlerinage emblématique situé à la Mecque, est le matériau central de l'œuvre d'Ahmed Mater. Cette pièce de maçonnerie, haute d'environ 14 mètres et qui contenait les idoles à l'époque antéislamique (détruites lors de la conquête de la Mecque en 630), est vide. Matérialisé par un monolithe noir, cube de métal installé au centre d'un plateau sur lequel est placé un aimant, cette ruine chargée de symboles est entourée de limaille métallique, qui s'incline religieusement dans sa direction. Cette foule de dizaines de milliers de silhouettes de limailles, évoque un souvenir d'enfance de l'artiste, celle de son grand-père relatant l'expérience du pouvoir d'attraction de la Ka'ba : une architecture devenue image, un objet massif, dominant seul ces corps unifiés dans le mouvement.



Ahmed Mater, *Magnetism III*, 2012

### 3) Fin du monde, destin de l'homme

« (...) Dans cet asile désert, solitaire et vaste, je n'entends rien, j'ai rompu avec tous les embarras de la vie. Personne ne me presse et ne m'écoute. Je puis me parler tout haut, m'affliger, verser des larmes sans contrainte. (...) »

**Denis Diderot, Salon de 1767, à propos d'Hubert Robert**

#### L'exaltation de la nature pour exprimer son « moi » intérieur

Durant le XVIII<sup>e</sup> siècle, la façon d'appréhender la nature évolue, aussi bien dans le domaine scientifique que dans celui des émotions. Pour les peintres, notamment les paysagistes, cela se traduit par la volonté de saisir l'atmosphère, afin de pouvoir la représenter dans toute sa réalité dans leurs tableaux. Avec le romantisme, au siècle suivant, le sentiment de la nature, est exprimé comme une extase fondée sur la ressemblance entre le paysage intérieur (celui de l'âme) et le paysage extérieur. Les paysages des romantiques sont des évocateurs d'un état d'âme, imprégnés d'une conscience panique de la nature et du sentiment de solitude héroïque de l'homme face aux immensités vertigineuses du décor naturel.

C'est pourquoi le ciel, lieu le plus mystérieux de la nature, qui suscite une impression d'infini et abrite un dialogue avec Dieu et soi-même, revêt une grande importance dans la peinture du début du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment dans les tableaux de Caspar David Friedrich. Dans *Moine au bord de la mer* de 1808, la disproportion entre la frêle silhouette et le paysage est bouleversant. L'artiste compose ce grand paysage de près de 170 cm de longueur en trois bandes de couleur, laissant place à une impression de dilatation spatiale, d'infini, voire de menace. Le moine est comme aspiré dans un double infini, l'infini céleste et l'infini marin, perdu dans une immensité brumeuse. Seul face à son destin.

Pour Caspar David Friedrich, le devoir de l'artiste ne consiste pas à représenter fidèlement le ciel, l'eau, les rochers, les arbres ; c'est son âme et sa sensibilité qui doivent se refléter dans la nature. Parmi ses œuvres les plus significatives, *le Voyageur au-dessus de la mer de nuage*, 1818 évoque ce trouble de l'homme face à l'intuition de l'infini et l'exaltation de l'âme devant la puissance de la nature. Le point de vue, à la hauteur du personnage, permet au spectateur de s'identifier à lui, et par sa représentation de dos, l'artiste traduit la volonté de porter un message universel.



Caspar David Friedrich, *Moine au bord de la mer*, 1808

L'homme se trouve face à son destin, afin peut-être de donner du sens à son existence : une quête que l'homme mène bien souvent seul. Par exemple, Ferdinand Cheval construit seul son monument. Muni de sa brouette, de sa seule force physique et de son imagination, il érige, en autodidacte, son palais idéal. Il inscrira d'ailleurs « travail d'un seul homme ». Ce lieu de création, incompris de son voisinage, occupera les trente dernières années de sa vie. Il a expérimenté la matière, celle des cailloux, comme le fera André Bloc dans son jardin, quelques décennies plus tard. Quels besoins pour André Bloc, architecte, d'ériger dans le jardin de sa propriété, des totems ? Souhaite-t-il, comme Ferdinand Cheval, travailler la matière première, celle provenant du sol, des pierres irrégulières ? Les totems semblent ainsi sortir de terre. Même si elles ont l'allure d'emblèmes totémiques, elles sont avant tout le fruit de longues recherches mêlant à la fois l'organique et le bâti.

L'homme s'investit d'une création solitaire, qu'il peut poursuivre par des performances. Dans *My wings* Mario Terzic se met en scène : il mime une tentative

d'envol. Sur la photographie de cette performance, un homme est seul vu de dos, vêtu en habit d'aviateur, faisant signe de vouloir s'envoler en agitant deux grandes ailes harnachées à ses bras. Mais le corps arqué, tendu vers le ciel, s'enracine de tout son poids dans le sol. Cette œuvre hybride, conçue de façon artisanale avec les plumes de grands oiseaux marins, renvoie ainsi au destin tragique d'Icare et à l'espoir vain de s'émanciper de la violence du monde, malgré l'envergure des ailes (3,5 mètres environ) et la fiabilité des systèmes de fixation aux bras. Ici, l'objet ne peut rien réparer.



Mario Terzic, *My Wings*, 1970 - Coll Frac Centre-Val de Loire

# La solitude comme abri sûr et infini départ

🗨️ L'oiseau en cage me poursuit dans ma chambre ; je m'assis près de la table et, appuyant ma tête sur ma main, je commençai à me figurer les misères de l'emprisonnement. J'étais pour cela dans une disposition parfaite et je donnai libre cours à mon imagination...»

Lawrence Sterne, *Le Voyage sentimental*, 1768

## La cellule

### La cellule « biologique » comme abri

La cellule est l'unité biologique structurelle et fonctionnelle fondamentale de tous les êtres vivants connus. Capable de se reproduire de façon autonome, elle est également la plus petite unité vivante. Depuis la physiologie jusqu'à la prolifération cellulaire, en passant par le principe de croissance, plusieurs architectes s'intéressent aux processus biologiques du corps afin d'engendrer des objets organiques dont l'organisation se calque sur celles des êtres vivants ou évolutifs. Dès la fin des années 1950, [Pascal Häusermann](#), [Chanéac](#) et [Antti Lovag](#) donnent forme à des architectures arrondies, organiques et sensuelles. Ces cocons participent ainsi à la création d'un espace en harmonie avec le corps humain. Ces nouvelles formes remettent également en cause l'architecture traditionnelle, implantée dans le sol, en prônant la mobilité, ce leur permet de croître, de se transformer et de se mouvoir au grès des lieux.

## La ruine comme vestige politique

L'artiste israélien [Eshel Meir](#), connu sous le pseudonyme [d'Absalon](#), se construit des cellules à l'esprit nomade. Avant son décès en 1993, il envisageait de répartir six prototypes d'habitation aux formes de capsules différentes, qu'il occuperait réellement en fonction de ses déplacements à travers le monde. De dimensions variables, entre 4 et 9 m<sup>2</sup>, chaque prototype est différent en apparence, mais sont tous conçus à l'échelle du corps de l'artiste, contenant les mêmes éléments de base, minimum vital nécessaire à une seule personne. Le mobilier et les équipements intérieurs sont directement incorporés aux parois. Ces cellules domestiques incarnent une vie alternative et mobile, questionnant l'habitat et ses limites. Entre utilisation réelle et imaginaire, ces habitacles à l'allure neutre et minimaliste réduisent leur usage aux gestes de vie essentiels, et traduisent une volonté d'isolement et de résistance vis à vis de la société standardisée. La question de la survie conduit également à s'interroger sur les risques que l'artiste est prêt à prendre pour mener à bien son projet.

Si Absalon n'a pas pu mener à bien cette expérience au travers de ses six capsules, [Abraham Poincheval](#),



artiste français a expérimenté des petits espaces. En 2017, au Palais de Tokyo, il est resté sept jours enfermé au cœur d'un rocher de 12 tonnes dont l'intérieur a été taillé à sa silhouette. Abraham Poincheval a fait l'expérience de l'enfermement. *Projet pour habiter une pierre* d'Abraham Poincheval et les cellules d'Absalon se rejoignent par leur dimension individualiste et par la singularité de l'expérience, tous deux s'interrogent sur les propres limites du corps. Sans être des modèles à suivre, les deux projets engagent des réflexions métaphysiques sur l'existence de l'homme sur terre et sa relation à l'espace de vie.

pourtant une allure solennelle. Chaque escalier indépendant, partant du sol et disposé sur trois côtés, conduit chacun à un étage. Les pièces de la maison sont donc accessibles seulement par l'extérieur, symbolisant l'effort pour y parvenir. Plantée à Agadez, où vivent des tribus nomades de Touaregs et de Peuls, cette structure réinterroge ce qui définit la maison dans ses qualités architecturales, mais surtout par la prise en compte des besoins vitaux de ses habitants. Observer le soleil que l'artiste offre à chaque visiteur, plaisir solitaire d'une contemplation méditative.



Absalon, *Cellule n°6*, 1991  
Courtesy Centre national des arts plastiques

Cette expérimentation, n'offrant que le strict nécessaire pour vivre, est possible au cœur du parc national de Joshua Tree en Californie. En effet, Andrea Zittel propose, depuis 2012, douze petites capsules habitables identiques, équipées du nécessaire vital. Ces capsules, sculptures aux apparences futuristes dans ce contexte désertique, immergent les résidents dans un paysage désertique, aride et minéral, leur permettant de repenser à ce qui est essentiel et de remettre en question ce qui envahi nos espaces, notre quotidien. Un éloignement des êtres et des choses, pour mieux les retrouver.

Not Vital investit lui aussi un espace désertique, celui du Sahara, au Niger, pour réaliser la Maison du Soleil couchant en 2005. Cette maison aux allures de pyramide mexicaine est d'une géométrie parfaite, reprenant la forme élémentaire de la tour. Construite avec des matériaux pauvres, paille et terre, elle impose

## L'atelier

L'atelier, espace de création, constitue le lieu de transformation, de conception pour celui qui travaille à la matérialisation de l'œuvre. L'origine étymologique de l'atelier viendrait du latin *assis*, puis *astella*, désignant le copeau de bois, fragment et trace d'ouvrage. Véritable sanctuaire ouvert aux élèves, aux assistants ou encore aux critiques, il est aussi l'espace dans lequel l'artiste peut se laisser glisser vers la solitude. Le portrait de l'artiste en atelier justifie l'exposition de l'individu et de son génie, mais constitue surtout une mise en scène qui vise à le rendre mystérieux et fascinant. Edgard Degas peint en 1878-79 *le Portrait d'Henri Michel Levy*, peintre impressionniste, dans son atelier dont le champ se réduit à un angle de pièce, adossé au mur, mais dans les poches et regard contemplatif. Devant lui, une boîte et une palette chargée de couleurs, et un mannequin en robe, désarticulé et inerte, au sol. Une attitude statique, tournant le dos à la peinture, seul face aux simulacres de réel. C'est par un regard tourné vers le spectateur que *le Portrait d'un artiste dans son atelier* (Anonyme, 1825) nous invite dans sa « vie intérieure ». On retrouve dans ce coin d'atelier des objets disposés : palette, crâne, plâtre antique, fragments de moulage et l'artiste au premier plan, assis face au spectateur, le visage appuyé contre sa main. Il adopte une pose de repli, le coude posé sur le dossier de sa chaise, habillé de noir, contrastant sur fond de mur blanchi à la chaux. Un espace chétif, une expression à la fois profonde et absente, désignant rêverie, mélancolie, souffrance ou réflexion, un retrait intérieur qu'il nous donne à voir dans son espace intime, lieu de la création en solitaire.

L'arrivée de la photographie au XIX<sup>e</sup> siècle permettra de rejouer cette mise en scène de l'artiste solitaire dans son atelier. Documentant les intérieurs et tirant le portrait d'artistes en vogue, la photographie permet aussi de rendre palpable et visible le geste créateur. Auguste Rodin, à l'apogée de sa carrière, joue de ce mythe romantique de l'artiste solitaire. Véritable promoteur de son art, il se voit figurer seul dans les photographies de Paul Dornac, ses assistants alors balayés du champ de l'image.

Loin de travailler son image, Piet Mondrian, père du néoplasticisme, confond et fusionne art et vie, faisant de son modeste appartement au 26 rue du Départ à Paris, une toile en trois dimensions résultant d'une pensée globalisante. Délaissant le paysage, exécrant la nature, il s'enferme et s'isole dans cet espace pour repenser le vocabulaire de la nouvelle plastique. Chaque élément de mobilier est disposé selon un ordre rigoureusement établi, dans un rapport étroit entre forme, surface, ligne et couleur. Dans cet espace ascétique dépouillé de toute fantaisie – hormis le son du jazz sortant d'un gramophone – l'artiste construit dans la solitude son cheminement intellectuel. Cette organisation de l'espace se retrouve dans la grille qui compose ses toiles, affirmant l'espace pictural et l'occultant à la fois, fenêtre du silence.



Edgard Degas, *Portrait d'Henri Michel Levy*, 1879-1880

Comme Claude Monet, Jean Pierre Raynaud s'est offert à la possibilité de s'immerger dans son espace de vie devenu aussi espace artistique. *La Maison de La Celle-Saint-Cloud*, débutée en 1969 et détruite

par l'artiste en 1993, est une architecture témoin d'une quête d'absolu, qui a duré plus de 23 ans. Cette maison, à la fois armure et protection, est la guerre personnelle de Jean Pierre Raynaud à l'heure où les autres jettent des pavés. Recouvrant murs, sol, plafond, de carreaux de faïence blanc de section de 15 x 15 cm, l'artiste s'isole, côtoyant le monde extérieur par une grande meurtrière, de loin : « Et j'ai fermé la maison : je me suis enfermé dans ce lieu ». Cet atelier, espace expérimental, geste fusionnant art et vie, là aussi dans un état de dépouillement extrême, fut conçu par l'artiste comme la nécessité de se rencontrer soi-même avant de rencontrer le monde.

Le duo de vidéastes Ila Bêka et Louise Lemoine expérimente de nouvelles formes narratives et cinématographiques en relation avec l'architecture contemporaine et le monde urbain. Pensé comme un corps vivant, l'architecture est filmée de l'intérieur à travers ses usagers. Dans leur dernier film *ButoHouse*, une promenade dans les rues de Tokyo les mène à la porte d'une étrange habitation. À l'intérieur, se trouve un homme qui construit sa propre maison depuis plus de dix ans. Formé à la danse Butoh – courant chorégraphique d'avant-garde né au Japon dans les années 1960 –, il travaille seul et sans aucun plan préalable, en laissant son corps et son esprit diriger le projet de construction. Conçu jour après jour sur le mode de l'improvisation, l'espace qui en résulte devient une œuvre d'art total, une empreinte de vie dans le béton. La caméra suit les gestes du bâtisseur solitaire, prenant le temps de l'accompagner dans l'accomplissement du détail de ce projet démesuré.



Ila Bêka et Louise Lemoine, *ButoHouse*, 2018

# Éprouver la solitude : atmosphère et durée

🗨️ J'ai cru chuter à jamais

suspendue à quelques fils,

j'ai perdu le sens de la gravité

lâchée de proche en proche

j'ai retrouvé une terre vide

séparée en deux parties de moi-même

j'en garde toujours une dans l'ombre

je suis restée trop longtemps la poitrine ouverte, le cœur gardé par d'autres

depuis je me rassemble dans mes solitudes."

**Julie Nioche**

**Connaître ce désert hostile qu'est la solitude, en faire l'expérience et prendre ce temps, c'est se mettre en arrêt pour mieux en éprouver le poids et l'attraction.**

Rainer Maria Rilke, poète nomade ayant parcouru l'Europe, à la fois sans patrie et chez lui en Italie ou en Allemagne, grand solitaire, éprouve ce sujet dans les *Lettres à un jeune poète* rédigées entre 1903 et 1904. Condition indispensable à la création et essentielle à la compréhension du sens de la vie, le retrait en solitude est conçu par l'écrivain comme la distance nécessaire par rapport à ce monde moderne : « ce qui est nécessaire se résume à ceci : solitude, grande solitude intérieure. Rentrer en soi-même et ne rencontrer personne pendant des heures – voilà ce à quoi il faut pouvoir parvenir ». (*Lettre à un jeune poète*, p 67-68).

Une solitude non subie mais revendiquée, recherchée, cultivée, à envisager comme une ouverture, et non comme un repli. Une quête face à ces grandes villes modernes dans lesquelles errent les hommes à la vie impersonnelle. « Ne vous laissez pas égarer, dans votre solitude, par le fait qu'il y a quelque chose en vous qui souhaite lui échapper. C'est ce souhait justement, si vous l'utilisez avec calme, souverainement, comme un outil, qui vous aidera à élargir votre solitude à la taille d'un vaste pays. » (Ibid p.76)

## La solitude heureuse

— Raymond Depardon, photographe et cinéaste, revient sur la nécessité de s'isoler du monde pour mieux l'enfermer dans le champ de l'image. S'approcher ou s'éloigner, quelle juste distance choisir pour le

photographe ? Prenant comme modèles les voyageurs du XIX<sup>e</sup> siècle, nomades et solitaires, il découvre le Sahara à l'âge de 18 ans, se rend au Tchad dix ans plus tard, et sillonne la France à la recherche de fermes en voie de disparition et de paysans esseulés. Voyager en solitaire est synonyme de quête de soi pour l'artiste, quête inhérente au métier de photographe : « J'aime la solitude car c'est cette solitude qu'on transporte, qu'on photographie ». Désert, ville, chambre d'hôtel, captures d'une errance nécessaire pour créer des images à partir du réel, à partir du présent.

Née à Paris en 1911 (et décédée en 2010), Louise Bourgeois quitte la France pour New York en épousant Robert Goldwater en 1938. Dans les années 40, elle se retrouve seule dans la maison familiale la journée, et pour conjurer la solitude, elle commence de petites sculptures faites de bouteilles de lait. « Quand les hommes étaient partis, je faisais l'expérience du chaos total, ça veut dire la solitude, une solitude épouvantable. Puis j'ai réalisé que je pouvais avoir un contrôle sur une autre forme d'expression, sur un autre monde. » Louise Bourgeois parvient ainsi, par ce geste de sculpteur, à maîtriser et matérialiser ce sentiment de douleur, d'impuissance. « Aussitôt arrivée aux États-Unis, je me suis mise à avoir le mal du pays. C'était un mal souterrain et inconscient. Alors sans savoir pourquoi, je me suis mise à recréer des présences ». Elle s'installe alors sur le toit de la maison Stanford White, là où personne ne va, et réalise les sculptures de ceux qui lui sont proches, mais qui sont loin. Une série de sculptures réalisées plus tard, et exposées en 1950, portent des titres insistants sur la dimension architecturale et réfèrent de manière saisissante à la maison : *Statue pour une maison vide*, *Figures qui attendent*, *Figure dans une niche*, *Figure emportant la maison*. Exprimant le mal du pays, ces figures signent un sentiment d'abandon.

Julie Nioche, chorégraphe et danseuse, présente en 2010 *Nos Solitudes*, une performance qu'elle interprète, suspendue au milieu d'un dispositif scénique, qui tient autant d'une constellation sans fin que de l'espace intime qu'est le sommeil. Dans cette mise en situation, le poids de son propre corps est divisé et réparti en une multitude de poids reliés à des filins, instaurant un nouveau rapport à l'espace et à la gravité. Julie Nioche fait l'expérience de la solitude, elle se retire, retourne en elle-même, les yeux clos,

et explore le mouvement au travers de l'apesanteur et l'absence de limitations spatiales. *Nos Solitudes*, mise en commun d'images de solitudes, est une danse pensée comme la métaphore de nos attaches, de nos liens, de nos appuis. L'espace scénique devient un territoire sensible à explorer. Malgré les attaches qui la retiennent par les membres à ce réseau, elle s'ouvre à la matière, gagnant autonomie et indépendance.



Julie Nioche, *Nos solitudes*, 2010

# Les pistes pédagogiques

**Rappel : les pistes pédagogiques sont construites sur une progression curriculaire (extrait des programmes officiels)**

**En cycle 3**, « Il s'agit de donner aux élèves les moyens d'élaborer des intentions artistiques et de les affirmer ainsi que d'accéder à un premier niveau de compréhension des grandes questions portées par la création artistique en arts plastiques. L'enseignement conduit prépare ainsi aux notions, aux pratiques et aux connaissances du cycle 4. »

Ainsi le « **cycle 4** poursuit l'investigation des questions fondamentales abordées dans les cycles précédents (représentation, fabrication, matérialité, présentation) en introduisant trois questionnements : « La représentation ; les images, la réalité et la fiction » ; « La matérialité de l'œuvre ; l'objet et l'œuvre » ; « L'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur ». Les questions sont travaillées tous les ans dans une logique d'approfondissement. »

Et « en classe de **seconde**, cet enseignement s'inscrit dans la continuité de celui du collège. Il poursuit le développement des compétences et des savoirs travaillés au cycle 4 et en introduit de nouveaux. »

« L'enseignement de spécialité en classe de première [...] prolonge et [...] enrichit les approches conduites en classe de seconde, dans une visée d'approfondissements et d'ouverture sur de nouveaux objectifs plus complexes liés à une spécialité. Dans des situations variées et selon des modalités diversifiées, il inscrit les élèves dans une dynamique d'expérimentation et d'exploration, de recherche et d'invention, d'encouragement aux projets individuels et collectifs, de rencontres sensibles en lien avec la création artistique et de réflexion sur l'art. »

## Propositions de progression :

### La solitude comme séparation

#### • Cycle 3 : La représentation plastique et les dispositifs de présentation

*La prise en compte du spectateur, de l'effet recherché : découverte des modalités de présentation afin de permettre la réception d'une production plastique ou d'une œuvre (accrochage, mise en espace, mise en scène, frontalité, circulation, parcours, participation ou passivité du spectateur...).*

**Corps étranger** : Intégrer une production (dessins, volumes, photographies, etc.) dans la classe ou dans l'enceinte de l'établissement. Cette production devra, par ses choix plastiques, être remarquée par le spectateur.

#### Références :

Jan Vormann, *Dispatchwork*, 2007

Henrique Oliveira, *Baitogogo*, 2013

#### Références Collection Frac Centre-Val de Loire :

[Chanéac, \*Cellules parasites\*, 1968](#)

[Charles Simonds, \*Dwellings\*, 1974](#)

Références Biennale 2019 :

[Paysage « L'architecture comme animal mutant », Installation collective, Commissariat : Hernan Diaz Alonso](#)

[Paysage « Homo Faber : un récit », Monographie consacrée à Günter Günschel, Commissariat : Cornelia Escher](#)

[Paysage « L'étrangère sur Terre », Exposition collective, commissariat : Nora Akawi](#)



Design Earth, *Act As if Our House Is on Fire*, 2019. Collection frac Centre-Val de Loire

#### • **Cycle 4 : L'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur**

*L'expérience sensible de l'espace de l'œuvre : les rapports entre l'espace perçu, ressenti et l'espace représenté ou construit, la mobilisation des sens, à l'inscription de son corps dans la relation à l'œuvre ou dans l'œuvre achevée.*

Comment l'œuvre s'inscrit-elle dans l'espace et comment modifie-t-elle la place du spectateur ?

**La Pause :** Proposer une production *in-situ* qui modifiera le déplacement du spectateur dans l'établissement et son appréhension de l'espace.

Références :

[Christo et Jeanne Claude, \*The Gates\*, 2005](#)

[Giotto, \*fresque de la Basilique San Francesco\*, église](#)

supérieure, Assise, 1297-1299

[Olafur Eliasson, \*Inside the horizon\*, 2013](#)

Références Collection du Frac Centre-Val de Loire :

[Ugo La Pietra, \*Commutatore\*, 1968-2008](#)

[Daniel Buren, \*Les deux plateaux\*, 1986](#)

Références Biennale 2019 :

[Takk, \*Crxnolxne\*, 2019](#)

[Santiago Borja, \*Cosmic Sampler\*, 2019](#)



Santiago Borja, *Cosmic Sampler*, 2019 - Coll. Frac Centre-Val de Loire

# Lycée

**Domaines de la présentation des pratiques, des productions plastiques et de la réception du fait artistique** : les relations entre l'œuvre, l'espace, l'auteur et le spectateur

## Première spécialité

La présentation de l'œuvre : sollicitation du spectateur : stratégies et visées de l'artiste ou du commissaire d'exposition ou du diffuseur (éditeur, galeriste, etc.)

**Contacts** : Imaginer un projet qui s'appuie sur le rapport de l'œuvre au spectateur. Le spectateur, par ses différentes actions possibles, modifiera sensiblement l'œuvre originelle.

Références :

Leandro Erlich, La Torre, 2008

Edmond Couchot et Michel Bret, Pissenlit, 1970-2018

Sommerer et Mignonneau, Portrait on the Fly, 2018

Références Collection Frac Centre-Val de Loire :

[Electronic Shadow, Ex-îles, 2009](#)

[Minimaforms, Vehicle \(War Veterans\), 2006-2010](#)

## II) De la solitude à la désolation

### Cycle 3 : La représentation plastique et les dispositifs de présentation

La ressemblance : découverte, prise de conscience et appropriation de la valeur expressive de l'écart dans la représentation.

**Ma tête dans tous ses états** : Travailler les expressions du visage à partir de portraits ou de son propre visage. L'élève pourra autant expérimenter les outils traditionnels ou numériques.

Références :

Rogier Van Der Weyden, La descente de Croix, 1435

Léonard de Vinci, Études de têtes masculines pour la Bataille d'Anghiari, 1504

Charles Le Brun, La Colère, 1678

Franz Xaver Messerschmidt, Autoportrait riant, 1777-1781

Yue Minjun, The black Bird, 2001

Références Collection Frac Centre-Val de Loire :

[Charles Simonds, Body-Earth, 1970](#)

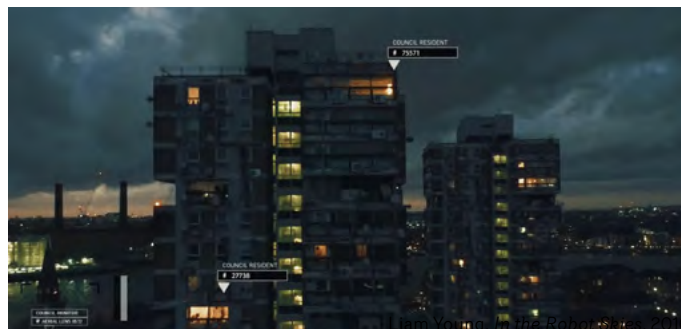
[Guy Rottier, Maison enterrée « Terrasses en gazon », 1965-1978](#)

Références Biennale 2019 :

Liam Young, In the robot skies, 2016

Lucy McRae, Compression Cradle, 2019

Julie Nioche, Nos Solitudes, 2019



Liam Young, In the Robot Skies, 2016



## Cycle 4 : La représentation : images, réalité et fiction

La narration visuelle : mouvement et temporalité suggérés ou réels, dispositif séquentiel et dimension temporelle, durée, vitesse, rythme, montage, découpage, ellipse...

**Fictions** : Comment inventer une histoire à partir d'un événement passé ? Comment donner du sens à une uchronie ? Sélectionner un fait historique à travers l'histoire pour créer une fiction. (Photomontages, bandes dessinées, peintures, vidéos, etc.)

Références :

Erro, *Mao à San Marco*, 1975

Max Ernst, *Le rossignol chinois*, 1920

Références Collection Frac Centre-Val de Loire :

Louidgi Beltrame, *Gunkanjima*, 2010

Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, 1977

Charles Simonds, *Dwellings*, 1972

Références Biennale 2019 :

Pascal Marthine Tayou, *Erection Coloniale*, 2010

Paysage « L'architecture comme animal mutant »,  
Installation collective, Commissariat : Hernan Diaz Alonso

Ahmed Mater, *Magnetism III*, 2012

## Lycée

**Enseignement de spécialité**

**Questionnements artistiques transversaux : l'artiste et la société : faire œuvre face à l'histoire**

« Comme un miroir, les ruines renvoient l'image de ceux qui les regardent : entre le souvenir de ce qui fut et l'espoir de ce qui sera, l'homme y contemple l'image familière du temps, son double ». M. Makarius

**Come back** : Choisir une ruine contemporaine ou ancienne pour en questionner sa transformation face au temps et à son histoire. Monter un projet artistique à partir de sources documentaires du bâtiment en question.

Références :

Anselm Kiefer, *les paysages et objets dévastés (Der verlorene Buchstabe - La lettre perdue)*, 2012

Anne et Patrick Poirier, *les vestiges et les décombres (Domus Aurea, 1975-1978)*

Nicolas Moulin, *Steppterminal*, 2014

Robert Smithson et les "non-sites", travaux destinés à l'intérieur d'une galerie mais contenant des fragments de sites extérieurs (*Corner Mirror with Coral*, 1969)

Références Collection Frac Centre-Val de Loire :

Daniel Libeskind, *Berlin City Edge, 1987-1988*

Jakob + MacFarlane, *Les Turbulences, Frac Centre, Orléans, 2006*

Site, *Indeterminate façade, Best, 1975*

Références Biennale 2019 :

Paysage « De la solitude à la désolation », Exposition collective, Commissariat : Frida Escobedo + iii (Luciano



View of the Lake in the Crater of Chichonal Volcano, Chiapas, Mexico. 2015. Image by: Yollotl Alvarado

Concheiro et Xavier Nueno

Lohrmann et Martino, *Waiting Land, 2001-2019*

### III) La solitude comme abri sûr et infini départ

#### Cycle 3 : Les fabrications et la relation entre l'objet et l'espace

L'invention, la fabrication, les détournements, les mises en scène des objets :

**Dans l'atelier du peintre :** Imaginer un nouvel instrument pour le peintre sous formes de projets dessinés ou en volume. L'ensemble des propositions est ensuite mis en scène par les élèves.

Références :

Bernard Pras, *Van Gogh*, 1999

Peter Fischli et David Weiss, *Le cour des choses*, 1987

Henri Matisse, *Olivier Debray*, Arman

Références Collection Frac Centre-Val de Loire :

[Ugo La Pietra, \*Recupero e reinvenzione\*, 1969-1975](#)

[Ettore Sottsass, \*Metafore\*, 1972-1979](#)

Références Biennale 2019 :

[Takk, \*Crxnolxne\*, 2019](#)

[Paysage « L'architecture comme animal mutant »,](#)

[Installation collective, Commissariat : Hernan Diaz](#)

[Alonso](#)



Takk, *Crxnolxne*, 2019  
Coll Frac Centre-Val de Loire

#### Cycle 4 : L'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur

La relation du corps à la production artistique : l'implication du corps de l'auteur

L'expérience sensible de l'espace de l'œuvre : les rapports entre l'espace perçu, ressenti et l'espace représenté ou construit ; l'espace et le temps comme matériaux de l'œuvre, la mobilisation des sens ; le point de vue de l'auteur et du spectateur dans ses relations à l'espace, au temps de l'œuvre, à l'inscription de son corps dans la relation à l'œuvre ou dans l'œuvre achevée.

**Fabriquer une capsule pour une personne.** Proposer une maquette ou un prototype de cette capsule permettant de faire vivre une expérience physique, sensorielle, nouvelle au spectateur.

Références :

Lee Bul, *Live Forever II*, 2001

Mathieu Briand, *SYS 021 IS I dream of you*, 2017

Abraham Poincheval, *La capsule*, 2015

Références Collection Frac Centre-Val de Loire :

[Krzysztof Wodiczko, \*Homeless Vehicule\*, 1994](#)

[Chanéac, \*Cellules amphores\*, 1973](#)

[Didier Faustino, \*Corps en transit\*, 2003](#)

Valise de taille réelle, destinée au transport aérien d'un passager clandestin. Corps en transit stigmatise un problème de société, celui, terrifiant, de ces jeunes africains en fuite, partis de Dakar et que l'on retrouve à Roissy, morts, gelés dans les logements de trains d'atterrissage. Faustino conteste ici la création de l'espace Schengen, espace policier créé par certains pays de la communauté européenne, dont la France pour, entre autres, combattre l'immigration. Cet « anti-projet cynique », comme le nomme Faustino, tente pourtant de réparer symboliquement cette obscénité sociale en envisageant « une sorte de vêtement carapace où l'individu n'est plus considéré comme une marchandise mais comme un corps qu'on se doit de protéger ». L'inscription sur le côté « Corps en transit » suivie de « Valeur déclarée : une vie » et de « fragile » appelle sans aucun compromis lénifiant, à une conscience de l'indécence et de la violence de la réalité.

### Références Biennale 2019 :

Absalon s'intéresse à l'habitat, aux objets qui constituent notre environnement, au mobilier. « Armé d'une pensée intégralement esthétique », il se libère des exigences de l'architecture et du design : les formes qu'il crée ne répondent plus à l'impératif de la fonction.

[Laure Tixier et Hervé Rousseau, \*Des chemins de grues aux chemins de grès\*, 2018](#)

[Andréas Gursky, \*Commande photographique sur les silos à grains de la région Centre\*, 1994](#)  
[Ugo La Pietra, \*Casa per uno scutore\*, 1960-61](#)

### Références Biennale 2019 :

[Julie Nioche, \*Nos Solitudes\*, 2019](#)  
[Lucy Mc Rae, \*Institute of isolation\*, 2016](#)



Laure Tixier et Hervé Rousseau, *Des chemins de grues aux chemins de grès*, 2018  
 Coll Frac Centre-Val de Loire

## Lycée

### Investigation et mise en œuvre des langages et pratiques plastiques

#### La figuration et l'image

Conjuguer/hybrider les espaces de la figuration narrative  
 – temps et mouvement de la figuration

**Éprouver la solitude** : Proposer un projet qui donnera forme à l'expression de la solitude. Le projet abouti pourra se présenter sous forme de dessins, photographies, vidéos, etc.

#### Références :

[Ron Mueck, \*In bed\*, 2005](#)

[Théo Mercier, \*Le solitaire\*, 2010](#)

#### Références Collection Frac Centre-Val de Loire :

[Kazuyo Sejima, \*Small House\*, 2000](#)

# #2 Biennale Architecture Orléans

## Contact :

Service des publics du  
Frac Centre-Val de Loire

[reservation@frac-centre.fr](mailto:reservation@frac-centre.fr)



avec le parrainage  
du ministère de la Culture



Le Frac Centre-Val de Loire est un établissement public de  
coopération culturelle créé par la Région Centre-Val de Loire,  
l'État et la Ville d'Orléans



Organisation  
des Nations Unies  
pour l'éducation,  
la science et la culture

sous le patronage  
de la Commission  
nationale française  
pour l'UNESCO