



à travers les grilles
passer les murs

SIMON
centre des arts
AUGADE
douarnenez
29.10 / 18.12.22

SOMMAIRE

À propos de l'exposition et l'artiste

L'exposition	p 03
L'artiste	p 04
Galerie	p 08

Autour de l'artiste

Pour aller plus loin	p 14
Réflexions pédagogiques	p 24
Glossaire	p 28

Autour de l'exposition

Visites commentées	p 30
Informations pratiques	p 30

À TRAVERS LES GRILLES PASSER LES MURS

Chaque année, le Centre des arts André Malraux accueille 3 expositions.

Pour les élèves des ateliers d'art, ces expositions sont l'occasion de rencontrer des artistes en activité, d'être en contact permanent avec des œuvres d'art et de réaliser, au sein des ateliers, un travail plastique en lien avec les œuvres présentées.

Plus largement, ces expositions sont gratuites et ouvertes à tous et permettent à quiconque de découvrir la création contemporaine en toute modestie.

Du 29 octobre au 18 décembre 2022 le centre des arts André Malraux accueille l'exposition **À travers les grilles, passer les murs** de **Simon Augade**.

Qu'il exerce au sein d'une sphère commune ou singulière, publique ou privée, extérieure ou intérieure, **Simon Augade** questionne la nature de notre relation à l'environnement (urbain, architectural) en regard de contextes sociaux (pensées sociétales, modes de vie). Ces situations urbaines sont soigneusement analysées par l'artiste et réinvesties dans des volumes souvent monumentaux, créés *in situ* — c'est-à-dire qui réagissent avec l'espace au sein duquel / au-delà duquel ils se déploient. De ses expériences et rencontres avec des milieux particuliers, à la fois perpétuels et changeants, fermés et ouverts, l'artiste développe une approche singulière de l'objet : ses œuvres s'inscrivent dans un champ d'expérimentation artistique où se mêlent sculpture, installation, [an]architecture, performance, spectacle et détournement des usages quotidiens.

De son travail, **Simon Augade** dit qu'il s'agit d' « interroger les espaces et nos habitudes d'appréhension par des affronts face à la matière. Confronter l'intrusif à l'établi, l'aspérité face au lisse... ».

C'est dans le cadre de cette démarche et de l'édition 2018 du festival **Arts à la Pointe** que **Simon Augade** avait investi la place de l'Enfer et le chemin du Treiz (du 13 juillet au 20 août 2018) : **Mire** s'inscrivait en dialogue avec le territoire singulier de Douarnenez et prolongeait quelques réflexions et réalisations récentes de l'artiste. En a résulté une structure en bois composée d'un fût installé place de l'Enfer et évidé de sa matière : une sphère projetée chemin du Treiz. Le premier élément reliait l'autre par le regard, comme pour appréhender les deux rives à la fois, avant que le corps ne se déplace pour rejoindre le second. Le fût et la sphère « sont à la fois indissociables et insaisissables. »

Dans le cadre de son exposition **À travers les grilles, passer les murs** au Centre des arts André Malraux, **Simon Augade** rejoue la mise en perspective d'œuvres antérieures (photographies, maquettes, *Vestiaire*, etc.) augmentée de deux créations spécifiques — résultantes d'une résidence réalisée en octobre 2022 : l'une se dresse entre deux pommiers et se prolonge en contre-bas — révélant un espace ignoré, voire méprisé des usagers du Centre des arts ; l'autre se déploie dans la galerie du bâtiment et en perturbe l'appréhension en recontextualisant sa neutralité. La première, constituée de bois de construction (bois d'ossature envisagé pour tenir, soutenir, maintenir), figure une grille méthodiquement planifiée ; la seconde, composée de diverses planches de bois aggloméré récupérées auprès de la communauté Emmaüs (alliage de bois recouvert d'une fine pellicule de papier encollé ou mélaminé, qui aménage souvent nos espaces de vie et traduit le mercantilisme de l'industrie du design), génère un labyrinthe empiriquement, spontanément et intuitivement organisé. Si la première empêche le corps de la pénétrer tout en laissant le regard *traverser les grilles*, la seconde permet au corps d'opérer le déplacement, de *passer les murs*. Ici, les deux œuvres se font écho dans une dialectique dynamique.

SIMON AUGADE

Simon Augade est né en 1987 à Bagnères-de-Bigorre (65). Il vit et travaille à Lorient (56).

Petit, le terrain de jeu de **Simon Augade** est celui des montagnes et des forêts de Hautes-Pyrénées. De ce territoire, il conserve peut-être un intérêt pour la matière sculpturale (le bois), une relation dense et monumentale au volume et à l'espace au cœur duquel le corps joue d'un rééquilibrage constant.

Après une année préparatoire au cours de laquelle il se forme au dessin académique, c'est au sein de l'École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne (site de Lorient), dont il sort diplômé en 2011, que **Simon Augade** développe sa pratique de sculpteur.

DÉBORD DU CADRE

Lorsque rien n'arrête notre regard, notre regard porte très loin. Mais s'il ne rencontre rien, il ne voit rien ; il ne voit que ce qu'il rencontre : l'espace, c'est ce qui arrête le regard, ce sur quoi la vue bute : l'obstacle : les briques, un angle, un point de fuite : l'espace, c'est quand ça fait un angle, quand ça s'arrête, quand il faut tourner pour que ça reparte.

Georges Perec, *Espèces d'espaces*, 1974, ed. Galilée

Si, dans un premier temps **Simon Augade** peint, le sujet pictural disparaît rapidement au profit du support, « lequel est déjà un sujet avant [qu'il ne s'en] rende compte ». Ces supports (matériaux ordinaires, surfaces de bois récupérées par économie de moyens et dans un souci d'ancrage au réel — loin du support pictural historique, spécifique et élitiste) deviennent panneaux, puis palissades, puis barrières, puis murs...

Au sein des ateliers de l'École d'Art, des invitations à investir des situations, stimulent **Simon Augade** à occuper l'espace, y créer un dialogue avec l'existant, en révéler toute la dualité ou générer une confrontation, y concevoir des unités minimales ou maximales, des zones de passages : l'œuvre **Sortie de secours** (2009) consiste en l'obturation partielle d'une issue de secours via l'installation de panneaux de bois de récupération compressés dans l'encadrure de la porte. Cette installation, dont la direction du lieu s'inquiète, met l'artiste face à une contrainte sociétale concrète et lui permet d'observer et de questionner le fonctionnement de la société — le marquage et la normalisation de ses constituants, l'imposition de règles et leur acceptation — déchargée de toute remise en question. « Si les normes sont nécessaires, précise-t-il, elles organisent nos espaces et, de manière insidieuse, l'espace de notre pensée — appréhendée à toutes échelles (physique, intellectuelle, publique, privée, etc.). »

Ainsi naît **Vestiaire** (2011) : cette clôture de bois tenue par des bretelles portées par un cintre, lui-même suspendu à un portique métallique monté sur roulettes, lequel encinte la clôture première, questionne ce que **Georges Perec** nomme « l'inhabitable : [...] l'espace parcimonieux de la propriété privée, les greniers aménagés, les superbes garçonnières, les coquets studios dans leur nid de verdure, les élégants pied-à-terre, les triples réceptions, les vastes séjours en plein ciel, vue imprenable, double exposition, arbres, poutres, caractère, luxueusement aménagé par le décorateur, balcon, téléphone, soleil, dégagements, vraie cheminée, loggia, évier à deux bacs (inox), calme, jardinet privatif, affaire exceptionnelle ». * Pour **Simon Augade**, cette barrière symbolise surtout la frontière entre les sphères privée et publique ; elle est révélatrice de la relation que la société entretient avec son environnement : « un périmètre dessiné par la culture, notre culture, qui à la fois nous protège et enferme. [...] Nature / culture, culture / clôture. Ici cette frontière est mise au vestiaire ».

Les pays sont séparés les uns des autres par des frontières. Passer une frontière est toujours quelque chose d'un peu émouvant : une limite imaginaire, matérialisée par une barrière de bois qui d'ailleurs n'est jamais vraiment sur la ligne qu'elle est censée représenter, mais quelques dizaines ou quelques centaines de mètres en deçà ou au-delà, suffit pour tout changer, et jusqu'au paysage même : c'est le

même air, c'est la même terre, mais la route n'est plus tout à fait la même, la graphie des panneaux routiers change, les boulangeries ne ressemblent plus tout à fait à ce que nous appelions, un instant avant, boulangerie, les pains n'ont plus la même forme, ce ne sont plus les mêmes emballages de cigarettes qui traînent par terre. [...] On s'est battu pour des minuscules morceaux d'espaces, des bouts de colline, quelques mètres de bords de mer, des pitons rocheux, le coin d'une rue. Pour des millions d'hommes, la mort est venue d'une légère différence de niveau entre deux points parfois éloignés de cent mètres : on se battait pendant des semaines pour prendre ou reprendre la Cote 532.

Georges Perec, *Espèces d'espaces*, 1974, ed. Galilée

Dès lors, **Simon Augade** intègre à ses œuvres contextuelles, c'est-à-dire inscrites dans l'*ici* et *maintenant*, des valeurs absolues et universelles — telles que celles de transgression, de frontière et de limite, d'accès et de passage — qui se situent au-delà de l'objet, de sa forme et de sa matière et constituent les fondements de son œuvre : « dans mon travail, la notion de frontière se traduit certes de manière sculpturale, mais convoque également des réalités d'organisations humaines ».

En 2011, une installation conçue spécifiquement dans le bureau de la direction de l'École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne (site de Lorient) transforme la pièce en question, en bouscule les limites, et joue avec la perception d'une réalité subjective, forçant les usagers du lieu à se détourner de leurs raisonnements et systèmes de représentation traditionnels : non content de bouleverser les valeurs hiérarchiques de l'établissement, voire de la société, le volume, fait de lattes de bois contre-plaqué assemblées au moyen de pointes, réagit pleinement avec l'espace dans lequel il déploie sa surface — sur le sol, les murs, le mobilier et jusqu'au plafond — jusqu'à composer une topographie nouvelle et chahutée. L'usager est bien sûr invité à s'approprier cette proposition (mais le peut-il vraiment ?), à s'y déplacer, à redessiner à sa guise les contours de ce paysage nouveau en l'habitant physiquement — du moins intellectuellement.

CORPS À L'ŒUVRE

L'espace semble être, ou plus apprivoisé, ou plus inoffensif, que le temps : on rencontre partout des gens qui ont des montres, et très rarement des gens qui ont des boussoles. On a toujours besoin de savoir l'heure mais on ne demande jamais où l'on est.

Georges Perec, *Espèces d'espaces*, 1974, ed. Galilée

Les créations de **Simon Augade**, échafaudées avec une méthode spécifique selon le cas (rationnellement ou expérimentalement), relèvent de l'observation spatiale et sont le plus souvent spécifiques au lieu qu'elles investissent, donc éphémères. Or, si le travail *in situ* reformule l'espace dans lequel le public entre littéralement et figurativement, il illustre en amont le refus de l'artiste d'envisager séparément l'espace et la personne qui le crée et / ou le modifie et le parcourt : l'artiste est attentif à la mise en œuvre et à la présentification des sculptures-installations qu'il élève et qui exigent fréquemment la participation active du public. De fait, les circulations et le temps du déplacement sont autant de constituantes du travail de **Simon Augade**. Pour lui, la réalisation d'une œuvre implique un engagement physique total — le sien d'abord, celui du public aussi souvent.

De manière quasi performative, **Simon Augade** s'engage à corps perdu dans la réalisation de ses œuvres : esquissant sur un coin de page, métrant et cotant la démesure, sciant, fendant, attachant, plantant, brisant à coups de pied ou de genou pour construire, frappant à coups de marteau pour édifier, brûlant pour donner vie et mouvement au volume, vissant, fixant, rivant, rabotant, œuvrant allongé sur le dos ou à plat ventre au cœur d'*Intrant* (2019), risquant le califourchon sur une *Dorsale* (2018), se cramponnant, pied dans le vide, tête en bas pour consolider un *Tutorat échafaudé* (2021), suant sous la neige, taillant, sculptant par tous les temps... l'artiste y « laisse parfois des plumes ». Le *faire* est une temporalité importante à considérer dans le travail de **Simon Augade** : une action réalisée avec sincérité dans un espace déterminé et un temps présent, « une expérience vécue au cours de laquelle je fournis toute mon énergie » — bien que, selon qu'ils soient planifiés ou empiriques, collectifs ou individuels, les modes de production de l'œuvre induisent une relation de proximité au *faire* plus ou moins vive, dense et immersive.

Simon Augade a, dit-il, « ce besoin-là, d'incarner cette énergie-là, de la faire vivre au public ». De fait, qu'il confronte ce dernier à des installations parasites (*Mutinerie*, 2010 ; *Parasites*, 2011 ; *Écorcée*, 2021), l'invite à grimper sur des structures précaires (*Marche de l'histoire*, 2015) ou à pénétrer au cœur de milieux inhabituels (*Versus*, 2012 ; *Labyrinthe*, *Extension*, 2014 ; *Sentier battu*, 2015 ; *Soulèvement*, 2016 ; *Issue*, 2021), l'artiste promeut un rapport direct, physique avec l'œuvre et tend à favoriser l'expérience du doute. Car « l'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête ». * Chez **Simon Augade**, ce sont l'environnement construit par l'Homme et l'image admise du confort que celui-ci véhicule qui sont mis en doute.

Constatant la tendance sociétale à figer son environnement dans des concepts, l'artiste tend à dépasser celui d'*objet*. D'autant que, même dans le monde de l'art, *réaliser une pièce* signifie *produire un objet* ; on parle d'ailleurs d'*objet d'art*. Or, selon **Simon Augade**, l'installation — surtout quand elle est monumentale et nécessite une appréhension par le déplacement du regard, du corps, et implique un repositionnement constant face à sa présence — supplante le concept admis de l'objet et de la relation sclérosée que l'on entretient avec lui. En transcendant ce rapport, l'installation permet de rejoindre le réel — physiquement, intellectuellement, symboliquement : en 2013, l'installation d'un cube géant place du Parlement, à Rennes, attire l'attention du public sur ce qu'il ne veut pas ou plus voir. L'objet, fait de débris de bois colorés évoquant les bidonvilles et autres habitats précaires, s'enfonce dans le sol (à moins qu'il n'en surgisse ?) du cœur historique et emblématique de la ville — car institutionnel —, et se confronte de manière provocante aux canons architecturaux des siècles passés.

Poursuivant cette réflexion, **Simon Augade** réalise l'année suivante un **Labyrinthe** constitué de ces mêmes matières bariolées qui agencent habituellement nos habitats (portes, volets, éléments de mobilier, etc.). Ici, ils se trouvent destitués de leur valeur fonctionnelle initiale pour former des palissades, voire des barricades qui dessinent à leur tour des couloirs, forment des passages ou génèrent des impasses — lesquels invitent à la déambulation et la contraignent à la fois. Élevés au sein du domaine de l'EDEFS 35 (Établissement Départemental d'Éducation, de Formation et de Soins) où se trouve un IME (Institut Médico-Éducatif) et un ITEP (Institut Thérapeutique, Éducatif et Pédagogique), ces méandres de bois dans lesquels le public-aventurier est convié à se perdre (chute assurée !), renferment en leur cœur une caravane (la béquille), un « trésor caché, isolé du monde », symbole d'isolement autant qu'il est « sujet à rencontre ».

PRÉCARITÉ DE L'ÉQUILIBRE

Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner.

Georges Perec, *Espèces d'espaces*, 1974, ed. Galilée

Avec obstination et acuité, **Simon Augade** déploie depuis une décennie des stratégies pour détourner le quotidien. À partir d'un vocabulaire plastique élémentaire, sa pratique globale est celle du contre-emploi : les éléments de mobilier, portes, volets, etc. qui organisent nos habitats sont détournés de leur fonction initiale et deviennent matière à *anarchitecture* — selon le concept fondé par **Gordon Matta-Clark** (1943-1978) ; les fatras de bois jaillissent, explosent, se déroulent ou se déversent dans l'espace, les débris s'exposent et la poussière tapisse le sol. De ses sauts par-dessus les grilles des déchetteries qui lui permettent de récupérer sa matière première (le bois, ou simulacre domestique) alors qu'il est étudiant, l'artiste conserve le goût des matériaux simples et modestes — investi de questions sociétales. Aujourd'hui, se procurer cette même matière au sein des communautés Emmaüs, lui permet de maintenir un lien certain avec la précarité de cette même réalité sociale : ses œuvres font converger l'univers quotidien (éléments familiers ou bois bruts, nobles et leur charge constructive autant que graphique), les jeux modulaires (empilement, assemblage, mise en tension et en équilibre) et la recherche du dépassement — comme autant d'actes de résistance.

Les sculptures-installations de **Simon Augade** allient techniques de construction rationnelle et artisanale, voire ancestrale sur le mode intuitif du bricoleur passionné par la dynamique des forces opposées et structures autoportantes — comme s'il était davantage question de construire un corpus de possibilités, de tester aussi bien un geste architectural que sa capacité à s'adapter à des conditions in-

connues : parce qu'elles sont conçues *in situ*, ses œuvres réagissent pleinement avec le lieu et le temps dans lesquels elles s'inscrivent, déploient leur surface (sur le sol, les murs, le mobilier et jusqu'au plafond, se greffant à la situation immédiate, parasitant des interstices, occupant des zones intermédiaires) ; parce qu'elles sont conçues *in situ*, ses œuvres sont souvent monumentales, donc éphémères — à moins qu'elles ne soient éphémères, donc monumentales. Ses œuvres fascinent surtout par leur dynamique dialectique (monolithique / fragmentaire, dense / léger, vulgaire / délicat, contenu / jaillissant, stable / instable...) et leur manière de capter l'espace autour d'elles, de le mettre sous tension.

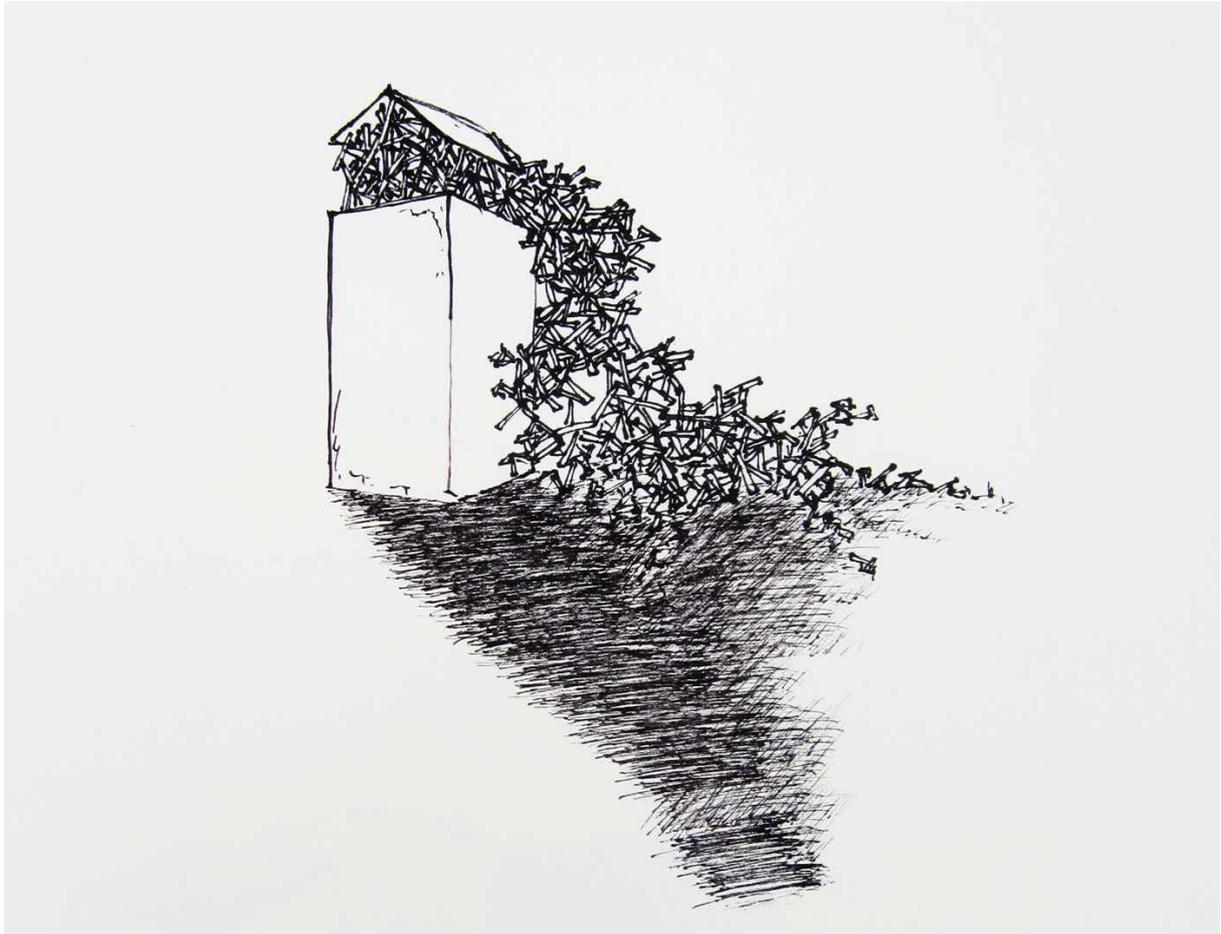
En 2019, **Simon Augade** réalise **Affaissement** : une colonne susceptible de relier deux rives se maintient — à moins qu'elle ne soit maintenue à l'oblique par des pilotis de bois brûlé, « béquilles précaires calcinées s'apparentant à un échafaudage, en attente de ... ». L'œuvre, en équilibre précaire au-dessus de l'étang de Clermont des Hortillonnages à Amiens, traduit un « état transitoire où les certitudes sont remises en doute ». Alliant force et fragilité, l'installation révèle une certaine poésie, une esthétique de la catastrophe à venir (?). « Questionner ce qui tient dans ce monde c'est accepter l'aspect transitoire des choses, accepter que ça ne tienne plus, que chaque chose ait une fin. »

De fait, l'habileté dans la maîtrise des équilibres précaires est toujours de mise : en 2011, **Simon Augade** érige un mur en écho au châtiment de Sisyphe, fait de cubes de bois (plots de palettes) disposés en équilibre les uns sur les autres « et reconstruit après chaque chute, rendant alors ce phénomène possible à tout moment ». Et « qu'advient-il lorsque l'artiste « chute », qu'il est empêché, physiquement, d'exercer son travail ?, demande **Cathy Morault** (responsable de La Galerie – Binic-Etables-sur-Mer) à l'occasion de l'exposition *Bâtir, Habiter, Édifier* pour introduire *Chute* (2021). Dans le cas de Simon Augade, eh bien, il rebondit. Suite à un accident survenu sur le chantier de la construction de l'œuvre *Issue* quelques jours avant l'ouverture de l'exposition, l'artiste réinvente sa participation et propose une œuvre intitulée *Chute* qu'il érige *in situ* dans La Galerie. À quelques mètres de distance, l'une en extérieur et l'autre en intérieur, les deux œuvres se font écho et questionnent les frontières ténues entre prouesse et humilité d'un artiste sur le fil. »

Entre guillemets sont reportés des propos de **Simon Augade**

* Les citations de **Georges Perec** sont extraites de *Espèces d'espaces*, 1974, ed. Galilée

GALERIE



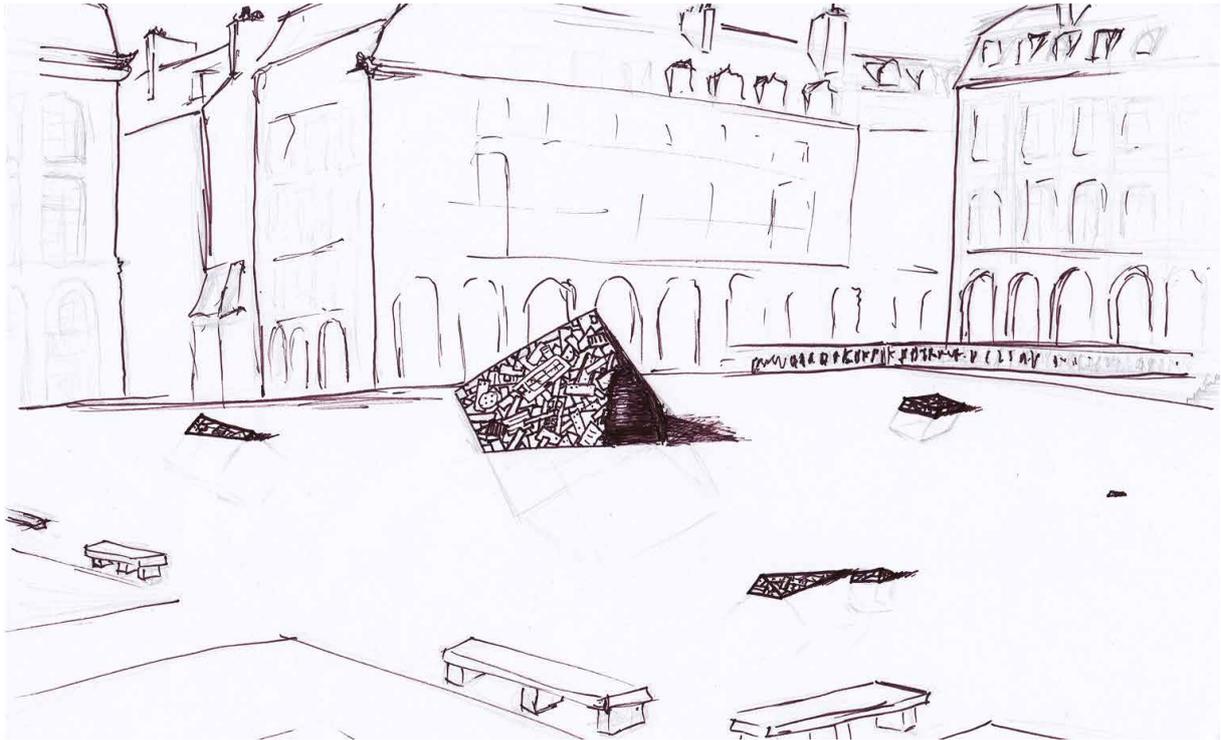
Sans titre (Maison), 2010 ; dessin post-projet, 21 x 29,7 cm



Sans titre (Maison), 2010 ; bois contreplaqué, colle, 44 x 44 x 44 cm



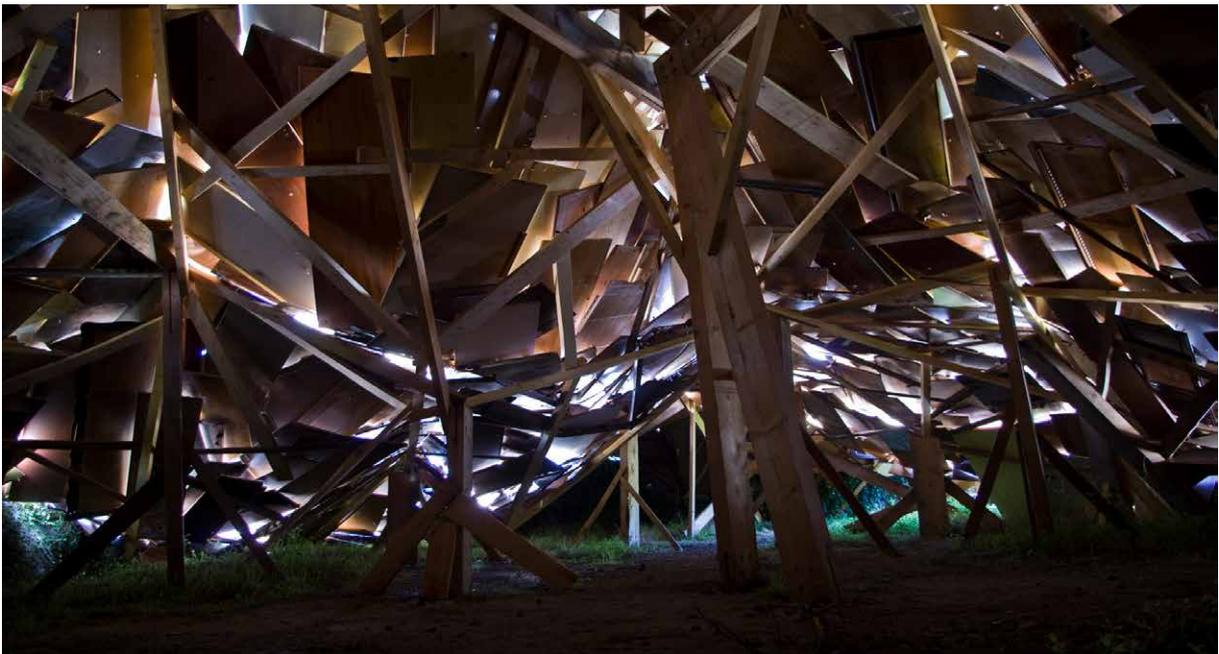
Mur de Sisyphe, 2011 ; cubes de bois (plots de palettes), 170 x 400 x 15 cm



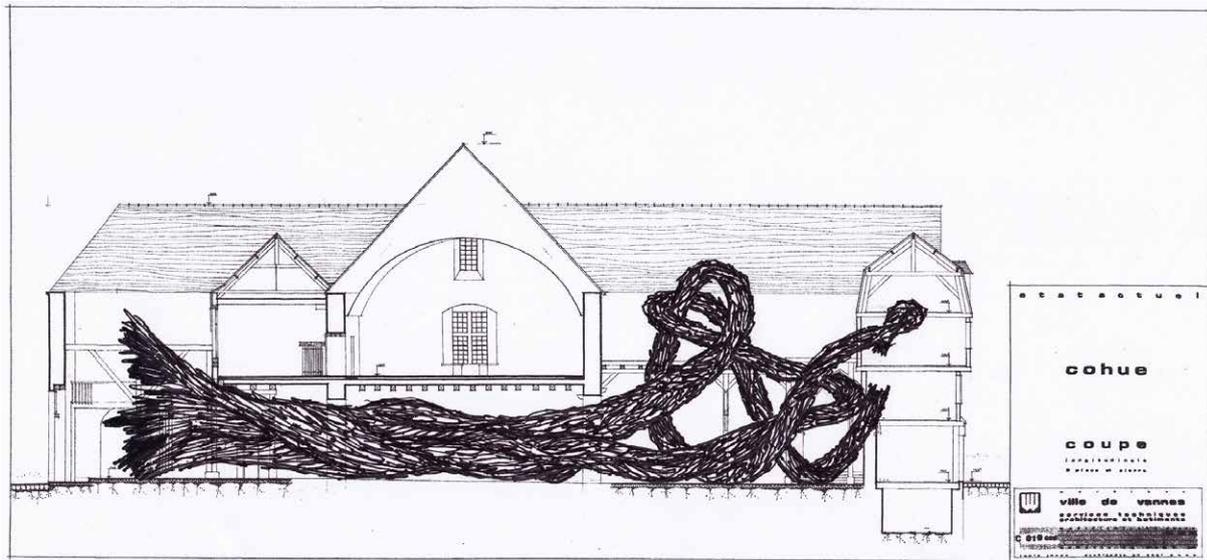
Place du Parlement, 2013 ; dessin d'intention, 21 x 29,7 cm



Place du Parlement, 2013 ; bois de récupération, clous, 400 x 500 x 800 cm



Soulèvement, 2016 ; bois de charpente et de récupération, clous, vis, peinture, 1000 x 1000 x 2000 cm ; Parc de sculptures, Domaine de Kerguéhennec, Bignan, France



Intrant, 2018 ; dessin d'intention, 13,5 x 21,5 cm



Intrant, 2019 ; bois de charpente, dosses de bois, vis, clous, 550 x 600 x 3200 cm



Fondement(s), 2022, dans le cadre de la saison culturelle *L'appel de la forêt* ; bois (AOC bois de Chartreuse, chute bois de charpente), vis, dimensions variables (jusqu'à 13 m de haut) ; Église-Musée, Arcabas en Chartreuse, France

POUR ALLER PLUS LOIN

De la préhistoire à nos jours, le champ de la sculpture n'a de cesse d'évoluer et s'élargit considérablement ; ses mutations sont nombreuses et complexes. Face à la difficulté de la définir, face à la diversité des gestes des artistes et à la variété des matériaux, il semble toutefois possible de cerner le champ élargi de la sculpture grâce aux postures de 3 « pères fondateurs ».

Constantin Brancusi (1876-1957) est souvent présenté comme le précurseur de l'art minimal et de la sculpture environnementale : son apport se situe dans l'extrême épuration des formes, le traitement du socle comme s'il s'agissait de la sculpture elle-même, l'intégration du contexte comme élément plastique, la sérialité, les surfaces réfléchissantes à l'image des objets industriels. La sculpture n'est plus un objet figé mais sa forme est évolutive.



Constantin Brancusi, *La muse endormie*, 1909 ; bronze poli, 16 x 27,3 x 18,5 cm ; Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, France



Constantin Brancusi, *Colonne sans fin*, avant 1928 ; bois de peuplier (5 éléments : 4 rhomboïdes + 2 demi-rhomboides), 301,5 x 30 x 30 cm ; Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, France

De son côté, **Marcel Duchamp** (1887-1968) modifie le destin de la sculpture par l'appropriation d'objets utilitaires et les jeux de langage : il la désacralise tout en mettant ses principales lignes de force en évidence (gravité, matérialité, savoir-faire manuel, autonomie, positionnement de l'objet dans l'espace et questionnement de la mobilité de l'objet).



Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917 / 1964, (l'original, perdu, a été réalisé à New York en 1917 ; la réplique a été réalisée sous la direction de Marcel Duchamp en 1964 par la Galerie Schwarz, Milan et constitue la 3ème version) ; faïence blanche recouverte de glaçure céramique et de peinture, 63 x 48 x 35 cm ; Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, France

Enfin, **Kurt Schwitters** (1887-1949) recourt souvent au rebut, aucune limite ne vient restreindre ses choix de matériaux : il élargit la palette des possibles ; l'atelier, la maison deviennent l'espace de construction pour une sculpture qui prolifère et se fait architecture.



Kurt Schwitters, *Sans titre (Cially)*, 1943-1945 ; carton, papiers imprimés, huile, gouache sur papier, 12,5 x 9,3 x 0,4 cm ; Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, France

Quoique **Simon Augade** ne se situe pas dans un quelconque champ de références, il découvre a posteriori, se reconnaît parfois et cite sans hiérarchie l'œuvre de certains artistes contemporains :

Architecte de formation, **Gordon Matta-Clark** (1943-1978) est une figure majeure de l'art américain des années 1970. Au cours des 10 années que compte sa brève carrière, **Gordon Matta-Clark** produit un corpus d'œuvre d'une grande diversité. Il est surtout connu pour ses spectaculaires découpes (*cuttings*) et dissections de bâtiments, intervenant sur des immeubles abandonnés et voués à la démolition, en fendant ou en découpant leur structure interne ou externe. Il intègre la notion d'architecture dans la définition de son œuvre : s'il dénonce les dysfonctionnements des politiques urbaines, il s'attache surtout à transformer « une condition — statique, bornée — de l'architecture » en explorant, au travers de ses travaux, de nouveaux modes d'occupation de l'espace. Les premières découpes architecturales, de petites tailles, réalisées dès 1971, changent progressivement d'échelle pour s'étendre au bâtiment entier à partir de 1973 (*A W-Hole House*). Au sujet de ces œuvres — dont certaines très médiatisées (*Splitting*, 1974 ; *Concial Intersect*, 1975 ; *Office Baroque*, 1977), **Gordon Matta-Clark** insiste sur ce que dévoile son geste : loin d'être une attaque, jugée violente, de l'architecture, son geste révèle « comment est fabriquée une surface uniforme » du point de vue structurel autant que social. La découpe, « espace négatif qui permet de lire les limites du bâtiment », devient le moyen de redéfinir une situation spatiale donnée : quoique conséquente, la découpe du support, du mur ou du plancher, n'est qu'une étape qui mène à l'altération principale (pour reprendre le terme récurrent de ses propos) qu'est la transformation de l'espace en « volume dynamique ». Et si ces découpes disparaissent avec la démolition des bâtiments, **Gordon Matta-Clark** capte une part de leur expérience dans ses travaux photographiques et filmiques, et plus particulièrement dans des photomontages. Ces « interprétations d'une situation spatiale » appartiennent à un nouveau vocabulaire qui se distingue de la photographie documentaire : la découpe utilisée à échelle architecturale est transposée au médium photographique à travers la juxtaposition de deux vues séparées par le temps.



Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect (Intersection Conique)*, 1975 ; Ensemble-246-Série, série de 5 épreuves couleurs dont *Process* ; épreuve chromogène, 106,3 x 112 x 5,5 cm ; *Detail End* ; épreuve chromogène, 101,6 x 106,7 ; Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, France

Né à Hokkaido au Japon, **Tadashi Kawamata** (1953-) vit et travaille principalement à Paris et à Tokyo. À la fin des années 1970, il commence à créer des installations *in situ* : il intervient d'abord dans des espaces intérieurs privés, galeries ou appartements japonais dont il découpe l'espace en unités minimales ou en passages. En 1979, il commence à envelopper des façades de bâtiments au moyen de planches de bois de récupération qui, par le graphisme des lattes assemblées évoquant le jeu de mikado, affichent un caractère de fragilité. À Venise, Fukuoka, Sapporo, New York, La Hague, Tokyo, etc., ses constructions se greffent à des architectures existantes, occupent des interstices, des passages ou des zones d'entre-deux. Dans chacun de ses projets, l'artiste s'entoure d'étudiants ou d'habitants qui participent au montage de l'œuvre, une œuvre qui traduit à la fois une réflexion sur le contexte urbain ainsi que sur le contexte social. Lors de la *Documenta VIII* en 1987 à Kassel en Allemagne, l'artiste focalise l'attention sur les restes d'une église détruite pendant la seconde guerre mondiale (*Destroyed Church*). A Alkmaar (*Working Progress*, 1996), des personnes en difficulté sociale ont participé à la construction d'une passerelle qui, en reliant le centre de réinsertion à la ville, rétablissait les liens défaits entre les catégories sociales. L'architecture, les modes de vie, les questions d'urbanisme, les espaces vacants ou abandonnés, les chantiers, toutes ces situations urbaines sont soigneusement analysées puis réinvesties dans des structures qui tirent leurs matériaux du site d'intervention. Avec les *Field Works* ou les *Favelas* (présentés à la *Documenta* de 1992), **Tadashi Kawamata** récupère des matériaux rejetés par la ville (planches de bois, tôles ondulées...) qu'il rassemble en petites cellules, lesquelles investissent les lieux urbains abandonnés. Les circulations et le temps du déplacement constituent les fondements de son travail : les projets de Saché en 1994 (*Transfert*), de la chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière en 1997 (*Le Passage des chaises*), d'Évreux en 2000 (*Sur la voie*), de Tokyo en 2008 (*Walkway*), de Nantes en 2009 (*Observatoire*), parmi d'autres, manifestent le refus de l'artiste d'envisager séparément l'espace et la personne qui le parcourt.



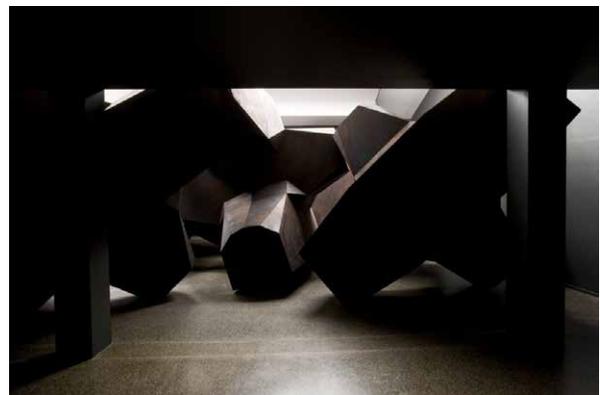
Tadashi Kawamata, *Étude pour la cité nationale de l'histoire de l'immigration à Paris*, 2007 ; dans le cadre du *Projet d'une passerelle pour la cité nationale de l'histoire de l'immigration*, 2009 (étude n'ayant pas donné lieu à une réalisation) ; stylo-bille, feutre et correcteur liquide sur impression couleur sur papier contrecollé sur papier, 29,7 x 42 cm ; Cnap, Centre national des arts plastiques, Paris, France

À l'heure où les enjeux écologiques et sociaux s'imposent à notre quotidien, **Laurent Tixador** (1965-) teste tranquillement l'économie de la récupération en jouant avec le matériau qu'il trouve *in situ*. **Laurent Tixador** est un artiste du bricolage et de l'expérience dans son sens le plus large. Il travaille avec ce que son environnement immédiat lui offre — ce qu'il aime à appeler le « matériau opportuniste » — et met un point d'honneur à recourir à des technologies simples. Pour l'artiste, il n'est pas question de réussite, mais plutôt de construire un corpus de possibilités, de tester aussi bien un geste architectural que sa capacité à s'adapter à des conditions inconnues et parfois extrêmes. Les projets de **Laurent Tixador** s'inscrivent en outre dans le déplacement : le voyage, le plus souvent à pied, fait partie de cette expérience immédiate de l'environnement. En ce sens, l'acte performatif de la marche fait œuvre — autant que son récit. Car la pratique de **Laurent Tixador** est protéiforme lorsqu'il s'agit de concevoir l'émergence d'un mode de production et de vie singulier : travaux préparatoires, fabrication d'outils, performances, production d'objets, de textes et d'installations, documents mémoriels, etc. D'après ce même principe de témoignage, **Laurent Tixador** enrichit régulièrement son blog — qui nous entraîne pas à pas dans ses progrès ou stagnations.



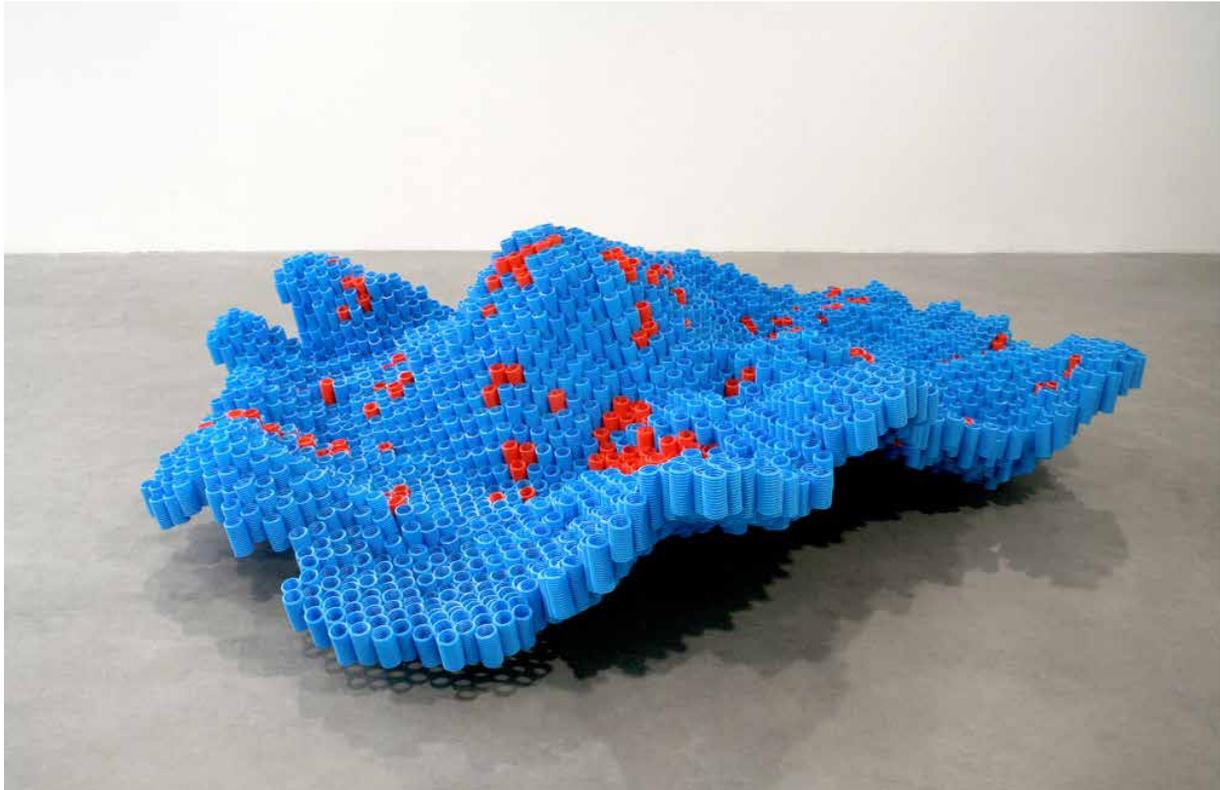
Laurent Tixador, *Au naturel*, 2012 ; performance, 10 jours ; Domaine départemental de Chamarande, Chamarande, France

Les **Frères Chapuisat** [Gégory (1972-) et Cyril (1976-) Chapuisat] ont tous deux suivi une formation artistique à l'étranger pendant plusieurs années avant de se retrouver à Genève en 2001, où leurs expériences contrastées les conduisent à développer un intérêt pour les études spatiales. Leurs installations, construites avec une méthode inventée pour chaque cas, sont le plus souvent spécifiques à un lieu, donc éphémères, et prennent la forme de labyrinthes, de tunnels, de terriers, d'alvéoles, de cocons, de montagnes ou de sphères, et possèdent une puissance suggestive : elles évoquent des rêves, des peurs ou des expériences de l'enfance, et affirment une convergence entre l'art et la vie. Plus que tout, les installations des **Frères Chapuisat** transforment l'espace, en bousculent les limites intérieures et extérieures et jouent avec la perception d'une réalité subjective en exigeant la participation active des visiteurs — les plaçant dans une position d'explorateur : ces environnements bousculent les habitudes visuelles et intellectuelles, brisent l'appréhension silencieuse et souvent sacralisée du lieu d'exposition, testent les explorateurs et les enjoignent à faire confiance à leurs sens — provoquant chez eux des réactions émotionnelles ambiguës : des rêves où se mêlent curiosité, surprise et malaise.



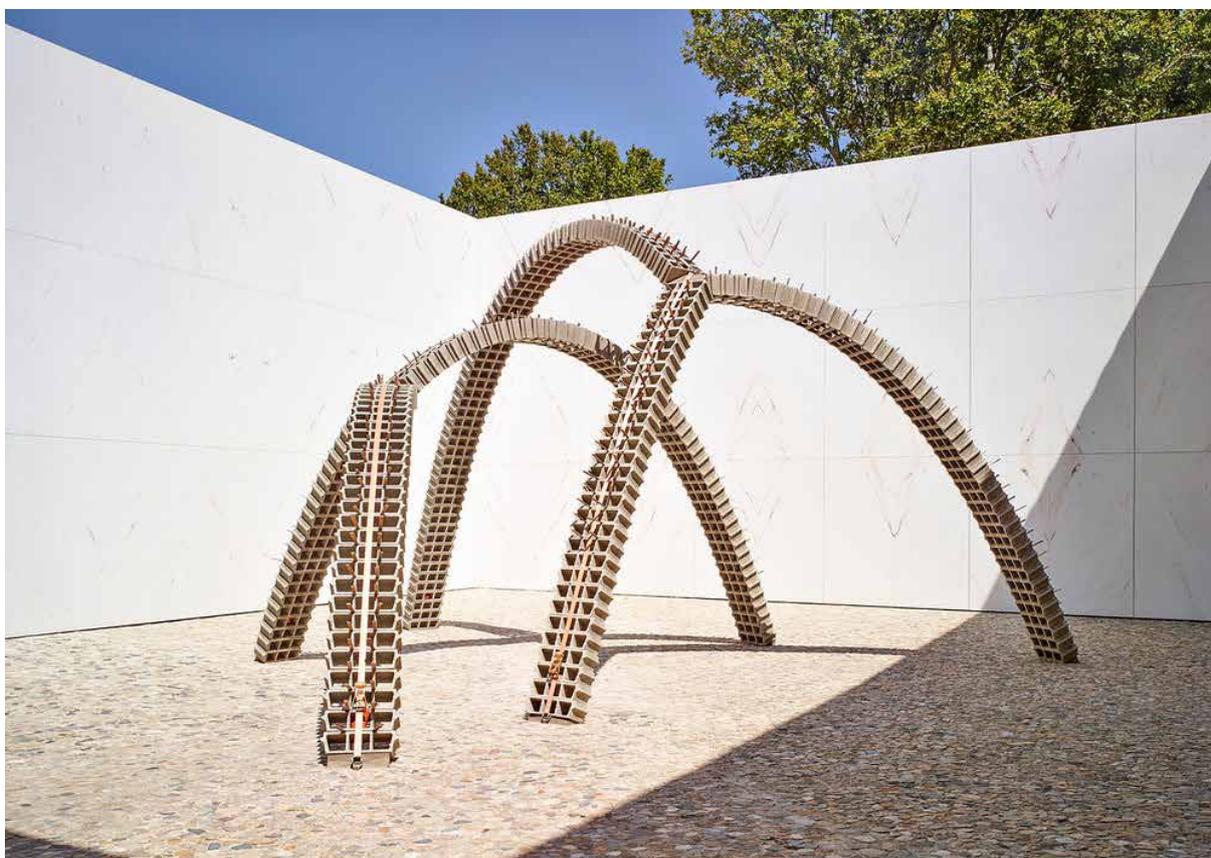
Les Frères Chapuisat, *Les éléments*, 2011 ; installation ; Centre culturel Suisse, Paris, France

Les œuvres de **Vincent Mauger** (1976-) oscillent entre monde physique et monde virtuel. Entre high tech et gros œuvre, l'artiste puise dans les outils numériques de nouvelles logiques de conception, de mise en œuvre et de présentation des « objets » qu'il produit. Réalisées le plus souvent avec des matériaux ordinaires (édifice constitué de boulettes de papier, objets en bois à l'armature héliotrope, aplat confectionné à partir de briques, métal, polystyrène, tuyaux de PVC, etc.), ses œuvres associent technique de construction artisanale et calcul numérique. Les volumes qui en résultent, souvent monumentaux, réagissent avec l'espace dans lequel ils déploient leurs surfaces complexes — sur le sol et parfois au plafond — jusqu'à composer des paysages aux topographies chahutées, quasiment prêtes à se mouvoir en d'autres formes, comme dans une modélisation 3D. Le travail *in situ* reformule l'espace dans lequel le public entre — au sens littéral comme au figuré.



Vincent Mauger, *Sans titre*, 2008 ; tubes de plastique polyéthylène, colle, 60 x 250 x 195 cm ; Frac des Pays de la Loire, Carquefou, France

Les œuvres de **Vincent Ganivet** (1976-) s'inscrivent dans un champ d'expérimentation artistique où se mêlent sculpture, installation, architecture, performance, spectacle, burlesque et détournement des usages quotidiens : dégâts des eaux volontairement opérés des espaces d'expositions, feux d'artifices tirés en pleine galerie, carambolage de voitures garées, installations de dominos en cascade, arches en parpaing tenues sans ciment, etc. **Vincent Ganivet** s'ingénie à prendre le monde à contre-pied. C'est d'ailleurs avec ses sculptures de parpaings qui, par des jeux de mise en tension, forment des arches en tous genres, qu'il se distingue : chenilles, roues, croisées d'ogives et autres, quelles que soient les formes déclinées, l'habileté dans la maîtrise des équilibres précaires est toujours de mise. Alliant également force et fragilité, ses œuvres révèlent une certaine poésie, une esthétique de la catastrophe : l'artiste s'intéresse aux débordements du quotidien, aux fuites et aux déchets qu'il intègre dans la pratique de l'absurde et de l'éphémère ; les matériaux du quotidien trouvent grâce à ses yeux dans la mesure où le banal est beau, et l'accident une poésie. À technique expérimentale, outils tout aussi expérimentaux : de manière empirique, l'artiste conçoit les gabarits qui servent à soutenir les parpaings lors de la phase de montage. Bien sûr, au fil des années, la pratique de l'artiste fait montre de plus en plus de technicité.



Vincent Ganivet, *Enrtevous*, 2010 ; deux arches constituées de parpaings assemblés : béton, cale en bois et sangles de sécurisation, 556 x 1005 x 950 cm ; Cnap, Centre national des arts plastiques, Paris, France

RÉFLEXIONS PÉDAGOGIQUES

Au cœur de l'exposition **À travers les grilles, passer les murs** de **Simon Augade**, la sculpture constitue la première entrée en matière d'une réflexion à aborder et développer avec le groupe, mais elle n'est pas la seule tant les notions de geste, de matière, d'environnement et de frontière sont intrinsèques au travail de l'artiste.

Selon l'âge, le niveau et l'appréciation des élèves, il existe différentes possibilités d'aborder cette exposition. Afin de se rapprocher au mieux des programmes et pour faciliter la rencontre des élèves avec l'art, plus précisément avec les œuvres de **Simon Augade**, ce dossier d'accompagnement propose quelques pistes thématiques :

- la résidence ou l'art contextuel : création sous influence (lieu, temps, collectif)
- l'espace (naturel ou culturel, [an]architectural, virtuel, privé ou public, du doute, etc.) : dualisme dynamique
- la matière : jaillissement de bois et esthétique de la ruine
- le geste : engagement physique, exécution précaire et éphémère
- la forme : ligne, volume, objet (sculpture et installation *in situ*)
- le référent : l'essence de l'œuvre

RÉSIDENCE

Cette exposition résulte d'une résidence : l'artiste est invité à quitter son environnement habituel pour se frotter à l'étrange, au nouveau, à l'autre pendant une durée établie. L'artiste réagit alors à 3 données : le lieu, le temps, le collectif.

Le lieu

La pratique de la résidence interroge la notion d'atelier et la relation de l'artiste au monde, renforçant l'idée que « le monde est son atelier ». Cette pratique est aujourd'hui très développée ; les artistes peuvent parfois les enchaîner. Il y a plusieurs façons de réagir à cette délocalisation volontaire : s'ouvrir au lieu, y puiser une histoire et des matériaux, des objets, des formes, des sons, des gestes. Le lieu est aussi celui des rencontres — avec une institution et son équipe, avec des artistes en co-résidence parfois, voire avec une autre culture. Face au Centre des Arts, **Simon Augade** développe un lien formel à son architecture et sa topographie dont il saisit l'effectivité et la potentialité.

Le temps

La résidence est organisée sur une durée déterminée, un laps de temps dont va découler le processus de création, voire la réalisation de nouvelles pièces — produites à partir de matériaux rapportés (intuitions, pistes, idées, ébauches) qui enrichissent la pratique de l'artiste sans la changer radicalement. Or, la *faire* est une temporalité importante à considérer dans le travail de **Simon Augade** : une action réalisée avec sincérité dans un espace déterminé et un temps présent, « une expérience vécue au cours de laquelle je fournis toute mon énergie ». De plus, les œuvres produites dans un contexte de résidence ne s'envisagent pas comme une forme figée mais comme une proposition en constante évolution : au-delà de ces bornes temporelles (plus ou moins longues) le travail d'infusion se poursuit, la réflexion se prolonge, le temps de la résidence n'est pas un temps figé, qui s'arrête quand l'artiste repart : dans le cadre de cette exposition, toutes les installations présentées ne résultent pas de la résidence qui l'a précédée. Pourtant, chaque œuvre exposée entretient un lien particulier avec le concept de résidence d'artiste : ici, **Simon Augade** rejoue la mise en espace de pièces existantes pour les réactualiser dans ce nouveau contexte.

Le collectif

Être en résidence c'est accepter de travailler avec les autres (des assistants, des stagiaires, l'équipe institutionnelle, voire les artistes présents). Être en résidence c'est aussi travailler avec une structure

institutionnelle, profiter de ladite structure tout en acceptant le fonctionnement de celle-ci. D'une résidence résulte souvent une exposition. Exposer c'est aussi faire la rencontre d'un public qui est invité à faire l'expérience d'un regard neuf sur son paysage : [re]découvrir un environnement familier, ou un regard singulier posé sur un territoire étranger. Dans les deux cas, un décentrement, un pas de côté est proposé, voire attendu ; « car ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité : une forme de cécité, une manière d'anesthésie » (Georges Perec, *Espèces d'espaces*, 1974, ed. Galilée). Les créations *in situ* de **Simon Augade** parasitent autant qu'elles révèlent l'environnement dans lequel elles s'installent, s'amoncellent, s'agglomèrent.

ESPACE

On peut comprendre que le contexte de la résidence soit propice à une sensibilité de l'environnement et à ce que peut être l'espace dans toute sa polysémie et sa diversité : « au départ, il n'y a pas grand-chose : rien, de l'impalpable, du pratiquement immatériel : de l'étendue, de l'extérieur, ce qui est à l'extérieur de nous, ce au milieu de quoi nous nous déplaçons, le milieu ambiant, l'espace alentour » (Georges Perec, *Espèces d'espaces*, 1974, ed. Galilée). **Simon Augade** se nourrit particulièrement de l'histoire du lieu qu'il investit, sinon de ses caractéristiques architecturales et topographiques — qu'il révèle autant qu'il parasite via ses installations. Il est attentif à la nature de notre relation à l'espace, à la manière dont l'environnement influence l'organisation sociale de celui-ci, autant qu'à la manière dont les hommes façonnent leur environnement. À partir d'une observation précise de celui-ci, l'artiste envisage la sculpture comme une exploration de l'espace, en sondant et en révélant les structures sous-jacentes — créant des ponts entre son passé et son présent, ses qualités effectives et potentielles, ses sphères privées ou publiques, intérieures ou extérieures ; jouant de l'équilibre précaire de ces liens — tout en travaillant un unique matériau : le bois.

La sculpture est un objet tridimensionnel dans l'espace ; elle est l'art de la forme et de l'espace (ces données sont inséparables dans une dialectique du plein et du vide, de l'intérieur et de l'extérieur) : la forme se déploie dans l'espace tout en le générant. C'est-à-dire que l'œuvre peut tout autant jouer le rôle de séparation, de cloison, mettre en évidence l'architecture et la lumière du lieu, ou se présenter comme petite architecture dans l'architecture — interrogeant alors les codes de la construction, de l'habitat (de la cabane au monument). Tout objet occupe donc, d'une manière ou d'une autre, un certain volume et manifeste l'espace — d'où l'importance de son dispositif de présentation.

Le dispositif de monstration de la sculpture s'est longtemps cantonné à sa dépose sur un socle neutre — ce qui permettait de la mettre en valeur tout en lui définissant un espace propre. Les fondements de cette tradition sont ébranlés une première fois par **Auguste Rodin** (1840-1917) (*Les Bourgeois de Calais*, 1895) avant d'être à nouveau remis en question par **Constantin Brancusi** : d'abord intégré pleinement à la sculpture (« Le socle fait partie de la sculpture, sinon je m'en passe » dit-il), le socle devient autonome (en 1926, il expose 5 socles sans leur superposer de sculptures) pour que finalement, la sculpture en arrive à générer son propre socle. Simplement posées au sol, jaillissant de celui-ci ou le pénétrant, grimpant aux murs ou installées en tension entre deux, se répandant horizontalement ou s'érigeant verticalement, les sculptures-installations de **Simon Augade** se dévoilent différemment selon leur dispositif de monstration et leur volume propre (modeste ou grandiose, dense ou léger, contrit ou éclaté, etc.).

Parfois, l'économie de l'œuvre fait entrer la sculpture dans un système d'appréhension virtuelle et l'affirme non comme produit fini mais comme support d'expérimentation. Ainsi, le flot de matières que déversent les œuvres de **Simon Augade** donne une nouvelle identité au lieu, fait naître un monde aux contours flous, plein de possibles.

MATIÈRE

Terre, pierre, métal sont les matériaux associés en priorité à la sculpture. Aujourd'hui, celle-ci s'est enrichie de matériaux plus complexes, moins purs, parfois immatériels, modifiant par là-même le geste du sculpteur : manipuler, pétrir, modeler, tailler, mouler bien sûr, mais également assembler, construire, détruire ou tordre, redresser, dessiner avec la matière, jouer...

Le bois, est le matériau de prédilection de **Simon Augade** — qu'il récupère à ses débuts en passant par-dessus les grilles des déchetteries. À partir de là, l'artiste trace, découpe, scie, rabote, etc. et opère de différents assemblages : héritées de l'approche des surréalistes à l'objet, cette pratique d'assemblage crée de nouveaux scénarios, de nouvelles fonctions et des œuvres ouvertes sur l'imaginaire ; l'œuvre est alors le fruit d'une rencontre de 2 ou plusieurs réalités différentes sur un plan qui ne leur convient pas forcément. En résulte une forme de surprise, d'étonnement, de dépaysement — comme celui provoqué par l'irruption du rêve dans la réalité (l'association d'objets se faisant au nom de la libre association de mots ou d'idées qui, selon Sigmund Freud, domine l'activité inconsciente et en particulier l'activité onirique). Chez **Simon Augade**, l'assemblage est surtout celui du geste et de la forme, de la sculpture-installation et de l'espace.

GESTE

Dans la réalisation de l'œuvre, le corps de l'artiste est complice de ses gestes ; il peut même devenir matériau dans le cadre de performances. De là, le jeu, la danse, la mise en scène du corps dans l'espace deviennent des données sculpturales à part entière dans « le champ élargi de la sculpture » défini par **Rosalind Krauss**. Pour **Simon Augade**, la réalisation d'une œuvre implique un engagement physique total — le sien d'abord, celui du public aussi souvent : de manière quasi performative, l'artiste s'engage à corps perdu dans la réalisation de ses œuvres, y « laisse parfois des plumes ». Le *faire* est une temporalité importante à considérer dans le travail de l'artiste. Il a, dit-il, « ce besoin-là, d'incarner cette énergie-là, de la faire vivre au public ». De fait, qu'il confronte le public à des installations parasitaires, l'invite à grimper sur des structures précaires ou à pénétrer dans des milieux inhabituels, l'artiste promet un rapport direct, physique avec l'œuvre et tend à favoriser l'expérience du doute. Car « l'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête » (Georges Perec, *Espèces d'espaces*, 1974, ed. Galilée). **Simon Augade**, remet en doute l'environnement construit par l'homme et l'image admise du confort qu'il véhicule.

FORME

« Qui ferait mieux que cette hélice ? » Cette anecdote révélant l'admiration de **Marcel Duchamp**, **Constantin Brancusi** et **Fernand Léger** face à la beauté et la pureté de l'objet usiné, rappelle la nécessité pour la sculpture de prendre la mesure d'une société industrielle productrice d'objets et de codes avec lesquels l'artiste devra dialoguer. Et depuis le geste initiateur de **Marcel Duchamp**, l'appropriation d'objets (tel que, assemblés, décontextualisés, etc.) est une pratique artistique répandue. Pour **Simon Augade**, il s'agit à la fois d'utiliser l'objet comme matériau à part entière (chutes de bois diverses : plots de palettes, têtes et barreaux de lits, portes et fenêtres), mais aussi d'assembler l'objet selon un détournement de la pensée et un savoir-faire artisanal. Il arrive que la réalisation de l'œuvre soit méticuleusement planifiée (mesurée, cotée, formes géométriques strictes à respecter) — telles que ses installations conçues d'après le motif d'une grille. D'autres fois, le travail préparatoire à la réalisation d'une œuvre ne requiert pas l'exigence de l'ingénierie chez l'artiste : « si je fais des plans, dit-il, c'est qu'on m'a demandé des comptes. Je travaille de manière empirique, le matériau a aussi sa propre loi physique. Je peux le contraindre jusqu'à un certain point. Parfois, je dois me décoller de la structure pour poursuivre un volume ».

Quant à la question de la représentation de l'objet, il ne faut pas oublier qu'elle est, depuis les origines, une des missions premières de l'art. Des artistes s'y adonnent toujours, tout en la renouvelant. C'est le cas des œuvres de **Simon Augade** qui jouent avec les volumes et leur densité, leur échelle, les contrastes de couleurs — modifiant totalement la perception que l'on peut avoir de l'œuvre et du lieu à la fois, permettant d'en révéler un sens caché ou de les montrer autrement, d'aller du connu vers autre chose ou inversement.

RÉFÉRENT

Les pratiques contemporaines privilégient autant les « attitudes » que les « formes ». L'œuvre ne s'envisage plus comme une forme figée, terminée mais comme une proposition en évolution. Le projet, le processus de création et le dispositif de présentation participent de l'œuvre.

Ainsi, pour **Simon Augade**, il semble que l'œuvre doit s'inscrire dans un espace et une durée particulière et surtout dialoguer avec un contexte. Au premier regard, l'œuvre semble autonome, mais cette autonomie n'est qu'une illusion : le référent n'est pas hors de l'œuvre, il est dans l'œuvre. Les structures de la « réalité » dite historique, sociale, institutionnelle, politique, économique, etc. — telles que décrites par les historiens de l'art et les sociologues, n'environnent pas l'œuvre, elles ne constituent pas son milieu, elles sont impliquées en elle.

Les œuvres d'art contemporain appellent parfois à la perturbation, à l'ébranlement, au brouillage des indications conventionnelles. Certaines jouent sur l'incertitude et l'éloignement du référent. Or, le geste de l'artiste s'inscrit dans une histoire des formes et des idées, dans un contexte artistique, intellectuel, social... L'artiste fait le choix d'inscrire sa démarche dans une filiation ou d'opérer une rupture dans cette continuité historique ; l'œuvre peut également occuper une place plus ambiguë où référence et rupture sont mélangées ; enfin, du projet à la réalisation, certains artistes font œuvre de ce cheminement et du processus créatif, d'autres jouent du recyclage, du déplacement, du mixage de formes ou de signes existants. La filiation que choisit **Simon Augade** est liée à l'appréhension de territoires, d'espaces traversés ou de lieux affectifs, à l'observation de la relation qu'entretiennent les usages avec ces territoires en regard de pensées sociétales. Autrement dit, l'artiste n'est pas seulement producteur d'une œuvre autonome, il interroge le monde et ses signaux en amont tout en anticipant la réception de l'œuvre, voire le fonctionnement du monde de l'art.

GLOSSAIRE

Action : ce que fait quelqu'un et ce par quoi il / elle réalise une intention ou une impulsion. En peinture l'action est le fait de produire un effet, une manière d'agir sur un support, et traduit un déploiement d'énergie en vue d'une fin.

Architecture : art de construire des édifices ou d'élaborer la disposition d'un édifice (urbanisme, ordonnance, proportion, forme, structure, charpente).

Art : dans son sens premier, l'art est une pratique qui met en application des connaissances et un savoir-faire certains avec un objectif précis. Selon cette définition l'art a pour synonymes « technique » et « science appliquée ». En ce sens, l'artisan rejoint cette première définition. Plus tard, avec l'arrivée de nouveaux courants artistiques (impressionnisme, expressionnisme, surréalisme, etc.) et l'invention de nouveaux médiums (photographie, vidéo, numérique, etc.), l'art devient un moyen d'expression, de communication d'idées, d'émotions et de sentiments.

Artisan : personne exerçant un métier manuel en utilisant son habilité, souvent pour son propre compte, parfois aidé de compagnons ou d'apprentis (le couturier, le cordonnier sont des artisans).

Artiste : dans son sens premier, l'artiste est une personne qui pratique un métier ou une technique difficile. Plus récemment, le terme désigne celui ou celle qui se voue à la pratique des beaux-arts, de l'art. Plus généralement, il est l'interprète d'une œuvre (musicale, théâtrale) ; dans le domaine des arts plastiques, il est le créateur ou la créatrice d'une œuvre d'art : l'artiste est une personne sensible, voire sensuelle qui cherche à saisir le caractère propre à chaque chose de la vie — c'est-à-dire l'essence de la chose — en pratiquant une ou plusieurs activités créatrices pour produire une ou plusieurs œuvres.

Bois : quand il s'agit du lieu, un bois désigne un terrain couvert d'arbre. Quand il s'agit de la matière, le bois est la matière ligneuse et compacte des arbres.

Chaos : dans son sens premier, le terme désigne le vide ou la confusion existant avant la création. Par extension, le chaos est synonyme de confusion, de désordre. On parle de chaos pour décrire l'entassement naturel et désordonné de blocs, de rochers par exemple.

Dessin : représentation sur une surface d'un objet ou d'une figure, de sa forme et de ses contours (notamment par des jeux d'ombres et de lumière) à l'aide d'un crayon, d'une plume, d'un pinceau. Le terme désigne à la fois l'action de dessiner, mais aussi le résultat.

Dualité : caractère ou état de ce qui est double en soi ; coexistence de deux éléments de nature différente (grandiose/modeste, monolithique/fragmentaire, contrit/éclaté, dense/léger, vulgaire/délicat, stable/instable...).

Déplacement : action de déplacer, mouvement qui fait passer un objet d'une place à une autre, d'un lieu à un autre, d'un contexte à un autre. En art, le terme renvoie également à la transformation géométrique (telle que la translation, la rotation) qui conserve l'égalité des figures, voire à la réaction chimérique dans laquelle un corps se substitue à un autre.

Espace : le terme désigne aussi bien un lieu plus ou moins délimité dans lequel peut se situer quelque chose ou quelqu'un (surface déterminée ou mesure de ce qui sépare 2 éléments), un milieu abstrait (milieu conçu par l'abstraction de l'espace perceptif), ou encore une étendue de temps.

Frontière : ligne idéale au tracé arbitraire, généralement jalonné par des signes conventionnels (bornes, barrières, poteaux, bouées, etc.) ; limite d'un territoire qui en délimite l'étendue, séparant deux États par exemple, ou délimitant des aires linguistiques, etc.

Geste : mouvement du corps (principalement des bras, des mains, de la tête) volontaire ou involontaire, révélant un état psychologique ou visant à exprimer, à exécuter quelque chose, à fabriquer un objet.

Immersion : action d'immerger, de plonger dans un milieu — liquide par exemple.

In situ : locution latine signifiant « sur place ». Méthode artistique qui prend en compte le lieu où l'œuvre est réalisée et installée ; se dit d'une œuvre que l'on observe à l'endroit où elle est créée (sur place, sans déplacement).

Installation : dans le domaine artistique, œuvre constituée de plusieurs éléments, voire d'objets hétéroclites et assemblés dans un espace.

Matière : substance matérielle de forme déterminée ou non, c'est-à-dire connaissable par les sens (toucher, vue, odorat, goût, ouïe) et, dans ce contexte, destinée à être employée et transformée par le geste de l'artiste. La matière désigne donc ce dont une œuvre d'art est faite, ou ce à quoi l'activité de l'artiste donne forme.

Médium : dans le domaine artistique, qui désigne la matière avec laquelle l'œuvre est réalisée (peintures, terres, bois, charbon, fer, objets divers, etc.). Il se caractérise par son état (solide, liquide, en poudre, etc.), sa texture (lisse, granuleuse, etc.), ses qualités plastiques (souple, opaque, transparent, etc.), sa couleur, son interaction avec la lumière.

Peinture : le terme désigne à la fois l'action de peindre, ce qui est peint et la matière colorée : représentation sur une surface d'un objet ou d'une figure, de sa forme et de ses couleurs (notamment par des jeux d'ombres, de lumière et de teintes) à l'aide de fluides colorés (peinture à l'huile, à l'eau, etc.) sur un support (roche, béton, verre, bois, papier, toile, etc.).

Précarité : caractère ou état de ce qui est précaire, passager, éphémère, c'est-à-dire dont la durée, le devenir ne sont pas assurés.

Réel : qui existe vraiment, en faits et n'est donc pas une illusion, une apparition. « Le réel » définit ce qui est, les choses elles-mêmes, les faits réels, la vie réelle.

Sculpture : du latin *sculptura* ou *sculper* qui signifie « enlever des morceaux à une pierre ». Représentation d'un objet dans l'espace. Création d'une forme en 3 dimensions, en relief ou volume : bas-relief, haut-relief, ronde-bosse, installation, etc. La sculpture est réalisée au moyen d'une matière à laquelle on impose une forme déterminée par modelage, taille direct, assemblage, soudure, stéréolithographie (impression 3D), etc.

Territoire : d'un point de vue juridique, le territoire est l'étendue d'une surface terrestre sur laquelle vit un groupe humain, une collectivité politique nationale (état, nation, pays). Plus largement, c'est un endroit qu'une personne s'approprie en y mettant des objets personnels, voire une zone qu'un animal se réserve et dont il interdit l'accès à ses congénères.

VISITES COMMENTÉES

PUBLIC COLLECTIF

Un document d'aide à la visite et de la documentation autour de l'artiste sont remis sur demande ou lors de la pré-visite.

Pré-visites

Destinés aux accompagnateurs de groupes (établissements scolaires ou formatifs, centres de loisirs, structures associatives ou spécialisées, etc.) ces rendez-vous sont l'occasion de découvrir l'exposition en petit nombre, d'échanger sur la démarche de l'artiste et constituent un temps de préparation à la visite du groupe.

Mardi 08 novembre 2022 à 18h — Mercredi 09 novembre 2022 à 16h

Visites

Pendant toute la durée de l'exposition, l'équipe des ateliers d'art accueille les groupes (scolaires, écoles supérieures, associations, CE, etc.) et leur propose une visite accompagnée de l'exposition.

Les lundi et mardi de 9h à 18h — Du mercredi au vendredi de 9h à 14h

Visites gratuites, sur réservation

PUBLIC INDIVIDUEL

Un dossier d'accompagnement à la visite est remis à l'entrée de l'exposition. De la documentation autour de l'artiste est disponible en consultation sur place.

Visites

Pour introduire l'exposition, l'artiste et l'équipe des ateliers d'art accueillent les visiteurs et leur proposent une visite accompagnée de l'exposition. Ces visites s'adressent à tous. Elles sont l'occasion d'échanger sur les œuvres et la démarche de l'artiste.

Samedi 29 octobre 2022 à 15h

Entrée libre et gratuite dans la limite des places disponibles

INFORMATIONS PRATIQUES

RÉSERVATIONS

Louise Bombaglia, médiatrice en art contemporain et enseignante en histoire de l'art

@ : bombaglia.l@gmail.com

tel : + 33 (0)6 71 56 48 79

ADRESSE

Centre des arts André Malraux

88 rue Louis Pasteur, 29100 Douarnenez

@ : accueil.emdap@mairie-douarnenez.fr

tel : + 33 (0)2 98 92 92 32

HORAIRES ET TARIFS

Du samedi 29 octobre au dimanche 18 décembre 2022

Du mercredi au dimanche de 14h à 18h

Entrée libre et gratuite