

Habiter poétiquement le monde

EXPOSITION du 25 septembre 2010 au 30 janvier 2011

Dossier pédagogique réalisé en collaboration avec Régine Carpentier, Michel Mackowiak et Franck Dudin enseignants missionnés au LaM

Sommaire

- I. Entrée des voyageurs (p. 6)
- II. L'entre deux espaces (p.13)
- III. Dispositifs individuels (p.16)
- IV. Poétique des éléments (p.20)
- V. À bors perdus (p. 25)

Introduction

I - En guise de présupposés

Le titre annonce d'emblée au visiteur une exposition thématique à laquelle *Hypnos*, la dernière en date, l'avait déjà initié. À la différence pourtant, nul objet précis à circonscrire comme l'inconscient exploré par les artistes. L'exposition traite de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours. Le verbe d'action « habiter », employé à l'infinitif et son corollaire le terme générique « le monde » renvoie à ce qui est du côté de l'acte primordial : « être dans le monde », y exister. Il relève alors de certaines attitudes d'ouverture ou de fermeture face au monde, considéré comme la maison de l'artiste et perçu par lui comme poétique.

Il est nécessaire de rappeler maintenant que l'expression « habiter poétiquement le monde » est un emprunt au poète romantique allemand Hölderlin, extrait d'un poème de 1823. *En bleu adorable*. Le poète évoque au début, sans pittoresque et à grands traits, le monde à l'aide de quelques éléments de la nature, le ciel, le soleil, l'hirondelle, ou encore quelques objets le toit, la tôle, la girouette, dessinant formes et couleurs. Le regard ainsi posé sur le monde pose un tremplin à la réflexion existentielle et philosophique :

« (...) »

Un homme, quand la vie n'est que fatigue, un homme
Peut-il regarder en haut, et dire : tel
Aussi voudrais-je être ? Oui. Tant qu'en son cœur
Dure la bienveillance, toujours pure,
L'homme peut avec le divin se mesurer
Non sans bonheur. Dieu est-il inconnu ?
Est-il comme le ciel, évident ? Je le croirais
Plutôt. Telle est la mesure de l'homme.
Riche en mérites, mais **poétiquement toujours,**
Sur terre habite l'homme. Mais l'ombre
De la nuit avec les étoiles n'est pas plus pure,
Si j'ose le dire, que
L'homme, qu'il faut appeler une image de Dieu.
Est-il sur la terre une mesure ? Il n'en est
Aucune. (...) »

Le philosophe allemand Heidegger, a commenté l'expression dans une conférence en 1951 intitulée « Poétiquement habite l'homme », puis dans l'essai *Qu'est-ce que la métaphysique ? Hölderlin et l'essence de la poésie*. Il y récuse l'acceptation usuelle de se loger pour le verbe habiter et lui attribue bien une dimension existentielle : la manière d'habiter le monde, d'y exister fonde la condition humaine. Heidegger élargit aussi le domaine de la poésie au-delà du littéraire et de l'art du langage à celui de l'art en général, redéfini comme mode de présence au monde. Le poète Yves Bonnefoy ne définit pas la poésie autrement.

En conséquence, ces présupposés nécessitent de la part du visiteur plusieurs pas de côté : ils obligent à regarder autrement les œuvres exposées, non plus seulement comme des objets formels à contempler - le visible - mais comme les traces et les gestes d'un sujet témoignant d'une manière d'exister et de penser poétiquement le monde - l'invisible. La création artistique ainsi reliée à l'existence de l'artiste ne se conçoit pas ici comme représentation du monde :

elle devient espace poétique tracé par la présence de l'artiste et habitée de son intériorité. L'œuvre de Ian Wilson est à cet égard emblématique qui trace un cercle, dont le contenu reste secret aux yeux du visiteur.

II – Pour quelques repères, un aperçu rapide de l'exposition

Autant dire que la notion d'espace, l'espace du monde et l'espace de l'œuvre, l'existence de l'artiste, pas systématiquement au sens biographique, constituent la problématique fondamentale de l'exposition. Les œuvres déclinent une multitude d'espaces, territoires imaginaires ou réels : urbain, naturel, scriptural, mental, cartographique, photographique ; une multitude de formes prélevées au cœur même du quotidien : collection, liste, objet-livre, habitacle, habit, dessin, tâche, boîte, papiers usagers, installations, films etc... Elles résultent de gestes artistiques aussi divers : la contemplation, l'errance, l'arpentage, la marche, la collecte, la construction, l'écriture, le reportage.

Au total, 350 œuvres regroupées autour de la formule-titre et puisées dans le répertoire de l'art contemporain et de l'art brut, selon un parcours promenade qui permet de découvrir la nouvelle architecture du musée en même temps que les œuvres d'artistes-poètes - François Dufrenoy, On Kawara, Marcel Broodthaers, Willem Van Genk, Monsieur G., Robert Filliou, Laure Pigeon - aussi bien que de poètes-artistes : Henri Michaux, Fernand Deligny, Jack Kerouac, Stéphane Mallarmé, Christian Dotremont. Pour n'en citer que quelques-uns.

Les salles sont organisées en cinq thématiques. *Entrée des voyageurs* rassemble des artistes arpenteurs des villes ; les créateurs de formes espace-temps rejoignent la section *L'entre-deux espaces* ; les performeurs celle du *Dispositif individuels* ; la salle intitulée *Poétiques des éléments* est réservée aux alchimistes de l'écriture et du dessin ; la cinquième, *À bords perdus*, évoque les déambulations dans la nature ; les *Bâtisseurs de l'imaginaire* sont les constructeurs d'architectures singulières. Le parc sera également investi d'œuvres évolutives ou performatives, qui ont trait à la nature.

III – En vue d'une visite, un travail préparatoire dans les classes

Pour les enseignants, l'exposition ouvre une zone d'interrogations. Comment de jeunes visiteurs d'aujourd'hui, habitant un monde consumériste, peuvent-ils se représenter- « habiter poétiquement le monde » ? L'exposition offre l'occasion de proposer d'autres modèles de vie, qui échappent aux diktats d'une société matérialiste. Elle s'articule parfaitement aux programmes d'histoire des arts : art/espace/temps

Avant que d'entrer dans le vif de l'exposition, il s'avèrera utile avec des élèves de marquer un premier temps de réflexion naïve et dépourvue de toute information autour de l'intitulé de l'exposition. Son titre en effet risque de surprendre ou du moins d'interroger l'enfant, le collégien, le lycéen, voire l'étudiant. Faisons donc le détour avec lui.

1. La réflexion sur le titre donnera lieu à une recherche orale collective libre, étayée autant que possible d'un support visuel l'affiche de l'exposition : cette séance pourra faire émerger les représentations multiples des élèves auxquelles l'enseignant apportera les réponses appropriées à l'âge des élèves. (Histoire des arts collège/lycée. Arts plastiques/Français)
2. Un lanceur d'écriture du type « *Pour moi, le monde est poétique* » pourra leur être proposé comme aide à la réflexion ; penser à Mallarmé qui exprimait bien ainsi un mode de vivre poétique, en parlant de la lune « Elle est poétique, la garce. ». Les travaux écrits des élèves seront mis en résonance avec certaines attitudes poétiques décrites plus haut. On pourra aussi faire lire une nouvelle de science –fiction de Ray Bradbury, *L'Arrière*, (français classe de collège 4^e/3^e et de lycée 2^{de}) qui raconte l'arrestation d'un vieux poète considéré comme dangereux à cause de sa manière de vivre poétiquement.
3. Reste pourtant que les contours du poétique échappent toujours un peu, surtout au jeune visiteur qui, en dehors de la classe de terminale en philosophie et au-delà, ne fera pas le détour par la pensée d'Heidegger. La définition de la poésie sera tout de même un recours. Ainsi le sens étymologique hérité du mot grec poeïen, fabriquer et produire le langage, attache la poésie au rôle démiurgique du créateur autant qu'au travail artisanal du poète. La figure d'Orphée incarne ce rôle de démiurge, capable de créer un monde : après la disparition d'Eurydice, il se réfugie sur le mont Rhodope désertique pour y chanter sa peine accompagné de sa lyre. Aussitôt les arbres et les animaux séduits par son chant accourent des autres régions pour y peupler de nouveau le mont (Ovide Les métamorphoses. Chant X) (classes de collège 6^e frçs/4^{èmes} latin) et de lycée 1^{ères} frçs). Le mythe sera confronté à l'œuvre d'un artiste choisi dans le descriptif des sections de l'exposition qui suit : Anna Oppermann, Monsieur G.
4. La définition suivante sera un outil précieux pour cerner le vivre poétiquement « La poésie est ainsi considérée comme l'expression de l'irrationnel (« enthousiasme » chez Platon, « prophétie » chez les romantiques, « voyance » chez Rimbaud), ou comme remise en cause, voire « meurtre » (R. Barthes) du langage. (...) Par ailleurs, la « poésie » et surtout le « poétique » évoquent souvent le sentiment que procure une perception inhabituelle et touchante du monde. On parle ainsi de « vision poétique » pour exprimer la charge émotionnelle qu'ils véhiculent ». De cet article de Jean-Pierre Bertrand dans le Dictionnaire du littéraire (PUF Quadriga Dicospoche 2006), nous retiendrons les deux termes soulignés pour approcher l'exposition. Les microgrammes de Robert Walser exposés et éclairés de sa biographie en sont un bon exemple. (Cf plus loin la section *A Bords perdus*).
5. Enfin, nombre de gestes d'artistes permettent de proposer des expériences créatives en arts plastiques au collège et au premier cycle : tracer ses déplacements de la journée et en faire des cartes à la manière des lignes d'erre de Fernand Deligny, réaliser son habitation protection comme Helene Reimann ou Willem Van Genk, écrire sur des enveloppes à partir des adresses ou sur des petits billets récupérés à la façon de Robert Walser, inventer un livre-objet illustrant un projet précis d'écriture, comme Jack Kerouac et le

rouleau manuscrit de *Sur la route* ou W.G. Sebald et le manuscrit du livre *Austerlitz*. Ces travaux pourront être accomplis avant que l'œuvre ne soit vue pour être mieux perçue ensuite.

I. Entrée des voyageurs

« L'oisiveté du flâneur, comme observation acharnée de la vie urbaine est au fond un travail intense » Walter Benjamin

« *La ville n'est pas une simple agglomération d'hommes et d'équipements, c'est un état d'esprit.* » Robert Park

Introduction

Cette première partie de l'exposition projette le spectateur dans le monde urbain et le confronte à diverses postures dont la source est la ville perçue comme étendue, réseau, signalétique, ou trame...

Pour de nombreux artistes la ville constitue une zone d'intervention originale qui offre un rapport direct avec la réalité. Tantôt les artistes s'approprient un élément du paysage urbain, tantôt ils agissent au cœur même de celui-ci.

L'artiste, comme l'écrivain voyageur, prend la mesure physique du monde et établit un rapport entre le mot, le geste ou le dessin, et l'étendue.

Déambulation, errance, appropriation, rituel, évocation, représentation, signe, trace, temporalité... sont quelques unes des notions qui nourrissent cette thématique du parcours urbain. Trois types d'artistes illustrent essentiellement ce propos : les affichistes, les artistes conceptuels, et certains artistes d'art brut.

La quatrième dimension et la cité : On Kawara

Depuis 1966, On Kawara développe une réflexion sur les composantes du temps et de l'espace à travers sa propre expérience sous des formes multiples dont une partie est présentée dans l'exposition.

Sous forme de séries, ce travail forme une autobiographie où s'établit un ensemble de points de références qui croise le social (*I met*), le culturel (*I read*), le temporel (*I got up at*), et le géographique (*I went*). À l'entrée de l'exposition sont présentés les recueils de *I went* (je suis allé) qui retrace les itinéraires parcourus par On Kawara dans la ville où il séjourne. Le chemin suivi est tracé au stylo rouge sur la photocopie d'une carte locale. Chaque page, datée d'un tampon, est glissée dans une pochette plastique transparente. Le nombre de jours passés dans un endroit détermine une séquence, chacune étant précédée d'une page portant le nom du lieu.

Dans l'œuvre d'On Kawara, la création est plus importante comme processus que comme résultat matériel. Ses œuvres reposent sur une ritualisation et une discipline quotidienne qui assure la présence au monde. Son rapport au temps et à l'espace dans l'environnement urbain constitue une réflexion sur l'expérience vécue à chaque instant.

Les Affichistes dans la ville : François Dufrêne, Raymond Hains

Dans les années 50, François Dufrêne, Raymond Hains communément appelés les affichistes en référence au matériau qu'ils emploient, développent une pratique qui relève du détournement et de l'appropriation. Ces artistes s'intéressent aux affiches lacérées, déchirées par des mains anonymes qu'ils repèrent lors de leurs déambulations urbaines. Ils détournent ces supports publicitaires de sorte à brouiller le sens et modifier la nature des messages. Les slogans publicitaires ou les affiches de propagande perdent leur portée idéologique pour déployer des formes, souvent abstraites ou des « paysages typographiques ».

La législation publique sanctionnant d'une amende tous ceux « qui auront enlevé, déchiré, recouvert ou altéré [...] les affiches apposées par ordre de l'Administration. ¹ », les artistes agissent en fraude. En décollant les affiches et en les emportant, ils redoublent en quelque sorte les gestes illicites de ceux qui avaient lacéré les affiches. En les marouflant sur toile et en les accrochant aux cimaises comme des tableaux, ils leurs rendent paradoxalement une certaine légitimité. C'est autant cette succession de gestes contestataires que la picturalité fortuite résultant de ces gestes qui est ici donné à voir. Les œuvres résultent d'une multitude de mains ayant involontairement participé à leur réalisation. Pour souligner le caractère collectif de ces œuvres, Jacques Villeglé² les regroupera sous le terme générique de « Lacéré anonyme ». Sous cet anonymat, c'est le statut d'auteur et le mythe de la création individuelle qui sont discrètement écorchés.

¹ Loi du 29 juillet 1881

² Certaines œuvres de Jacques Villeglé sont exposées dans les salles des collections permanentes, section art contemporain,

Ainsi au détour des rues de la ville, déambulant dans la cité, les affichistes, nommés aussi décollagistes, posent un autre regard sur leur environnement urbain. Promeneurs à l'affût des images de leur temps, ils rompent avec la peinture de chevalet et s'emparent de l'objet urbain pour lui donner, outre un aspect plastique et poétique, un caractère sociologique qui souligne les rapports étroits entre l'art et la vie.

La cartographie éclatée ou la ville à la dérive : Guy Debord

Dans *The naked city*, 1957, Guy Debord donne à voir une partie de l'urbanisme parisien éclaté en îlots reliés par un réseau de flèches dense. Cette cartographie tend à rendre compte de l'urbanisme autrement, en dehors d'une lecture strictement administrative de la ville avec son traditionnel découpage par arrondissements. Ici, l'accent est mis sur les circulations et révèle une dynamique des flux au sein de la ville. En établissant des passages inhabituels d'un secteur à l'autre, Guy Debord semble indiquer d'autres manières de se confronter à la ville, en dehors d'un parcours balisé.

Ce plan illustre de manière allégorique une des activités de l'Internationale Lettriste reconduite et devenue fameuse sous l'Internationale Situationniste : la dérive. Cette pratique, qui débuta en 1953, consistait en de longues errances à travers les paysages de la ville et visait à la découverte de nouvelles façons de voir, de penser et de parcourir les territoires.

La dérive n'a pas à proprement parler de destination. Il s'agit plutôt, pour ceux qui la pratiquent, de provoquer des occasions de contacts avec des inconnus et redonner ainsi une fonction sociale à l'espace public. Il s'agissait surtout de prendre conscience de l'impact de l'urbanisme, et au-delà, du conditionnement du milieu culturel, sur les comportements de la population et leur sensibilité.

Un cas à part dans le paysage scriptural et urbain : Gil Wolman

En 1963 Gil Wolman invente l'art scotch. Le procédé consiste à arracher des figures ou des mots de leur support initial, essentiellement des journaux, à l'aide d'un ruban adhésif pour les contre-coller sur des toiles ou des baguettes de bois. Ainsi détournés, décontextualisés, arrachés, les mots perdent leurs messages d'origine pour devenir une matière avec laquelle l'artiste va composer. Cette pratique est révélatrice d'une méthode qui est au cœur de l'Internationale Situationniste³ : le détournement.

Dès 1956 Gil Wolman et Guy Debord publient le texte *Mode d'emploi du détournement*⁴ dans lequel ils prônent l'utilisation d'éléments préexistants, issus généralement de livres ou de journaux, pour les réagencer à des fins de propagande subversive. À travers cette pratique du détournement, c'est les notions de propriété intellectuelle et celle d'auteur qui sont remises en cause. Pour s'en convaincre, il suffit de se référer au récit *J'écris propre*, publié par Gil Wolman en 1956, entièrement composé de textes découpés dans divers romans.

³ Fondation de l'Internationale Situationniste en 1957. Dont Wolman est exclu quelques mois avant sa fondation alors qu'il a participé à le définir.

⁴ Guy-Ernest Debord, Gil Joseph Wolman, *Mode d'emploi du détournement*, Les Lèvres nues, n°8 mai 1956 p2.

Au début des années 50, Gil Joseph Wolman développe une poésie très proche des recherches poursuivies par Kurt Schwitters et Raoul Hausmann (dont certaines œuvres sont présentées dans l'exposition). A cette époque Wolman invente la « Mégapneumie », une poésie physique, proche du cri ou du hurlement qui se fonde sur le souffle et alterne les cadences respiratoires.

Thomas Hirschhorn ou l'autel des voyageurs

Thomas Hirschhorn développe un imaginaire de la récupération, de la résistance. Il utilise le carton, le scotch, les feuilles d'aluminium et joue sur l'image du réseau en intervenant avec un matériau sans valeur, qui a toutefois une connotation écologique et misérabiliste. Dans un entretien avec François Piron, co-commissaire de l'exposition, Thomas Hirschhorn explique :

« Je veux faire un travail puissant, mais je veux le faire avec des matériaux non intimidants, des matériaux sans plus value, des matériaux précaires. »⁵.

L'artiste s'approprie les éléments utilisés par les exclus, cartons, pancartes pour affirmer son propre message. En fait l'œuvre ne réside pas dans la création d'un objet ou d'une toile, mais dans l'invention d'une méthode, d'une manière de présenter des œuvres ou des questions. Il développe et propose une métaphore du réseau avec ses tuyaux de papier d'aluminium torsadé notamment. C'est une formulation originale du rapport à l'objet, mais en même temps, il ne s'agit plus tant d'objets, mais de textes, de documents réels qui sont mis en scène, offerts à la curiosité du public. « Berliner Wasserfall mit Robert Walser Tränen » est un assemblage de myriades de détails, collages et matériaux sur des morceaux de carton qui évoquent les étals de rue. Cette installation s'appréhende de face avec une connotation commémorative qui rend hommage à l'écrivain suisse Robert Walser dont certains microgrammes sont présentés dans la partie de l'exposition intitulée « A bords perdus ». La pièce fait référence aux deux séjours de Walser à Berlin en 1907 et 1912. « Je suis un fan de Robert Walser, je l'aime, j'aime sa vie et son travail »⁶ nous confie Thomas Hirschhorn.

« Pour Robert Walser, l'art - la poésie - est un outil. C'est ce que j'ai pu apprendre de lui et utiliser dans mon travail : utiliser l'art comme un outil. Un outil pour rentrer en contact avec la réalité, un outil pour vivre pleinement le temps dans lequel je vis, et un outil pour aller à la rencontre du monde qui m'entoure.»⁷.

Attraction et répulsion pour la ville : Willem Van Genk

Réalisée à partir de notes prises lors de séjours effectués à Madrid, Moscou, Prague, Paris, Rome, Copenhague, Cologne.... mais aussi de voyages imaginaires dont la source se trouve dans des ouvrages, Van Genk dessine au crayon puis retrace les lignes à l'encre de différentes couleurs. À La Haye, son petit atelier-appartement est couvert d'affiches et de ses dessins-collages. Il est aussi envahi de livres, de revues, d'objets souvenirs ou de mappemondes. Tous ces éléments forment comme une membrane protectrice et un support de traversée

⁵ *Habiter poétiquement*, éditions LaM, 2010, Dans un entretien de François Piron avec Thomas Hirschhorn, p.91,

⁶ *Idem*

⁷ *Idid.*

du monde, de la même manière que sont les imperméables qu'il collectionne, modifie et qu'il revêt pour se protéger des bruits et de la fureur de la ville.

Ses dessins-collages se composent d'une juxtaposition de plans, vues aériennes, perspectives accélérées, Très colorées qui font penser à de la bande dessinée et dont le thème principal est la ville tentaculaire et oppressante.

Panoramas urbain Titus Matiyane

Titus Matiyane, africain du sud est maintenant connu pour ses panoramas dessinés représentant des grandes villes à travers le monde. Les dessins conservés dans les collections du Musée d'art moderne et issus de la donation L'Aracine sont réalisés sur des pages de cahier d'écolier. Dépourvues de toute présence humaine, ces représentations de villes sud-africaines, comme Pretoria, ou les townships, comme Atteridgeville où vit Matiyane sont traités avec distance et froideur. La mégapole ou l'habitat exigu du township vides d'habitants provoque un sentiment mélancolique renforcé par l'omniprésence des vues en plongée, comme prise d'avion ou semblables aux vues axonométriques de certains jeux vidéos.

Ses croquis de villes retranscrivent avec une grande économie de moyens mais avec justesse la monotonie des grattes ciels mais aussi la dureté de vie dans les « townships » d'Afrique du Sud.

L'évocation de la ville par ces deux artistes permet de rappeler certaines constantes de l'art brut : la saturation de l'espace, l'utilisation d'un matériel de récupération, un ordre établi sur des règles strictes, l'omniprésence du cadre ou du contour ainsi que la répétition et la symétrie. Inscrit dans un quotidien issu de la mythologie personnelle du créateur, dénuée de toute démarche mais fondée sur une forte intention, la création d'art Brut ne laisse jamais indifférent car elle touche au moi intérieur de l'individu, et avec des moyens souvent réduits, donne une part très importante aux détails.

Sur la route : Jacques Kérouac

On ne manquera pas de faire lire des extraits de *Sur la route* et de découvrir un mouvement littéraire et artistique La Beat generation, et ce d'autant que vient d'être publié chez NRF Gallimard la traduction du rouleau original, non remanié par lui-même à la demande des éditeurs. Ce rouleau mesure 40 mètres de long, couvert d'un roman dactylographié, sans paragraphe ni chapitre ni ponctuation : selon la légende entretenue par l'auteur, il écrit entre le 2 et le 22 avril 1951, avec un total de 125 000 mots. Dans une lettre adressée à son ami Neal Cassady, datée du 22 mai 1951 il dit « J'ai raconté toute la route à présent... L'histoire c'est toi et moi et la route » Et de ce fait, le rouleau forme une longue route de prose poétique, composée comme l'écriture automatique, sous l'effet de la benzédrine, retranscrivant des joutes verbales, les expériences quotidiennes les plus pauvres, simulant la musique syncopée du jazz, le tout dans ce qu'il a appelé la prose spontanée, dont il définit les principes à William Burroughs. et qu'Yves Buin définit de cette manière : « la nouvelle écriture, celle de la spontanéité, du phrasé syncopé alternant avec la longue incantation mélodée (surgeon de Proust),

celle du récit non médiatisé (non déformé) de la vie sans que la fiction soit son intervention⁸.», celle que Mallarmé appelait « l'universel reportage ». Le manuscrit traduit la parfaite identité entre la quête d'une vie nouvelle par la route, le projet littéraire et la quête spirituelle ou existentielle.

L'extrait suivant, tiré de la version remaniée, illustre tout le propos, mais aussi d'une certaine manière celui de l'exposition « Il y eut de la bruine et du mystère dès le début du voyage. Je me rendais compte que tout cela allait être une vaste épopée de brume. « Houh ! » gueula Dean. « En route ! » Et il se coucha sur le volant et écrasa le champignon ; il était de nouveau dans son élément, c'était visible. On était tous aux anges, on savait tous qu'on laissait derrière nous le désordre et l'absurdité et qu'on remplissait notre noble et unique fonction dans l'espace et dans le temps, j'entends le mouvement⁹.»

Exploitation pédagogique

D'une manière générale, le propos de ces artistes peut s'inscrire dans la thématique « Arts, espace, temps » de l'Histoire des Arts, car elle permet d'aborder les œuvres d'art à partir des relations qu'elles établissent, implicitement ou explicitement, avec les notions de temps et d'espace.

Le déplacement, la temporalité et la place de l'homme dans le milieu urbain constituent les trois axes essentiels à exploiter dans nombre de disciplines.

Lettres, par exemple, la narration au sein d'un lieu et la description du lieu pourront donner matière à réflexion. Pour illustrer cette piste de travail, citons l'ouvrage de Stendhal, « Promenade dans Rome » qui se présente comme un guide sur la ville, ponctué de remarques personnelles, ou encore « Istanbul » dans lequel Daniel Rondeau raconte ce qu'il voit, ce qu'il vit dans cette ville mythique. Je pense également « Au bonheur des dames » ou au « ventre de Paris » d'Emile Zola, ouvrages dans lesquels la ville est un actant essentiel de l'œuvre romanesque.

En lien avec les affichistes, on pourra travailler sur le calligramme, le mot image, le détournement de texte, la réécriture....

La présence dans l'exposition du manuscrit de Jack Kerouac est une belle occasion de construire une séquence intitulée **Les artistes-écrivains et le nomadisme**, comme une réponse discrète et détournée à la brûlante actualité. Henri Michaux, André Cadere, Robert Filliou, Gil Joseph Wolman, ont fait de l'errance un matériau artistique en même temps qu'une philosophie de l'existence. On pourra y associer les œuvres de Robert Walser et Fernand Deligny. (TPE anglais/Français en première de lycée. Nouvel enseignement d'exploration en seconde : Littérature et société Français/Histoire).

Le Thème du bâton comme attribut du marcheur, de l'arpenteur du monde, de glaneur de poésie, qui n'est pas sans évoquer celui d'Hermès, constitue un parcours transversal envisageable à l'école primaire et au collège.

⁸ Kerouac par Yves Buin Folio biographies n°17 p.127

⁹ Jack Kerouac Sur la route édition Folio n°766 p. 189

Histoire, l'urbanisme haussmannien, et en Géographie l'étude des mégalofoles sont une entrée dans les programmes du collège et du lycée qui permettent d'effectuer le lien avec cette partie de l'exposition.

Mathématiques on pourra aborder les notions de mesure, d'échelle et de proportionnalité.

EPS, l'orientation et la gestion du corps dans l'espace .

Arts plastiques, on s'appuiera sur le programme de 4ème, fondé sur les images et leurs relations au réel, en évoquant les visions urbaines des artistes et au lycée, sur le programme de terminale L pour ce qui concerne la relation du corps à l'œuvre.

Aborder en 4ème la symbolique de la ville par la signalétique, l'allégorie, la synecdoque.

Travailler la représentation d'un lieu selon différents points de vues, selon différents types de perspectives (centrale ou cavalière) ou en rabattant tous les éléments au plan du support.

Dès lors, des références autres à l'exposition nous conduisent vers des artistes, qui depuis les années soixante, privilégient dans leur œuvre le monde urbain. C'est le cas de Jacques Monory, Peter Klasen, mais aussi des photographes comme Robert Doisneau ou Andréas Gursky. Des artistes comme Banksy, Ernest Pignon Ernest ou encore Jeff Aérosol, s'approprient aussi les murs de la ville en y laissant leurs réalisations sous forme de collage ou de pochoirs.

Pour le lycée, il sera intéressant de proposer des sujets problèmes dans lesquels l'activité du corps est transformée en trace, écriture, ou volume, travail dans lequel le déplacement ou le mouvement sera suggéré visuellement. On pense aussi aux anthropométries d'Yves Klein, aux marches de d'Hamish Fulton et à celles de Richard Long. Le film et les photos d'Helen Levitt présents dans l'exposition sont à ce titre emblématiques.

II. L'entre deux espaces

Introduction

Le rapport au temps est fondamental pour appréhender le monde. Ici et maintenant, l'être au monde ne saurait se dégager du passé et du futur, qui partout nous accompagnent.

Internée dans un hôpital de Bayreuth à la fin des années 1940, Helene Reimann dresse un inventaire de sa vie d'avant. Les dessins de fleurs, de meubles, de vêtements convoquent un quotidien qui n'est plus. Même le corps est absent de ce monde devenu souvenir.

La mémoire de soi est au cœur des *Ensembles* d'Anna Oppermann. L'artiste allemande superpose et accumule des centaines de notes et de dessins comme autant de souvenirs. L'assemblage prolifère et envahit l'espace de vie et de travail, mêlant le passé au présent de la création.

Suite à sa découverte de l'art conceptuel dans les années 1960, Hanne Darboven consacre son œuvre à l'enregistrement du temps par le biais de l'écriture. L'œuvre *Ein Jahrhundert* [Un siècle] (1972) est un index des mois composant cent années : le temps annoté et le temps de la création confrontent deux échelles temporelles.

La photographie d'Helen Mirra, premier élément d'un diptyque qui ne se révélera qu'au terme du parcours, invite à se projeter dans le futur de l'exposition...

Helene Reimann

Née en Pologne, Helene Reimann exerce la profession de marchande de chaussures. Mariée, mère de sept enfants, elle est internée du fait d'une schizophrénie en 1938, cet internement coïncidant avec la vague d'extermination des malades mentaux par les nazis. Elle échappe au massacre en se cachant chez l'une de ses filles. Dans l'immédiate après guerre elle est admise à l'hôpital psychiatrique de Bayreuth où elle mourut à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans. C'est là qu'elle commence sa production artistique en cachette du personnel de l'hôpital. Son œuvre autobiographique tente la sauvegarde de sa mémoire d'avant son internement. En 1975, le professeur Boeker prend la direction de l'hôpital et commence à étudier son œuvre. Le travail de Helene Reimann s'attache aux objets du quotidien : des chaussures, des robes, des meubles, des fleurs et des fruits. Face à la dépossession que lui impose la maladie, elle se lance dans l'inventaire de tout ce qui a fait partie de sa vie, de tout ce qui lui revient à l'esprit par le biais du dessin. Chez Helene Reimann, l'objet prédomine et supplante le corps qui le porte. Sa production est considérable du fait d'une pratique obsessionnelle du dessin. Son propos sévère à l'extrême, une longue énumération d'objets aux formes angulaires, généralement en noir et blanc, donne naissance à une œuvre sèche et stricte, des dessins de mémoire qu'elle laisse derrière elle comme autant de cailloux pour retrouver le chemin de son passé.

Ian Wilson : entre présence et absence

Un cercle tracé à la craie à même le sol du musée s'efface progressivement sous les pas des visiteurs jusqu'à disparaître complètement. Pendant tout le temps de l'exposition le cercle est régulièrement retracé, réactivé, et tout aussi régulièrement effacé. Entre apparition et disparition, ce cercle fragile affirme autant une présence qu'une absence. Mais qu'on ne s'y trompe pas, l'œuvre ne disparaît pas quand le dessin disparaît, elle est autant matérielle qu'immatérielle et se situe justement sur cette frontière. Entre présence et absence, l'œuvre oscille entre deux états. Cette mise en question de la matérialité de l'œuvre est au cœur des réflexions développées par les artistes conceptuels depuis les années 60, auquel Ian Wilson a largement pris part.

A proximité de ce cercle, une autre pièce du même artiste, développe des réflexions similaires. Sur une simple feuille de papier, accrochée aux cimaises, quelques mots dactylographiés témoignent d'une conversation : « There is a discussion ». Le message lapidaire, administratif, ne mentionne ni le lieu ni la date où s'est déroulée la discussion, seule la signature de l'artiste vient authentifier l'action. Le texte renvoie à un moment vécu, éphémère, dont on ne sait rien sinon qu'il a eu lieu. A travers ce certificat, l'artiste semble vider la conversation de son contenu pour mettre en évidence sa seule forme. C'est l'échange, la discussion, perçue comme une sculpture orale, éphémère, qui matérialise une œuvre dont il ne subsiste qu'une trace écrite.

On s'interroge. Qu'est-ce qui fait œuvre ici ? Est-ce le morceau de papier accroché au mur qu'il faut regarder ? Est-ce l'échange dont il témoigne qu'il faut imaginer ? Ou est-ce l'absence dans notre présent d'une action passée, sa disparition même, qu'il faut appréhender ?

Œuvre radicale, extrême, qui, en donnant presque rien à voir, donne paradoxalement beaucoup à penser quand à la nature même des œuvres, leurs matières et leurs formes enfin émancipées des limites de l'objet.

Anna Oppermann (1940-1993)

Ses œuvres, constituées de milliers de notes, de dessins, de photographies et d'éléments divers rassemblés dans de grandes installations semblent à première vue constituer une source d'archives intimes jetées en pâture au public. Toutefois, face à cette multitude de détails et de médiums différents, l'œil du visiteur s'épuise à trouver une cohérence à ces *Ensembles*. En effet, les éléments qui constituent les œuvres sont pour la plupart des photos et des dessins d'autres *Ensembles* ce qui crée une dimension kaléidoscopique. Dès les années 60, le terme *Ensembles* est revendiqué par l'artiste elle-même pour définir son travail, travail qui incorpore des citations d'Adorno ou d'Umberto Eco, entre autres. *Mirror Ensemble*, commencé en 1968, est caractéristique de la méthode de travail de l'artiste puisque son élaboration court sur 20 ans. Dans ce vaste ensemble de dessins et de photographies, une figure est répétée, celle d'un miroir reflétant une fenêtre qui ouvre sur un carré de ciel bleu, figure symbolique d'une pratique ouvertement narcissique. Le travail d'Oppermann a ceci d'unique

qu'il ne peut être que réinterprété dans le cadre muséal car toute reconstitution à l'identique de l'original est vouée à l'échec.

Chaque *Ensemble* se concentre sur une thématique particulière qui peut faire appel tant aux introspections existentielles de l'artiste qu'à des dimensions sociales ou politiques. Son Ensemble *Gesture of Pathos MLCODP – Make Large, Compelling Objects that Demonstrate Power!* (1984–92), par exemple, fait preuve d'une grande ironie face à la marchandisation de l'art dans les années 80 tout en incluant une part d'auto-dérision d'Oppermann face à sa propre violence et à son désir de succès en tant qu'artiste.

III. Dispositifs individuels

« L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art [...], ici se pétrit l'argile la plus noble, se sculpte le marbre le plus précieux : l'homme lui-même... »

Nietzsche

Introduction

C'est en 1969, avec l'exposition à la Kunsthalle de Berne « Quand les attitudes deviennent formes », que l'attitude intrinsèque de l'artiste est présentée comme une œuvre. L'exposition organisée par l'historien d'art Harald Szeemann va marquer les esprits et rendre compte d'une nouvelle façon de créer.

Lié à l'art conceptuel, ce processus de création se définit comme une réduction de l'art à des idées, où n'intervient plus aucun métier artistique. Ce type d'art trouve ses racines dans l'attitude dadaïste de Marcel Duchamp qui remet en cause la notion traditionnelle d'œuvre d'art au début du XX^e siècle. La méditation sur le fondement de l'art se substitue à la création de l'objet et incite l'artiste à se mettre en scène face au public. Parfois il fait appel à des éléments simples mais concrets pour mieux faire passer son message.

Cette partie de l'exposition présente l'expérience sensible de l'artiste dans un espace défini. Les auteurs exposés mêlent intimement leur vie, leur biographie à leur œuvre.

Leur type de réalisations apparaît sous la forme d'une performance. Ce mot dont la traduction est directement empruntée à l'anglais, signifie spectacle, représentation. Il s'agit d'une activité artistique qui se déroule devant un public. La performance relève d'une démarche conceptuelle et dure de quelques minutes à plusieurs jours. Travail éphémère, seul l'enregistrement filmé, la photographie, permettent de garder une trace de l'évènement.

L'espace et le corps y tiennent un rôle primordial et nourrissent le propos de l'artiste. Parfois c'est le spectateur qui est sollicité, il devient alors la sculpture ou en fait partie ; l'œuvre devient interactive et les rares objets utilisés qui ne sont pas une fin en soi, permettent la transmission d'informations et la découverte de l'œuvre intrinsèque.

Le corps dans l'espace réel, son rapport à l'œuvre dans le champ du tactile et du visuel, constituent les notions essentielles de cette partie de l'exposition.

Le corps du visiteur à l'œuvre : Franz-Erhard Walther

Accrochés aux murs, des pans de toiles délimitent des espaces compartimentés aux formes simples rectangulaires ou cylindriques. Par certains aspects ces pièces évoquent la peinture : l'artiste utilise la toile, élément constitutif de la peinture, et les œuvres sont accrochées au mur comme le serait un tableau. Par d'autres aspects elles évoquent plutôt la sculpture : la toile est utilisée comme matériau pour créer des volumes qui se détachent nettement du

mur. Pourtant ces formes ne sont ni des tableaux, ni des sculptures, tant qu'elles ne sont pas activées par le visiteur. C'est le corps du visiteur, ses gestes qui, selon un protocole, mettent en forme l'œuvre et la transforment en permanence. (Les pièces présentées en intérieur sont ponctuellement activées par des performeurs pendant le temps de l'exposition. Seule l'œuvre installée dans le parc *Ring* est praticable par le visiteur.)

Les compartiments, situés à hauteur d'homme, incitent le visiteur à s'y glisser, à interagir avec ce matériau pour lui donner forme. Le corps et l'action sont au cœur même de l'œuvre de Franz Erhard Walther. Ici l'œuvre n'est plus à contempler et l'art n'est plus une pure affaire de regard. Le spectateur, devenu participant, est tenu de changer ses habitudes de visite. « Le spectateur qui agit définit l'œuvre et en répond ; il ne peut être impliqué seulement dans sa qualité de regardeur : son corps entier est engagé »¹⁰.

Ni peinture, ni sculpture, l'artiste préfère qualifier ses œuvres d'objets pour mieux souligner leur caractère instrumental et leur dimension participative. Se faisant, il annonce l'art dit « interactif » où le visiteur est une composante essentielle de l'œuvre.

Dans les années 60 apparaissent de nouvelles pratiques artistiques dans lesquelles le geste, l'action, le corps de l'artiste donnent forme à l'œuvre. La fameuse exposition « Quand les attitudes deviennent formes » de Harald Szeeman datant de 1969 donne à voir ces nouvelles pratiques encore peu connues à l'époque. Franz Erhard Walther, dont certaines œuvres étaient présentées dans l'exposition, s'inscrit dans ces préoccupations qui ne cesseront dès lors de nourrir son travail.

Les œuvres interactives de Lygia Clark

Comme Franz Erhard Walther, l'artiste brésilienne Lygia Clark regrette le processus de chosification et de fétichisation subi par l'objet d'art et engage le visiteur à l'action. Ses premières œuvres interactives réalisées au début des années 60 s'intitulent *Bichos*, [Bêtes], en référence à leurs formes évolutives évoquant celles des organismes vivants. Ces objets, constitués de plaques en aluminium dorées, peuvent s'articuler de diverses manières de sorte que leurs formes changent au gré des manipulations. La brillance du matériau et le jeu des reflets viennent encore complexifier la forme.

L'ensemble de l'œuvre de Lygia Clark engage un dialogue entre le spectateur et l'objet dans lequel l'objet perd progressivement de son importance à mesure que le spectateur en gagne. De visiteur passif il devient participant actif. D'abord invité à modifier les objets il sera vite amené à les fabriquer. Dans l'œuvre intitulée *Caminhando* [Cheminant] (1963) l'artiste propose au spectateur-auteur de découper des formes selon des indications écrites. L'artiste explique : « L'unique sens de cette expérience réside dans l'acte de la faire. L'œuvre c'est votre acte. » L'artiste insiste sur la gratuité de ce geste qui n'a aucune finalité pratique.

Le vêtement : la Robe de Bonneval

La *Robe de Bonneval* doit son nom à l'hôpital psychiatrique de Bonneval (Eure-et-Loir) d'où elle provient. Cette robe faite de fils de laine et de morceaux de tissus a été patiemment confectionnée par une malade qui y était internée depuis 1929. C'est vraisemblablement l'annonce du décès de son mari en 1938 qui déclenche chez la patiente un désir de création qui perdurera pendant de nombreuses années. À cette robe viendront s'ajouter une série d'accessoires : cape, traîne, toque, sac, tapis etc.

Les couleurs vives, les motifs ornementaux et le raffinement de la robe évoquent une parure ou un vêtement cérémonial. Sous les doigts de la brodeuse, les brins de laine et les chutes de tissus récupérés se transmutent en une parure bigarrée. Au-delà de sa fonction vestimentaire, ce vêtement revêt une dimension fortement symbolique. En habillant le corps il auréole la personne d'une magnificence qui fait sans doute échos aux envies de grandeur de l'internée. Comme un rempart contre la vie quotidienne, ce vêtement incarne aussi un refuge. La robe s'inscrit à la frontière entre monde réel et monde fantasmé, rendant poreux le passage de l'un vers l'autre. Elle acquiert à la fois une fonction libératrice et protectrice.

Si le vêtement garde l'empreinte du corps qu'il recouvrait, sa présentation sur un buste, sans bras, ni tête, rend plus évident l'absence de ce corps. Cette robe témoigne d'une présence disparue. Sans nom et sans visage, ce vêtement rend l'anonymat de sa créatrice encore plus frappant.

Exploitation pédagogique

Deux thématiques de l'histoire des arts peuvent être convoquées pour exploiter cette partie de l'exposition :

« Arts, ruptures, continuités »

« Arts, espaces, temps »

Arts plastiques

C'est au niveau 3ème et à la classe de terminale L que s'adresse surtout cette partie de l'exposition. L'enseignant pourra souligner dans son cours les raisons qui ont provoqué un glissement de la représentation du corps à son utilisation comme support ou comme matériau. Tout en rappelant les art tribaux et non occidentaux qui ont précédé les pratiques contemporaines en Europe et aux USA, on pourra également questionner l'importance de l'espace réel au détriment de l'espace suggéré dans ce genre de pratique.

« *Le corps comme support ou comme matériau* »

« *Transformer son corps en oeuvre d'art* »

« *Les attitudes deviennent formes* »

sont quelques incitations classiques qui permettent d'aborder la problématique du corps avec les élèves.

NB: Ces sujets sont à formuler et accompagner avec prudence pour éviter toute dérive ou maladresse lorsque l'on travaille avec des adolescents.

EPS

Le cycle « accro-gym » permet plus particulièrement de privilégier le dialogue entre espace et corps car il tend vers la création de figures dans l'espace réel, en cela le principe de performance peut être associé à celui de l'artiste contemporain.

Histoire

On pourra relier les événements sociologiques qui ont transformé notre société dans les années 60, 70 à la démarche de certains « performers » qui ont revendiqué un discours esthétique et politique, en rappelant que l'artiste est un acteur et un témoin de son temps.

IV. Poétique des éléments

Introduction

Cette section s'intéresse à la dimension spatiale du poème et à la découverte de territoires inexplorés. La fusion de l'écriture et du dessin suggère une poétique des éléments dépassant les catégories usuelles. L'association fertile des pratiques s'exprime dans les œuvres de Raoul Hausmann, Christian Dotremont, Henri Michaux et Thérèse Bonnelalbay. Le dessin renouvelle les espaces symboliques et utopiques. A. G. Rizzoli, Abdelmajid Mehdi, Florentin Constant, Etienne-Martin rêvent à des demeures ou à des villes imaginaires. Le plan et le croquis deviennent des éléments poétiques.

La découverte de « l'espace du dedans » est au cœur des expériences mescaliniennes d'Henri Michaux, qui donnent lieu à des dessins devenus sismographes. Elle est aussi présente dans les dessins médiumniques de Laure Pigeon et de Thérèse Bonnelalbay.

L'exploration des confins révèle l'hostilité des éléments. L'errance du *Stalker* d'Andreï Tarkovski montre un monde inhabitable. L'œuvre de Joachim Koester se développe autour d'une expédition polaire véridique, égarée sur la glace et perdue dans les couches de l'Histoire. *Message from Andrée* brave le temps et l'espace pour nous parvenir, illisible.

Comment spatialiser le poème ? Donner une forme au concept ? Comment montrer dans un espace l'essor d'une vie ? Comment fusionner mot et image ? Telles semblent être les questions que soulèvent les œuvres d'Alighiero Boetti et d'Anna Oppermann.

Entre sculpture et architecture les *Cellules* d’Absalon

Cellule n°5 d’Absalon se présente sous la forme d’un cylindre blanc percé d’une porte et de deux minces fenêtres en bandeau. Cet habitat austère, minimal, s’intègre dans une série de six modules initialement conçus pour être dispersés dans différentes villes à travers le monde. Absalon envisageait de séjourner ponctuellement dans ces modules architecturaux. Entre sculpture et architecture, ils étaient initialement conçus pour être des lieux de vie autant que des lieux de performance. Le projet restera inachevé du fait de la mort prématurée de l’artiste. Chaque habitation est faite sur mesure, en fonction du corps de l’artiste. Les cellules d’Absalon s’inscrivent à l’opposé d’un logement standardisé, elles sont parfaitement ajustées au corps de l’occupant. Elles offrent un espace réduit au minimum vital et une organisation hyperfonctionnelle.

Le titre, *Cellule*, évoque une unité modulaire et renvoie à un réseau de construction. Il peut aussi évoquer la cellule monacale. Parce qu’il s’agit d’habitats individuels qui n’offrent que peu d’ouvertures sur l’extérieur, les *Cellules* marquent une distance par rapport au monde extérieur. Mais parce qu’elles devaient s’inscrire au cœur même de l’espace public et en plusieurs points du globe, elles ouvrent plus sûrement sur l’ailleurs que ne le ferait n’importe quelle habitation établie en un point fixe. Ces habitations sont à la fois en retrait et ouvertes sur le monde. A travers l’habitat, c’est nos rapports au monde et nos manières de vivre ensemble qui sont ici revisités.

Exposées dans les musées, les *Cellules* deviennent des espaces à investir mentalement. Espaces autres, qui ne se réduisent à aucun habitat familier et qui invitent à repenser nos modes d’habiter.

Les objets d’Absalon, comme ses habitations, sont uniformément blancs, toujours composés d’éléments géométriques simples tels que cylindres, cubes, sphères, parallélépipèdes... Cette mise en ordre géométrique n’est pas sans évoquer un principe cher à la modernité.

Dans *Proposition d’objets quotidiens* (1990), les objets ne sont pas identifiables. Les formes créées ne répondent à aucune fonction connue. Le spectateur doit-il inventer des usages possibles à ces objets ? En substituant d’autres formes à celles, familières, qui font notre quotidien, il semble que l’artiste révèle l’arbitraire des formes qui nous entourent. « Le plus court chemin pour changer la vie [...] est de changer ce qui nous entoure » disait Absalon. En proposant d’autres formes d’habitat et d’autres formes d’objets l’artiste propose un nouvel environnement générant de nouveaux usages.

Henri Michaux et les dessins mescaliniens

Ces dessins à l'encre ont été réalisés à 55 ans en 1954 sous l'effet de la mescaline, prise dans le projet de faire l'expérience du décentrement et de la connaissance par les gouffres ; Il s'agit donc d'une investigation et d'une observation d'un état différent qui mène à une autre forme de pensée. Le dessin traduit alors en paysage les réalités de l'intériorité, sortes de spectacles optiques animés d'un rythme trépidant qui traverse l'espace de la feuille : soient des paysages mentaux. Le poème « *Multitude* » dans *L'espace du dedans* rend compte de ces visions : « Et vous rencontrez une foule de points, d'images, de petites formes qui très vite passent au point de circulation. » ; Par ailleurs, le recueil *Misérable miracle* restitue d'une façon presque clinique les expériences mescaliniennes. Henri Michaux est aussi connu pour avoir voyagé de par le monde.

Alighiero Boetti (1940-1994)

Né à Turin en 1940, son œuvre est liée à l'essor du mouvement artistique italien Arte Povera. En 1967 Alighiero Boetti participe aux premières expositions collectives du mouvement organisées par le critique Germano Celant au côté de Mario Merz, Janis Kounellis, Michelangelo Pistoletto ou Luciano Fabro.

L'œuvre de Boetti s'oriente assez vite vers des propositions conceptuelles où se répondent les mécanismes d'élaboration de l'œuvre et la somme d'attitudes qui participent à cette élaboration.

L'œuvre présentée dans l'exposition est la première d'une série d'œuvres réalisées en utilisant la technique de la hachure monochrome du stylo à bille jusqu'à saturation de la surface. « *Mettere al mondo il mondo* (mettre au monde le monde), cette citation peut être reconstituée en reliant les virgules laissées en réserve aux lettres de l'alphabet. Comme dans la plupart de ses œuvres, Boetti a confié la réalisation à un tiers, dans le cas présent, un homme et une femme ont été sollicités. Le temps, suggéré par ces lignes bleues pélikan, y semble s'écouler inéluctablement, ponctué par des virgules qui, semblables à des gouttes d'eau, creusent les traces du temps. Temps du faire, temps du voir, Boetti laisse l'exécutant y inscrire son empreinte puis invite le spectateur à poursuivre par la pensée le cheminement temporel, mais aussi tactile des signes. Ce monochrome bleu, les deux artisans le tracent, comme les acteurs d'un rite initiatique où les gestes de deux êtres engendrent la naissance... de l'œuvre et par extension celle du monde.

Au début des années 1970, Boetti s'interroge sur le statut de l'artiste et son identité : en ajoutant un « e » (en français « et ») entre son prénom et son nom, Alighiero Boetti se rebaptise Alighiero e Boetti, signe à la fois du morcellement de soi et d'une unité, à la fois une manière élégante de disparaître aux yeux du monde et une façon de s'attacher, de ne pas se perdre. Ce geste met ainsi en avant la notion de jumeauté qui traverse toute l'œuvre de Boetti, certaines de ses pièces existant en plusieurs exemplaires. La question de l'identité, de la mutation, les figures du jumeau et du chaman, sont au cœur de cette œuvre qui est aussi celle d'un grand voyageur.

Les architectures personnalisées d'A. G. Rizzoli

C'est en 1990 que l'œuvre de Rizzoli (1896 – 1981) émerge sur le marché de l'art américain, au travers des recherches menées à San Francisco par la collectionneuse et galeriste Bonnie Grossman. L'œuvre qu'elle découvre dans le garage du neveu de l'artiste est étonnante: des dessins d'architectures extrêmement développées mais totalement imaginaires, utopiques...

Elle apprend que Rizzoli (1896-1981) est issue d'une famille d'immigrés italo-phones originaire de Suisse et installée aux États-Unis.

De 1912 à 1915, il étudie au « polytechnic college » d'Oakland, où il se découvre une passion pour l'architecture. Durant cette année 1915 son père disparaît sans laisser de trace et sans explication.

Dans les années 20, Rizzoli occupe de nombreux postes mal payés, tout en rédigeant à partir de 1927 sous le pseudonyme de Peter Metermaid un roman «The Colonnade» qui, publié à compte d'auteur en 1933, ne connaîtra aucun succès. Le roman a déjà pour thème l'architecture puisqu'il raconte le parcours d'un groupe d'architectes utopistes. À partir de 1935, Rizzoli opte définitivement pour le dessin et donne vie à ses visions d'architectures imaginaires. Dans la décennie qui suit il produit une série de dessins très détaillés mettant en scène des bâtiments spectaculaires, le tout à l'encre colorée sur du papier de mauvaise qualité. Certaines de ces œuvres se présentent comme des portraits symboliques d'amis ou de membres de la famille de l'artiste. La personne aimée se personnifie dans une architecture.

À partir des années 50, il travaille à de nouvelles transfigurations architecturales, son œuvre devient plus mystique avec des allusions au monde religieux.

Son dernier grand projet intitulé *Celestial Extravaganza* combine prose, vers et dessins à l'encre d'architectures imaginaires sur près de 300 feuillets.

Le langage déstructuré de Raoul Hausmann

L'exposition présente un ensemble de dessins de Raoul Hausmann représentant des lettres, parfois découpées et collées, le plus souvent peintes à l'encre ou à la gouache sur papier. Dans *Nuit noire* (1963), quelques mots sont encore identifiables, mais les multiples sens de lecture et la diversité des caractères empêchent une lecture linéaire et donne à voir un enchevêtrement chaotique de lettres. Le plus souvent la forme des mots prend le pas sur le sens, comme dans le dessin, *Sans titre* (1964), dans lequel l'artiste fait ressortir les voyelles A E I O U par la couleur au détriment des mots et de leur signification. Dans les autres dessins les mots ont même complètement disparus. Du langage il ne reste que les lettres rapidement griffonnées, répétées, tantôt alignées, tantôt entremêlées. Cette déstructuration systématique du langage parcourt toute l'œuvre de Raoul Hausmann. Que ce soit dans le registre de la parole ou dans celui de l'écrit, l'ordre du langage est complètement explosé.

Ces dessins cacophoniques de lettres rappellent les poèmes phonétiques que Raoul Hausmann hurlait dès l'année 1918 dans le café Westen à Berlin. Ils s'apparentent à ces poèmes dadaïstes faits de borborygmes et d'onomatopées qui étaient déclamés par Tristan Tzara ou Hugo Ball au Cabaret Voltaire à Zurich (1916). Chez les dadaïstes, production sonore et visuelle vont de pair. Kurt Schwitters réalisera d'ailleurs une parodie de sonate, appelée *UrSonate*, à partir du dessin *fmsbw* de Raoul Hausmann prenant la « composition » plastique comme une partition musicale et

l'interprétant librement.

V. À bors perdus

Introduction

L'expression appartient au monde de l'imprimerie et désigne une image sans marge, dont la représentation occupe tout l'espace imprimé. De cette manière se présentent les « Microgrammes » de l'écrivain suisse Robert Walser qui ouvrent la salle, ou les dessins et peintures de Vija Celmins : l'écriture minuscule vient mourir au bord extrême du papier pour l'un, quand la toile d'araignée vient s'accrocher aux bords de la toile peinte pour la seconde. À l'inverse, les photographies d'Hamish Fulton sont entourées d'une large marge blanche. Acceptée dans un sens métaphorique, l'expression viendrait questionner l'idée du passage, de la frontière entre l'œuvre et l'expérience poétique qui lui a présidé. Impossible de discriminer entre les pierres réelles prélevées et les fac-simile de Vija Celmins.

Si la figure du marcheur est commune à certains artistes comme Robert Walser, Hamish Fulton, Fernand Deligny et On Kawara, la présence de la nature est partagée par tous les artistes de cette salle : ils nous rappellent que la marche et les éléments naturels constituent les conditions nécessaires et suffisantes du voyage dans sa propre intériorité. Les biographies de Robert Walser ou Fernand Deligny mènent à l'essentiel d'une existence qui désire se penser libre des systèmes institutionnels, littéraire ou psychiatrique, et témoignent de cet immense effort de la pensée qu'est le pas de côté ou le détour souhaité prôné par Georges Bataille.

Les artistes de cette salle partagent la même idée que la nature est le lieu premier, source de la création et son matériau. Est-ce une forme renouvelée de romantisme, où la nature n'est plus la projection et le reflet d'un moi intérieur, mais constitue la condition première à l'expérience de soi et à la création. En cela ils croisent le poème d'Hölderlin commenté en introduction : voyage horizontal sur terre, dans l'espace du monde et voyage dans les profondeurs de l'être, quand les romantiques aspiraient à la verticalité du divin.

Le poète et l'écriture miniature : Robert Walser

« Comme nous nous sentons mal sous les grandes roues des machines du monde d'aujourd'hui si nous ne fixons à notre existence personnelle une originale et noble tâche ! » Jacob Burckhardt¹¹

Robert Walser est un écrivain suisse né en 1878 à Bienne, septième d'une famille de huit enfants. Alternant des emplois divers de commis, de factotum ou de secrétaire en banque, chez un éditeur, dans une assurance, chez un ingénieur, un marchand d'art il ponctue sa vie de passages à Bâle, Zurich, Thoun, Munich et Berlin, entre lesquelles il pratique de nombreuses allées et venues. Il commence à publier des poèmes en 1898 dans un journal puis une revue. En 1906, il publie un roman *Les enfants Tanner*, en 1909 suit *L'institut Benjamenta*. Il fréquente les milieux littéraires et publie régulièrement de petits essais et de petites proses dans des journaux et revues, édités ensuite en recueils. Pourtant, en 1911 et 1912, il se retire de la vie culturelle berlinoise après une première crise de doute. Il s'établit à Bienne entre 1913 et 1921, date à laquelle il s'établit à Berne. En 1924, paraît le recueil *La rose* dernière de ses publications, qui selon lui ne requièrent plus l'intérêt du public ni des professionnels. À partir de 1927, une grave crise psychique l'amène à accepter d'être interné à la clinique de la Waldau, près de Berne. En 1933, il est transféré de force à Herisau dans le canton d'Appenzell, où il y mène une vie ordinaire, qu'il souhaite confondre avec celle des autres pensionnaires pendant 23 ans. Là son travail littéraire s'interrompt définitivement. Il meurt en 1956 d'une défaillance cardiaque lors d'une promenade dans la neige.

Un ensemble de petites proses et poésies qui s'intitule *La Promenade*¹² date de 1917. On peut y lire à propos d'un auteur en qui reconnaître aisément R. Walser : « D'ici là, cependant, il aura aussi bien à parcourir encore bien du chemin qu'à écrire bien des lignes. Mais l'on ne sait que trop qu'il aime tout autant se promener qu'écrire, encore qu'il aime peut-être un tout petit peu moins cette dernière activité. » Lien est ici établi entre la marche et l'écriture, comme si l'une provoquait l'autre ou que l'écrivain pouvait passer de l'une à l'autre, à bords perdus. Dans *Retour dans la neige*, la nouvelle *Le Greifensee*, du nom d'un petit lac, cette porosité de la marche et de l'écriture est explicite : « De quelle manière il (le lac) m'attire et pourquoi je suis attiré, le bienveillant lecteur le saura s'il continue à s'intéresser à ma description qui se permet de sauter par dessus les sentiers, les prés, la forêt, le ruisseau et les champs jusqu'au petit lac lui-même où elle s'arrête avec moi et ne peut s'étonner assez de sa beauté inattendue, pressentie en secret. Mais laissons-la parler elle-même dans son exubérance coutumière : c'est un vaste silence blanc, lui-même bordé d'un léger silence vert ; (...) »¹³. La prose y rêve d'une instantanéité de la marche et de l'écriture et témoigne de cette possible transgression, qu'on retrouve dans le texte deux du microgramme 24 :

¹¹ Avant-propos de *Promenades avec Robert Walser*. Carl Seelig Rivages poche/ Bibliothèque étrangère. Mars 2005

¹² p. 31 *L'imaginaire*. Gallimard. Sept. 2007

¹³ *Retour dans la neige*. R. Walser. Points Éd. ZOÉ. p. 77

« En paressant ou disons au hasard si mes lecteurs et lectrices le permettent, j'ai flâné hier après-midi dans la verdure et les mille autres couleurs d'un paysage dont j'invitais les impressions à venir se promener en moi. »

Les *Microgrammes*, dont plusieurs sont exposés, constituent une autre forme de cette transgression imaginée par Robert Walser. L'existence de ces 526 microgrammes¹⁴ est restée longtemps inconnue, la sœur de Robert Walser les ayant confiés à Carl Seelig. Cet écrivain et ami de R.W. l'accompagnait dans les promenades à pied lors de son internement et a fait paraître un microgramme dans une revue un an après sa mort. Mais il est établi que dès 1918, le poète y travaillait. Ces manuscrits, écrits sur des papiers de récupération en rapport avec ses emplois (lettres, cartes de visite, télégrammes, bandeaux de journaux, factures, pages de calendrier, enveloppes, bordereaux d'impôts etc...) sont recouverts d'une écriture minuscule et illisible, mais soignée et régulière, au crayon gris. Les textes, incursion de l'intime existence du poète dans les interstices du monde du travail, s'y inscrivent en blocs, colonnes ou petits carrés, séparés par des sauts de ligne qui permettent d'isoler de petites unités sur chaque feuille. La calligraphie y exprime le goût de l'écrivain pour les petites choses ordinaires de la vie quotidienne, même si les thèmes d'écriture témoignent souvent d'un élargissement inversement proportionnel, dans une variété de genres non hiérarchisée : un roman *Le Brigand* y figure même. Le jeu d'écriture, ainsi soumis à la contrainte de la miniaturisation, a sans doute nécessité une grande concentration, et n'est pas sans évoquer la lenteur méditative des moines copistes ou des enlumineurs du Moyen-Age. Chaque microgramme se donne ainsi à lire comme une œuvre graphique et tend vers le dessin. Dans une lettre datée du 20 juillet 1927 et adressée à Max Rychner, rédacteur d'une revue, Robert Walser explique ce travail par une panne physique de l'écriture à la plume, « une faillite de la main » et redécouvre par le crayon le plaisir d'écrire, ce qu'il appelle « son territoire du crayon ». En réalité, toute une répartition des tâches de l'écrivain se règle de cette façon : les travaux au crayon forment une esquisse des textes, qu'un travail de copiste, effectué par lui-même, transcrit dans un second temps et à l'encre pour la publication¹⁵. Des liasses de ces feuillets ont été retrouvées, dont certains textes ont été publiés. « Entre autres, il me semblait que je pouvais travailler au crayon de manière plus rêveuse, plus calme, plus paisible, plus contemplative, je pensais que cette méthode de travail se transformerait en un singulier bonheur.» écrit-il dans cette même lettre. L'attention du lecteur s'accroche particulièrement au conditionnel du verbe transformer, qui laisse émerger l'irréalité. Est-ce celle d'avoir rêvé d'une analogie fusionnelle et absolue du monde et de l'écriture, jamais atteinte ? Lisons ailleurs, dans *La Promenade* les traces de cet enchantement désenchanté :

« La chanson que chantait la petite paraissait être d'un genre tout à fait joyeux et heureux. Les notes retentissaient comme le bonheur lui-même, le jeune et innocent bonheur de vivre et d'aimer ; elles s'élançaient, comme des figures d'anges aux ailes allègres immaculées comme la neige, vers le ciel bleu, d'où elles paraissaient ensuite retomber pour mourir en souriant. Cela ressemblait à une

¹⁴ 20 ans furent nécessaires au déchiffrement de ces textes, de 1980 à 2000.

¹⁵ Informations et citations prélevées dans les articles de Peter Utz, Werner Morlang et Bernard Echte ainsi que dans leurs traductions des microgrammes in *Robert Walser, l'écriture miniature*. Éditions ZOÉ, oct. 2004.

mort de chagrin, à une mort causée peut-être par une joie trop grande, à un excès de bonheur dans l'amour et la vie, à une impossibilité de vivre à force de se représenter la vie avec trop de richesse, de beauté et de délicatesse, si bien qu'en quelque sorte l'idée subtile et débordante d'amour et de bonheur qui venait envahir l'existence avec exubérance semblait trébucher, basculer et s'effondrer sur elle-même...»¹⁶

L'on comprend bien ici comment la description de R. Walser se mue progressivement en une sorte de paysage existentiel.

L'altérité et le territoire : Fernand Deligny et les Lignes d'erre.

Né en 1913 à Bergues et mort en 1996 dans les Cévennes, Fernand Deligny représente sans doute la figure la plus originale de cette salle. Sa création poétique, artistique et cinématographique, entretient avec son existence tout entière un lien matriciel.

Il exerce à l'origine la profession d'instituteur spécialisé à l'asile psychiatrique d'Armentières, et ce 1938 à 1943. L'époque est marquée par le mouvement antipsychiatrique, mais sa pensée libertaire, influencée par le communisme, si elle critique l'institution, ses méthodes et ses structures, se singularise aussi par un écrit *L'éloge de l'asile*. Il définit un lieu autre, métaphorique, un lieu de vie sacré, protégé par le droit d'asile, un lieu d'exil. En 1943, il est détaché par le régime de Vichy comme conseiller pédagogique au commissariat à la Famille et crée un lieu de prévention de la délinquance à Wazemmes. En 1945, il publie *Graine de crapule*, où il précise :

« Je n'ai pas l'intention d'éduquer qui que ce soit, j'ai l'intention de créer des circonstances favorables pour qu'ils s'en tirent et pour qu'ils vivent. »

En 1946, il devient directeur de Travail et culture pour la région Nord. Il rencontre le cinéaste Chris Marker, l'écrivain Hervé Bazin. Son action est associée aux mouvements d'éducation populaire, et d'éducation nouvelle du pédagogue Célestin Freinet, mais il refuse de s'enfermer dans toute école. Son « à-faire » à lui c'est de s'occuper des enfants et adolescents délinquants et psychotiques, laissés pour compte de la seconde guerre mondiale. À la même époque, il crée à Paris La Grande Cordée, expérience de vie menée avec des adolescents difficiles, parrainée par le parti communiste. Entre 1955 et 1967, il parcourt le sud-est de la France, avec l'équipe rescapée de la grande cordée pour y mener diverses tentatives d'écoles de campagne ou d'élevage. C'est à cette époque qu'il tourne le film *Le moindre geste*, dans les environs d'Anduze, que suit Chris Marker avec beaucoup d'intérêt. Le rôle principal y est tenu par un enfant psychotique profond, et la caméra suit les mouvements des enfants dans un jeu improvisé à partir d'une fable. En 1967, il s'établit dans les Cévennes près de Graniers avec des enfants autistes pour leur offrir un territoire de vie libre, alternatif, à la mesure de leur être : un réseau de présences, de personnes non spécialistes, de lieux, de déplacements s'y construit librement dans une économie de subsistance. L'éducateur est selon lui « un créateur de circonstances », qui doit transformer le « nous » et non l'enfant psychotique. Il vivra au milieu d'eux jusqu'à la fin de sa vie. Son

¹⁶ ibidem p. 49

travail est proche de celui de l'hôpital psychiatrique de St Alban, de Félix Guattari et Gilles Deleuze, de la psychanalyse lacanienne.

Il relate l'expérience de l'autisme dans des récits écrits dans une langue poético-pédagogique., qui cherche à déjouer tous les systèmes de pensée et de langage, pour être au plus près de la présence des enfants mutiques :

Les Lignes d'erre débutent en 1969. Pendant des semaines, un adulte a transcrit scrupuleusement les trajets libres des enfants, en posant une feuille de papier transparent sur une carte du territoire occupé, le tout posé sur les genoux. Ces dessins poétiques et fragiles dessinent des réseaux de lignes entrecroisées, à mi-chemin entre la carte, l'image et l'écriture. Elles n'ont aucune signification objective, ni thérapeutique, ni artistique. Elles existent pour se substituer au langage, comme traces de l'humain ou système de signes inventé pour cette vie du réseau : Félix Guattari les désigne comme « des foyers de mystère », une sorte de langue du corps et de l'agir. Jacques Lin, l'un des participants de l'expérience raconte en ces mots :

« Imaginez un lieu, vos chaussures laissent trace tous les jours de tous vos passages sur le terrain : imaginez à la fin de la journée la toile d'araignée, la résille de traits, de pas ; certains sont très foncés, d'autres plus claires, parce qu'on y va moins souvent. Sur des feuilles de fond, nos trajets ; par dessus, sur des papiers calques, les trajets des gamins, ces trajets qui nous échappaient et que nous essayions de tracer scrupuleusement. D'un coup, tout ce qui n'allait pas allait mieux. C'étaient les manières de faire de Deligny : quand quelque chose frotte, il ne le prend pas de face. Il fait un détour. On a tracé pendant longtemps ces lignes d'erre, sans intention de trouver une méthode ni une manière d'aider les autistes. C'était plutôt une manière de dégager le langage, de ne pas trop s'en dire, à propos des gamins, et de ne pas trop s'aveugler... »

Nature et artéfact : les paysages de Vija Celmins

L'œuvre *To Fix the image in Memory XIII*, présente deux pierres identiques sobrement disposées sur un socle. Cette gémellité des pierres met en doute leur nature même : peut-il encore s'agir d'objets naturels ? En redoublant la pierre de sa parfaite réplique en bronze peint, l'artiste trompe en quelque sorte le regard du spectateur le défiant de distinguer l'original de la copie.

Par cette simple répétition visuelle, l'artiste enclenche un questionnement sur le réel et son double, sur l'art et la nature. Entre la présentation d'un objet naturel dans un contexte muséal et sa représentation sculpturale, l'artiste amorce une réflexion sur l'objet, et sur l'acte de création lui-même.

La nature est au cœur de l'œuvre de Vija Celmins. Ciels étoilés, mers calmes, déserts rocaillieux, autant de sujets que l'artiste traite avec persistance, en peinture ou en dessin, toujours en séries. Ainsi s'alignent des étendues de mers, de terres ou de ciels toujours vastes et inhabitées. L'immensité de cette nature est d'autant plus prégnante qu'aucune ligne d'horizon ne vient trahir la hauteur d'un regard. Le spectateur est comme immergé dans une étendue d'eau ou une portion de terre qui s'étend sur l'intégralité de la surface, reprenant le principe de composition all-over cher aux expressionnistes abstraits.

Night Sky # 5 et *Night Sky 11* s'inscrivent dans une série débutée en 1991, offrant de subtiles variations sur le thème du ciel étoilé tandis que *Untitled (Océan)* et *Untitled (Ocean with Cross # 1)* renvoient à une série de marines plus ancienne. Dans cette série de dessins l'artiste utilise la mine de plomb sur un papier peint au préalable à l'acrylique gris clair. Les subtils dégradés de gris qui rendent parfaitement compte du relief et l'extrême minutie avec laquelle l'artiste dessine chaque détail donne au visiteur l'impression d'être face à une photographie.

Comme les artistes hyperréalistes Vija Celmins travaille toujours d'après photographies. Elle reproduit une image bidimensionnelle dont elle laisse parfois percevoir la planéité comme dans *Moonscape* 1968 ou *Zeppelin* 1968. Dans *Untitled (Ocean with Cross # 1)* elle laisse apparaître une croix blanche en réserve. Ces lignes viennent rompre l'illusion de la profondeur, donnant discrètement à voir la planéité du support. La nature ainsi représentée n'est pas le seul sujet de l'œuvre, elle est un prétexte à questionner l'art comme lieu de représentation et espace d'illusion.

Le poète marcheur : Hamish Fulton

Hamish Fulton, né en 1946, affirme que "marcher transforme". Depuis le début des années 1970, il parcourt le monde à pied. Il ne rapporte rien de ses voyages, ni de pierres, ni d'autres éléments qu'il utiliserait comme traces, sculptures. Il a réalisé plusieurs centaines de marches dans 24 pays qui représentent des milliers de kilomètres parcourus, imposant sa démarche comme fait artistique par des expositions, des photographies, et des publications. Il travaille sur le passage du privé au public, le privé étant factuel. Il insiste sur le fait qu'il y a deux moments distincts dans son travail : la marche éphémère dont il ne conserve aucune trace et son évocation par la photographie. Pour lui, seule la première est l'œuvre.

Il n'intervient pas dans le paysage si ce n'est en laissant la trace de ses semelles dans la poussière ou la boue comme n'importe qui et n'emporte rien avec lui. Contrairement à d'autres artistes du Land art, il n'intervient pas dans la nature et ne ramène aucune trace matérielle comme le fait Richard Long avec des pierres ou des morceaux de bois.

La photographie qui forme l'aspect le plus accessible de l'activité de Fulton ne sert pas à reconstituer ce qui est perdu, elle est un index, un système d'archives. Elle nous interroge sur le temps, l'espace, la matière et le hors-champ. Quelques mots ponctuent la photo et donnent en apparence comme un aspect documentaire à l'accrochage. Or, Fulton n'est pas un documentariste, il nous fait part de son voyage intérieur qui s'exprime par la marche dans la nature indexée ensuite par la photographie.

Ainsi la démarche de l'artiste s'apparente au récit, un récit visuel qui trouve un support dans l'exposition d'où le lien avec Robert Walser, un autre marcheur infatigable.

Exploitation pédagogique

Paysages, un objet d'étude pour la classe.

1. Le travail de Robert Walser ouvre de multiples situations d'écriture sous contrainte mais créative pour la classe de français de l'école primaire au lycée: écrire le plus petit texte possible sur le plus grand paysage possible, écrire le plus long texte possible sur l'objet de la nature le plus petit possible, ou le plus ordinaire possible etc... Présenter ses textes en analogie avec le thème choisi demande à la forme même de ces microgrammes. Le microgramme 21 sera utile à étudier qui commence ainsi : « La contemplation du paysage à la fenêtre me permet de noter que ce qui passe dépasse en grâce, en beauté, en noblesse, ce qui est arrêté ou qui résiste ». L'on observera les deux ensembles écrits à bords perdus et séparés d'un saut de ligne, qui dans l'angle droit du papier se transforment ainsi en vision dans le cadre de la fenêtre, petite fenêtre elle-même aperçue à l'intérieur et au bas du deuxième texte. À gauche, en bas, et de biais, émergent « Sur les montagnes, les sapins... » , c'est à dire le troisième texte. Les classes de lycée mèneront en parallèle un travail de lectures de paysages métaphysiques, extraits du *René de Chateaubriand*, de *Les rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau, ou des récits de Joseph Conrad *Lagune*, *Typhon* ou *La ligne d'ombre* sans manquer de comparer les vies de leurs auteurs. La genèse de l'œuvre de Robert Walser recouvre l'objet d'étude de seconde intitulé *L'écrivain au travail*.
- 2.
3. La projection du film *Into the Wild* du réalisateur Sean Penn et du livre de Jon Krakauer¹⁷ qui enquête sur le jeune Christopher Mac Candles nourrira le débat sur la nature comme lieu du questionnement sur le sens de l'existence et le risque de s'y laisser absorber. (Anglais. Français. Philosophie. Cinéma audiovisuel)). À l'école primaire, le thème de la pierre pour évoquer la nature comme métaphore de la présence et du mystère de la nature ou de l'inconnaissable renverra à d'autres œuvres Vija Celmins, Hamish Fulton, Helen Mirra. Les poèmes très simples de Yves Bonnefoy dans les premières sections du recueil *Les Planches courbes* s'intègrent bien à ce travail.
- 4.
5. La présence dans l'exposition du manuscrit de Jack Kerouac est une belle occasion de construire une séquence intitulée *Les artistes-écrivains et le nomadisme*, comme une réponse discrète et détournée à la brûlante actualité. : R. Walser. F. Deligny On ne manquera pas de faire lire des extraits de *Sur la route* et de découvrir un mouvement littéraire et artistique La Beat generation, et ce d'autant que vient d'être publié chez NRF Gallimard la traduction du rouleau original, non remanié par lui-même à la demande des éditeurs. Ce rouleau mesure 40 mètres de long, couvert d'un roman écrit à la main, sans paragraphe ni chapitre ni ponctuation : selon la légende entretenue par l'auteur, il écrit entre le 2 et le 22 avril 1951, avec un total de 125 000 mots. Dans une lettre adressée à son ami Neal Cassady, datée du 22 mai 1951 il dit « J'ai raconté toute la route à présent... L'histoire c'est toi et moi et la route » Et de ce fait, le rouleau forme une longue route de prose poétique, composée comme l'écriture automatique, sous l'effet de la benzédrine ,

¹⁷ Into the wild 10x18 Domaine étranger n° 4109

retranscrivant des joutes verbales, les expériences quotidiennes les plus pauvres, simulant la musique syncopée du jazz, le tout dans ce qu'il a appelé la prose spontanée, dont il définit les principes à William Burroughs. et qu'Yves Buin définit de cette manière : « la nouvelle écriture, celle de la spontanéité, du phrasé syncopé alternant avec la longue incantation mélodée (surgeon de Proust), celle du récit non médiatisé (non déformé) de la vie sans que la fiction soit son intervention.¹⁸ », celle que Mallarmé appelait « l'universel reportage ». Le manuscrit traduit la parfaite identité entre la quête d'une vie nouvelle par la route, le projet littéraire et la quête spirituelle ou existentielle. (TPE anglais/Français en première de lycée. Nouvel enseignement d'exploration en seconde : Littérature et société Français/Histoire). L'extrait suivant, tiré de la version remaniée, illustre tout le propos, mais aussi d'une certaine manière celui de l'exposition « Il y eut de la bruine et du mystère dès le début du voyage. Je me rendais compte que tout cela allait être une vaste épopée de brume. « Houh ! » gueula Dean. « En route ! » Et il se coucha sur le volant et écrasa le champignon ; il était de nouveau dans son élément, c'était visible. On était tous aux anges, on savait tous qu'on laissait derrière nous le désordre et l'absurdité et qu'on remplissait notre noble et unique fonction dans l'espace et dans le temps, j'entends le mouvement. ¹⁹» On pourra rapprocher ces extraits des expériences de Fernand Deligny et de Henri Michaux à travers ses encres. (à développer)

6. Le bâton comme attribut du marcheur, de l'arpenteur du monde, glaneur de poésie les cartographies imaginaires constituent d'autres parcours transversaux envisageables à l'école primaire et au collège. (cf tableau récapitulatif des artistes ci-joint)



¹⁸ Kerouac par Yves Buin Folio biographies n°17 p.127

¹⁹ Jack Kerouac Sur la route édition Folio n°766 p. 189