

***Exposition : « Autre, pareil »***  
**Musée des Beaux-Arts de Dunkerque**



**19 NOVEMBRE 2011**  
**13 JUILLET 2013**

**Dossier  
pédagogique**

**Musée des Beaux-Arts**

Place du Général-de-Gaulle  
BP 54212  
59378 Dunkerque Cedex 1  
Tél : 03 28 59 21 65  
musee@ville-dunkerque.fr  
[www.ville-dunkerque.fr](http://www.ville-dunkerque.fr)

## ► Sommaire

<b>AVANT-PROPOS :</b>	P.3
<b>PARCOURS DE L'EXPOSITION -</b>	P.4
<b>NOTIONS ET QUESTIONNEMENTS AUTOUR DES OEUVRES</b>	P.13
<b>POUR ALLER PLUS LOIN</b>	
LA SCÉNOGRAPHIE D'EXPOSITION	P.19
AUX ORIGINES DU VOYAGE	P.25
<b>LIENS AVEC LES PROGRAMMES DE L'EDUCATION NATIONALE</b>	P.33
Cycle 1, 2 et 3, par Delphine Mahieux, Conseillère pédagogique Arts Visuels, bassin Dunkerque Flandres.	P.33
Enseignement secondaire, par Florent Naurois, Enseignant détaché de la DAAC, Arts Plastiques	P.36
<b>CONTACT - Département Art &amp; Médiation</b>	P.47

## Introduction

Autre pareil se présente comme un récit : c'est un parcours, un voyage, une déambulation ou encore une dérive dans l'espace du musée. Philippe Richard s'est inspiré d'Ulysse de James Joyce et de l'Odyssée d'Homère. Chaque chapitre de l'exposition renvoie à une aventure d'Ulysse et aussi à une multitude de références ou de questionnements.

L'artiste positionne le visiteur au cœur même de ce voyage. Il propose un parcours, autant physique que mental, qui nous laisse imaginer celui de Stephen Dedalus, personnage central du roman de James Joyce, zigzaguant dans la ville de Dublin et tentant de rentrer chez lui. La dérive de ce personnage est celle du spectateur. Les œuvres qui lui barrent le chemin sont autant de vecteurs de sa propre aventure. Tout comme Ulysse, le visiteur chemine au fil des salles sans possibilité de choisir une autre destination. Il ne pourra rentrer chez lui qu'après avoir parcouru toutes les salles et vécu toutes ces rencontres.

Philippe Richard déclare : « j'ai choisi le mode de l'errance, de la dérive, tant par le choix de certaines œuvres que par la manière de construire la scénographie de l'exposition, c'est qu'elles sont une façon possible de construire et déconstruire des situations. La vraie dérive ne peut se faire sans accepter de lâcher prise, de permettre à l'imprévu d'exister. L'errance est aussi le hasard des rencontres dans un cheminement physique incertain, c'est aussi construire une approche à l'autre, en se donnant un prétexte ».

En entrant dans le hall, la première œuvre visible est une installation de Philippe Richard, *Les beaux Restes*, créée en 2006, qui évoque un lieu en ruine ; elle se compose de neuf cellules, renvoyant aux neuf salles de l'exposition. Dans chacune des cellules, des colonnes de dimension variable donnent le sentiment d'avoir « fondu ». Cette œuvre donne à voir autant ce qui la constitue que ce qui a disparu. À chacun d'imaginer, ce qu'elle a pu ou dû être un jour.

l'invitation au voyage  
télémachies  
la quête de l'autre  
le regard de soi

Liée au projet de voyage de Télémaque, la **première salle** en est une incitation.

Rouergue de Télémaque renvoie aux origines haïtiennes du peintre et également au nom du fils d'Ulysse. Chien devant un miroir de Joseph Stevens évoque l'errance par sa structure même. Il signifie l'image de soi et la quête de l'autre par la mise en scène du regard dans le miroir. Les livres comportant les mots « art nègre » des deux bibliothèques de Jacques Malgorn, les maquettes de bateaux amenant vers la découverte d'autres mondes, les parures exotiques rapportées par des voyageurs, images d'un pays imaginaire ou imaginé, Le Port de Dunkerque par Isabey, l'œuvre anonyme, Égyptienne peignant, sont autant d'invitations au voyage.

Au cœur de cet espace, Philippe Richard réalise in-situ une installation faussement primitive : une cimaise transpercée par une multitude de morceaux de bois.

Le voyage peut alors commencer.

Ulysse  
Calypso  
la dérive  
la perte  
l'errance

Plongée dans une semi-obscrité, **la seconde salle** évoque à la fois le voyage de Télémaque et l'errance d'Ulysse, retenu sur l'île de la nymphe Calypso après avoir fait naufrage.

L'œuvre de Philippe Richard, Des mois des années, est la trace d'un projet dans lequel les questions de dérive et de hasard occupent une place centrale. Elle est constituée de 77 bois flottés peints et d'une vidéo rendant compte du largage en 1997, au large des côtes d'Islande, de 180 bouteilles contenant chacune une peinture. La dérive est au cœur du projet tout comme la question de la perte. À ce jour, 49 peintures ont été retrouvées sur des plages de Norvège, d'Écosse, des îles Orcades... Du fait des courants, une bouteille viendra peut-être un jour s'échouer sur les plages de Dunkerque. En vis à vis de cette oeuvre, l'impressionnant Hibou de Bertrand Gadenne semble nous observer.

Notre œil s'habitue peu à peu à la pénombre et nous pouvons alors distinguer un kayak groënlandais et son rameur et deux peintures : une, anonyme, illustrant la traversée imaginaire de la Manche dans une barque par Jean Bart ; Nuages en mer de l'artiste nordique Carl Edvard Diriks.

Si nous continuons notre voyage, un volume de Philippe Richard obstrue l'une des sorties et nous oblige à utiliser la seule issue laissée libre pour accéder à la salle suivante.

Nausicaa  
la fascination  
la découverte  
la rencontre

**Dans la troisième salle**, nous voici arrivés sur l'île de Nausicaa, envoyée avec ses servantes laver du linge sur le rivage où elle découvre Ulysse.

Les sculptures/peintures d'Édouard Prulhière sont comme des épaves dispersées dans tout l'espace de la salle.

Le diptyque de Bernard Lallemant, L'Ange chu, issu de la série Posthume confronte deux grandes photographies en couleur représentant pour l'une, un corps dénudé allongé dans un trou d'eau et pour l'autre, un oiseau difficile à appréhender tant il n'est qu'un volume de plumes blanches.

À côté, Suzanne au bain de Charles-Zacharie Landelle, il se crée une tension entre la nudité désirable et suggestive de Suzanne, surprise par le regard des hommes, et la nudité, lourde et morbide, de l'homme échoué, recraché par l'eau. Non loin, cinq portraits d'hommes, quatre peintures et une sculpture, ainsi que des petits oiseaux naturalisés nous épiant ; ils évoquent la mort, la disparition, ce qu'on laisse derrière soi, ce qu'on aimerait laisser. Enfin, côte à côte, la Ligne muette de Frédérique Lucien et le Festin d'Hérode de Frans II Francken jouent en liens visuels, les mets et la nappe ourlée renvoyant aux bouches de F. Lucien, la ligne blanche très scandée de la nappe redoublant la structure de la ligne muette.

La tête décapitée de saint Jean Baptiste offre par ailleurs un indice de la suite du périple.

Le Cyclope  
l'affrontement  
bestialité  
la disparition

La déambulation se poursuit dans **la quatrième salle**. Ulysse et ses compagnons arrivent sur l'île du Cyclope. Échappant de peu à la mort, sauvé par la phrase « Mon nom est personne », Ulysse poursuit son aventure et débarque chez Éole qui lui promet des vents favorables. Alors qu'Ithaque est en vue, l'équipage ayant libéré les vents de l'outre, l'île disparaît de leur vue.

Des peintures représentant des scènes de décapitation donnent le ton. Surélevé sur un socle, un saint Sébastien semble bien petit comparé aux Flèches de Philippe Richard. Ces flèches sont fichées un peu partout dans la salle, vestige d'un combat violent, trace d'un affrontement sauvage.

Zone, diptyque de Dominique De Beir, donne à voir sa surface monochrome argentée perforée, lacérée, violentée.

Si à l'origine cette oeuvre trouve un écho dans l'alphabet braille, elle est ici choisie pour sa sensibilité toute tactile et ses correspondances visuelles. Toute la salle fonctionne dans un rapport à la force, au combat, à la tentative de terrassement de l'autre, comme en témoignent une petite sculpture en ivoire, Combat d'un ours et d'un taureau et une scène de bataille .

Variable atmosphérique de Philippe Richard (2001) bloque l'une des sorties en déployant ses panneaux translucides. Oscillant entre opacité et transparence, cette oeuvre renvoie à ce que les marins connaissent en Méditerranée, à savoir que les îles apparaissent et disparaissent au gré de la météorologie, rendant difficile la navigation.

**La cinquième salle** nous emmène auprès de la magicienne Circé chez laquelle Ulysse séjourne après être passé chez les Lestrygons cannibales.

La première oeuvre est Bord du monde (1999) de Philippe Richard. Les panneaux libres de la structure se replient sur eux-mêmes, formant une sorte d'espace réduit, cachot ou cachette idéaux. Au fond de la salle, Octogonal, oeuvre singulière d'un artiste trop peu connu, Marcel Lempereur-Haut, joue en écho, tant par ses couleurs que par le sentiment qui s'en dégage, avec une petite poterie précolombienne et un ensemble impressionnant de pièces en céramique de Michel Gouéry : un personnage étrange, assis sur un socle, entouré de totems avec des têtes au bout de piques. L'Armoire à demi ouverte ou fermée de François Schmitt propose une réflexion très poétique sur le secret, la magie et l'illusion. À côté d'une Tentation de saint Antoine de Peter Schoubrouck, nous découvrons l'une des oeuvres majeures des collections du musée des Beaux-arts, Jeune nègre tenant un arc de Hyacinthe Rigaud, portrait d'un très bel esclave noir, vêtu élégamment mais portant un collier d'or autour de son cou. En face, les Crocodiles de Gilles Aillaud n'attendent plus rien de même que les oiseaux en cage des carreaux de faïence. Trois photographies de William Eggleston, prises par l'artiste lors de sa résidence à Dunkerque, donnent la même sensation d'emprisonnement : sens interdit, barbelés...



**La sixième salle** a été voulue par Philippe Richard à la fois comme un lieu d'échange expérimental et comme un cabinet de curiosités.

Cinq séquences se succéderont pendant les dix-huit mois de l'exposition et auront chacune un thème développé dans le roman Ulysse de Joyce :

la première, la naissance, la maladie, l'adversité, la mort; la deuxième, le territoire, la cartographie, le déplacement, la mesure de l'espace ; la troisième, l'amour, le sexe, l'obscénité ; la quatrième, l'obsession, l'aliénation, la singularité ; la dernière, la liste, l'encyclopédie, la série.

Le premier mouvement réunit une installation de François Bouillon, qui occupe tout le sol et un mur de la salle, une série Les Anonymes de Frédérique Lucien, dessins au fusain de fragments de corps dont l'accumulation fait penser aux ex-voto anciens, un film La Résurrection des natures mortes de Bertrand Mandico, qui fait écho à la série de dessins Pompéi de Gérard Duchêne, et une gravure ancienne de Benjamin Louis Damman.

les Sirènes  
les faux-semblants  
attraction-répulsion  
je t'aime moi non plus

La sirène est à la fois séduisante et dangereuse. C'est l'autre comme fascination et comme danger potentiel.

Dans cette salle, plusieurs sens sont convoqués : la vue, l'ouïe et le toucher. L'interdit est partout. Dans l'espace, on entend se déployer une voix féminine, c'est en fait la bande sonore d'une vidéo de Cécile Paris. La vidéo, *Étanche*, est là, visible sur une des cimaises. C'est le rappel le plus littéral du chapitre des sirènes. La voix lancinante nous charme, nous retient, nous piège. C'est un récit dans le récit, un peu à la manière des contes des Mille et une nuits, des récits médiévaux et des sagas scandinaves. Tout autour de cette image en mouvement, comme autant d'objets flottants, Philippe Richard a installé des tableaux de nus féminins, figures de la mythologie.

Des objets de Peter Soriano, porcelaines- sculptures énigmatiques portant des mots, des signes et des marques, sont posés sur une table, tandis que l'on découvre une œuvre majeure du LAAC, un triptyque de Joan Mitchell.

Enfin, quatre pièces de petit format, un masque japonais de la période Edo, un crâne trophée des Marquises, une nature morte au crâne et un moulage mortuaire de la tête de Jacques II, roi d'Angleterre, nous rappellent qu'ici la mort rôde.

Pénélope  
les prétendants  
le retour  
la fin du voyage

Ici est conté le retour d'Ulysse à Ithaque, sa rencontre avec les prétendants. Le voyage est bientôt achevé.

La salle s'organise autour des trois Îles capitales d'Étienne Pressager, évoquant la cartographie, et de Pénélope sous les traits de Sainte Madeleine renonçant aux vanités du monde de Giordano. Une installation un peu précaire occupe l'espace. Composée de deux chaises en partie peintes et d'une toile sur un châssis en équilibre, le tout recouvert d'un voileage perforé et peint par endroit, elle fait penser au voile d'une mariée. Elle a été réalisée en 2005 par Philippe Richard en collaboration avec Egide Viloux. Elle trouve sa place dans le dispositif, comme l'image de la promesse.

Couvrant les murs, de nombreux portraits d'hommes illustrent les prétendants : ils sont là, ils ne se cachent pas. Enfin, dans un coin, un arc, et hors de portée, un gros lézard naturalisé

Pénélope  
la résolution  
à nouveau

C'est la vengeance d'Ulysse et les retrouvailles avec Pénélope.

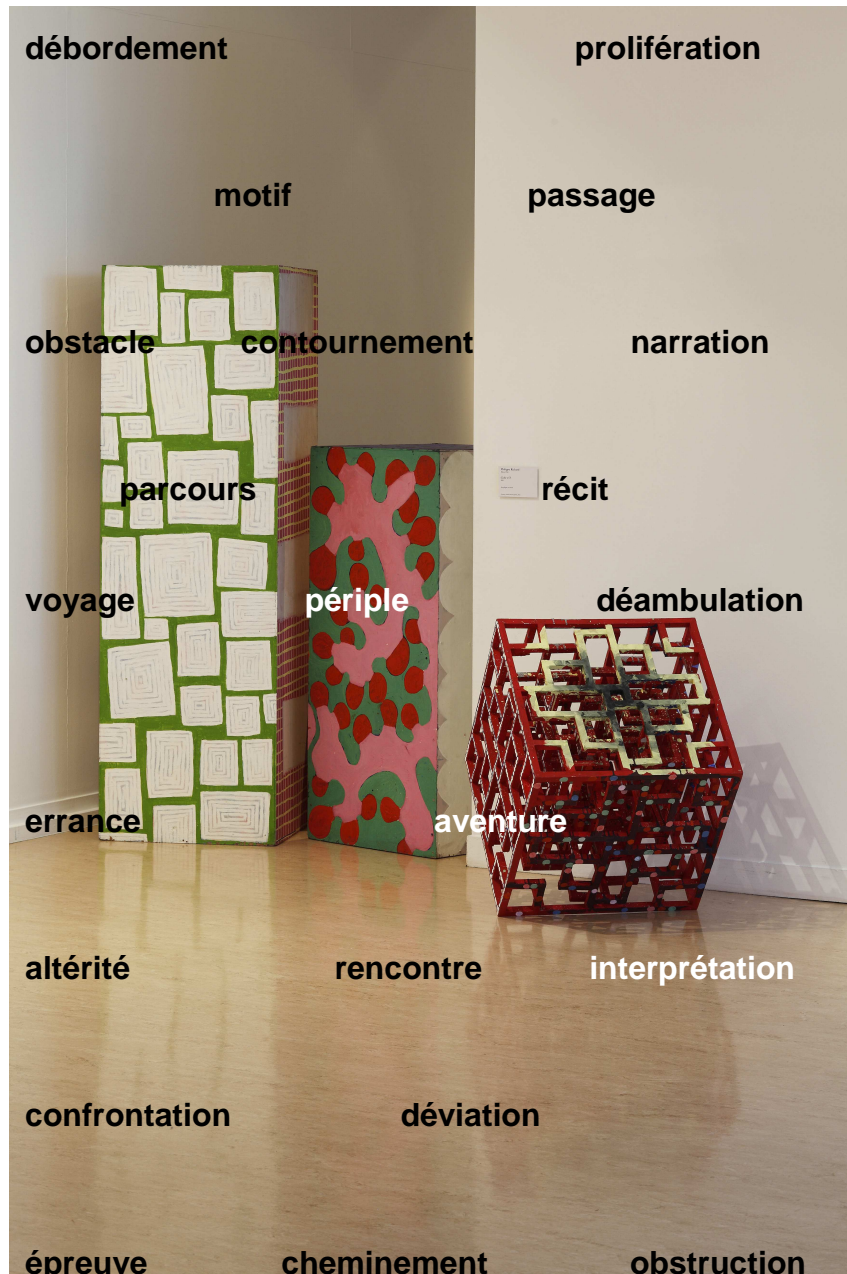
Le dispositif de cette petite salle est des plus simples.

À côté des Archers de Saint-Sébastien de Jean Schootheer, se dresse un ivoire de petite taille représentant un autre archer. À gauche, deux Tapas, étoffes d'écorces, évoquent le tissage et le métissage. Sur le sol, des rongeurs naturalisés semblent à la recherche d'un refuge plus sûr.

Sur un écran, les images abstraites d'un film réalisé par Jacques Villeglé et Raymond Hains captent notre regard. Il s'agit de Pénélope, une aventure filmique avant-gardiste des années 1950-54. Ce film porte son nom du fait qu'il n'y a ni début ni fin et que les images se suivent, se construisent et se déconstruisent sans cesse.

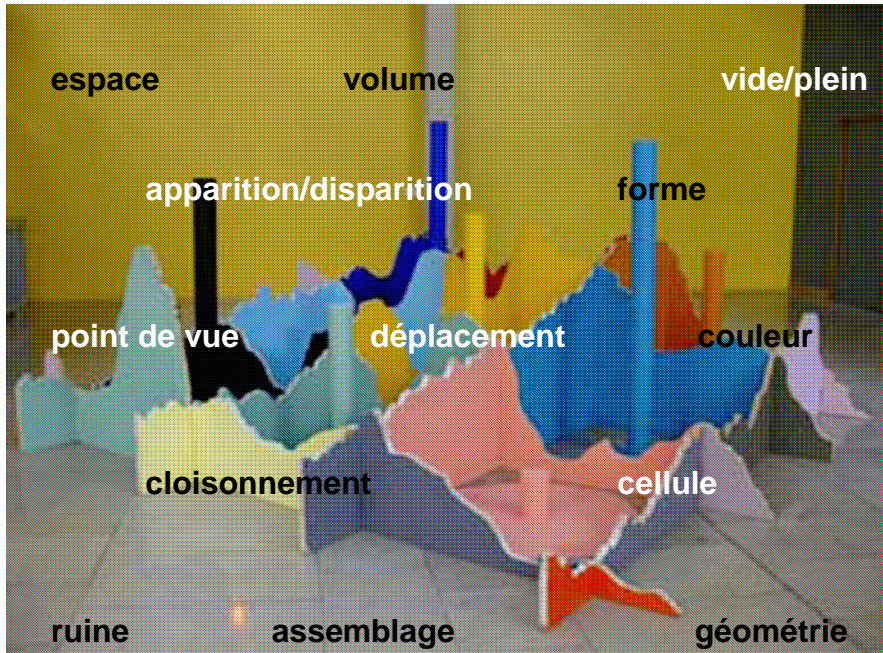
## ► Notions et questionnements autour des oeuvres

### PARCOURS GENERAL DE L'EXPOSITION



Vue d'ensemble de l'exposition, sculptures de Philippe Richard ©Emmanuel Watteau

## ATRIUM



Philippe Richard, *Les beaux restes*, 2006 ©Emmanuel Watteau

Comment investir un espace ?

Comment appréhender et percevoir un volume ?

Comment passer du plan au volume ?

« Voir » et « donné à voir » : quelles sont les différentes façons de percevoir cette œuvre ?

Comment associer forme et géométrie ?

La forme peut-elle évoluer selon les points de vue ?

Quels liens peut-on établir entre sculpture et architecture ?

## SALLE 1



Vue d'ensemble de l'exposition ©Emmanuel Watteau

Comment représenter le voyage (et/ou comment peut-il être évoqué) ?

Quels liens établir avec l'époque des Grandes Découvertes et l'histoire des civilisations ?

## SALLE 2



Vue d'ensemble de l'exposition ©Emmanuel Watteau

Comment investir l'espace ?  
Quelle est la place du motif  
Comment la notion de dérive est-elle évoquée ?

## SALLE 3



Vue d'ensemble de l'exposition ©Emmanuel Watteau

Quelles relations établir entre peinture et sculpture ?  
Quels sont les effets apportés par la lumière (direction, intensité, tonalité, ambiance) ?

## SALLE 4



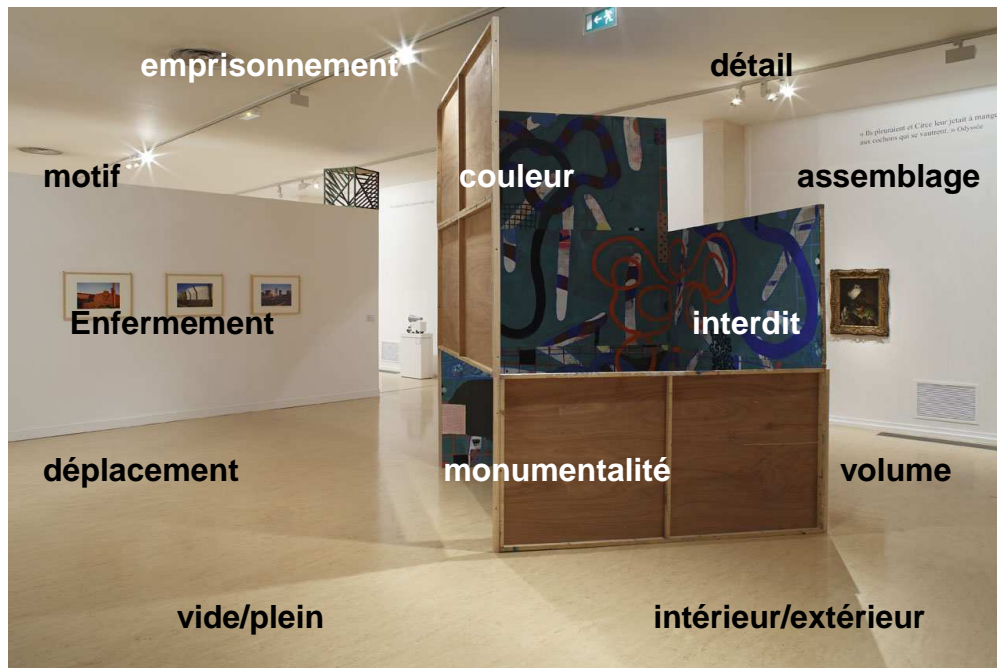
Vue d'ensemble de l'exposition ©Emmanuel Watteau

Comment les œuvres évoquent l'idée d'affrontement ?

De quelle manière la violence est-elle suggérée ?

Quelles correspondances établir avec l'épisode d'Ulysse et le cyclope ?

## SALLE 5



Vue d'ensemble de l'exposition ©Emmanuel Watteau

Comment évoquer la notion d'enfermement ?

Comment passer de la peinture au volume ? Quelles approches possibles ?

Une œuvre = plusieurs combinaisons, pourquoi ?



## SALLE 6 :

19 novembre- mars 2012 :  
Naissance, maladie, mort

17 mars-18 juin 2012 : Territoire,  
cartographie, déplacement, mesure de  
l'espace

29 juin-29 octobre 2012 :  
Amour, sexe, obscénité

9 novembre 2012- 5 mars 2013 :  
Obsession, aliénation, singularité

Mars - juillet 2013 :  
Liste, rapport encyclopédique, série

Vue d'ensemble de l'exposition ©Emmanuel Watteau

## SALLE 7



Vue d'ensemble de l'exposition ©Emmanuel Watteau

Par quoi la sensualité est-elle suggérée ? (image, son, couleurs, matière...)  
Quelles relations établir avec l'épisode d'Ulysse et les sirènes ?

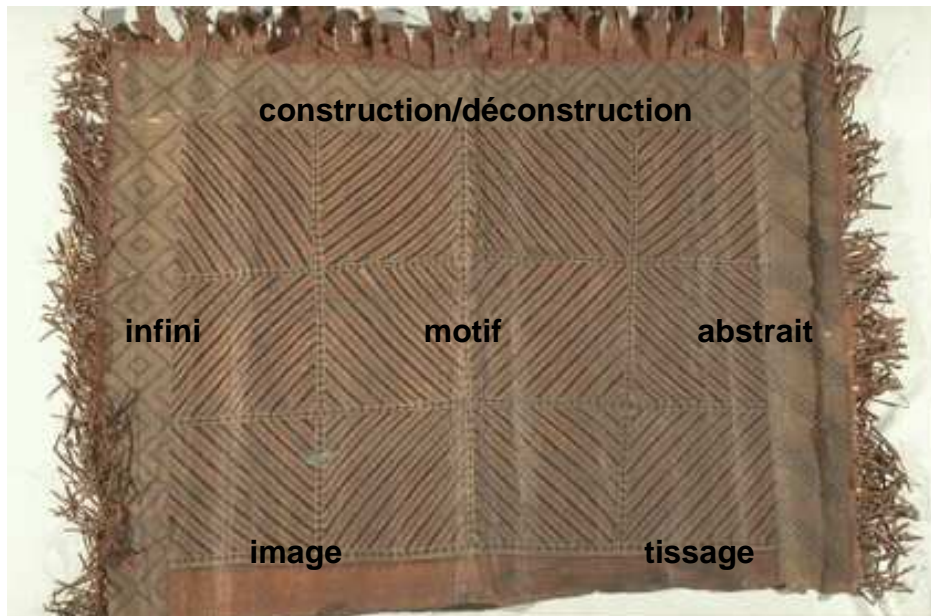
## SALLE 8



Vue d'ensemble de l'exposition ©Emmanuel Watteau

Comment détourner une oeuvre pour lui donner une autre signification ?  
Quel épisode de l'histoire d'Ulysse et de Pénélope est évoqué ici ?

## SALLE 9



Tapa©Emmanuel Watteau

Qu'est-ce qu'un motif ? Comment peut-il être exploité ?  
Comment les notions de construction/déconstruction sont-elles évoquées ?

## ► **La scénographie d'exposition**

### **Contexte et histoire d'une discipline émergente**

#### **Au fil de l'histoire, l'héritage de la muséographie**

La scénographie d'exposition – en tant que métier à part entière – a vu le jour dans les années 1980, en relation avec les transformations opérées dans le monde des musées. Mais pour comprendre la filiation de la scénographie d'exposition temporaire à son ancêtre, la muséographie permanente, il faut en tout premier lieu remonter le fil de l'Histoire.

La mise en espace des collections trouve son origine dans la prise de conscience de la notion de patrimoine culturel et la nécessité de sa préservation puis de sa conservation. À l'orée de la Renaissance, les érudits de la péninsule Italienne commencent à s'intéresser à l'héritage légué par les païens de l'Antiquité. Les ruines deviennent sources de savoir, objets de délectation, sujets à imitation. Puis les Papes se mettent à collectionner des oeuvres d'art, à l'instar des riches familles issues de la finance. Le premier musée public, le Palais des Conservateurs, ouvre ses portes à Rome. Galeries privées et cabinets de curiosités se multiplient au sein de palais aristocratiques. C'est alors l'accumulation qui prime au détriment d'un quelconque souci de présentation des collections.

Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, le collectionnisme se développe, le marché de l'art s'épanouit et la fiévreuse passion de l'Archéologie enflamme toute l'Europe. Les premières Académies artistiques sont fondées. En France, la vitrine de l'Académie devient le Salon, véritable ancêtre de l'exposition temporaire. Une première réflexion sur les lieux, les classements, la conservation et les collections allemandes est synthétisée en 1727 avec la parution de l'ouvrage *Museografia* de Heckl. En Angleterre, les collections sont mises en scène dans des écrans néoclassiques contextualisants à l'instar du museo Lapidario de Vérone, où son créateur, le marquis Maffei, met en place une véritable galerie progressive avec un accrochage chronologique par écoles.

La fin du XVIII<sup>e</sup> siècle voit l'ouverture du musée Pio Clementino à Rome, dont les espaces spécifiques et la lumière naturelle, à chaque fois particulière, deviennent un modèle pour nombre de musées postérieurs. En France, on critique l'état lamentable du Louvre, pour lequel Hubert Robert propose un découpage par salles de la Grande Galerie ainsi qu'un éclairage zénithal.

Au même moment est créé, dans un dépôt révolutionnaire, le musée des Monuments Français. Alexandre Lenoir, son fondateur, aménage un cloître circulaire autour d'un jardin élyséen par un classement chronologique de sculptures et de plâtres. Sa volonté didactique se manifeste par le souci de rendre la lumière signifiante. Il s'attache à faire passer le visiteur des salles obscures du Moyen-Âge aux salles des Lumières, baignées de clarté, où triomphe la raison. Malheureusement, cette expérience novatrice tourne court très rapidement et demeure sans suite pendant de nombreuses années. Les musées qui voient alors le jour, depuis ceux consacrés aux Beaux-Arts jusqu'aux musées de Sciences, ne dérogent alors pas à la tradition héritée des siècles passés. L'environnement se limite à un décor ornemental, d'un goût historiciste et décadent, faire-valoir de la bourgeoisie triomphante où le marbre coloré le dispute aux brocards pourpres. Toutefois, d'autres courants de pensées apportent de nouvelles solutions. Ainsi, la Glyptothèque de Munich est ramenée par son architecte Leo von Klenze, à « *un pur dispositif d'exposition* » comportant un parcours circulaire composé d'espaces différenciés aux murs aveugles (3). Cette notion de parcours devient l'élément clef d'une réflexion nouvelle. C'est ainsi le cas du muséum d'Histoire naturelle de Londres, où le candide ne croise plus l'érudit pour lequel sont aménagées spécialement des galeries d'étude.

## **De la mise en espace : la révolution des artistes**

Mais la nouvelle voie est montrée par les artistes. Ainsi Courbet présente ses oeuvres en marge du Salon de 1867 dans son propre pavillon. La mise en exposition se doit alors de coller à l'évolution personnelle d'un artiste, rendue explicite par un accrochage personnel. Ce ne sont alors toutefois encore que les balbutiements de la mise en espace, qui explose véritablement au tout début du XXe siècle. Les avant-gardes artistiques rejettent le musée et sa permanence. Elles entrent en scène pour révolutionner, de façon irréversible, la mise en exposition.

Cette opposition virulente des artistes prend la forme d'un mouvement sécessionniste européen, qui vise à rétablir l'artiste et son oeuvre dans un environnement choisi et approprié. L'exposition de la Sécession viennoise ouvre le bal en 1902 et présente une sculpture de Klinger dans un pavillon, conçu par l'architecte Olbrich et décoré de fresques de Klimt – mais aussi de sculptures, de mosaïques, de céramiques – le tout dans une symphonie de correspondances. L'exposition devient un « *événement esthétique unique* », une oeuvre d'art totale (4). À la suite de ces précurseurs, la couleur des tableaux fauves se répand sur les cimaises, les futuristes recréent des accrochages en mouvement, proliférant et vertigineux, sortant parfois du cadre conventionnel de la cimaise pour prendre d'assaut toutes les parois.

Toutes ces expériences préparent l'entrée en scène de celui que l'on peut considérer comme le premier scénographe d'exposition avant l'heure, le russe El Lissitzky. Il manifeste ses idées dans l'espace Proun à Berlin en 1923, en développant la troisième dimension. Selon lui, la pièce doit être une vitrine, une scène dans laquelle les tableaux apparaissent comme les acteurs d'un drame ou d'une comédie. Il travaille sur la couleur de la lumière, les surfaces des cimaises, les panneaux coulissants, les tailles des vitrines. L'espace doit être animé, scénographié, entièrement au service des oeuvres. À sa suite, les maîtres du Bauhaus prolongent ces recherches sur la standardisation des éléments, la transparence, la lumière, les matériaux mais aussi le mur-cloison, en tant qu'élément fondamental de la mise en espace.

Enfin, dans les années 1940, les Surréalistes atteignent l'apogée de la théâtralisation des espaces au cours de leurs expositions, proposant des parcours labyrinthiques, des jeux de lumière, des sons et même des odeurs, afin d'emmener le visiteur dans un voyage de l'inconscient. Mais après guerre, tout change. Se consume alors la rupture entre deux manifestations désormais autonomes, l'installation artistique et la mise en scène du média exposition.

## **Réalités d'un métier complexe**

### **La scénographie d'exposition, héritière du théâtre**

*« Le texte théâtral n'est pas seulement fait pour être lu mais pour être monté et montré. L'objet de musée n'est pas fait seulement pour une analyse scientifique, technique, historique mais pour être présenté dans toutes ses dimensions complexes. » J.-P. Laurent (5)*

Dès qu'il s'agit de mise en espace, on ne pense qu'à l'architecte. Pourtant, il semble évident que la scénographie d'exposition découle organiquement du théâtre. Elle lui est très certainement redevable, au point de vue des expérimentations techniques, notamment au niveau de la lumière. Mais surtout c'est l'analyse dramaturgique du texte, qui permet de déterminer les moments clefs et les articulations logiques qui rendront une mise en espace intelligible, universellement. C'est l'acte de re-présentation, au sens d'une présentation renouvelée d'une oeuvre dramatique ou d'un corpus d'artefacts qui est développé dans un même souci de mise en scène.

Mais faut-il pour autant s'attacher à re-présenter ce qui n'est plus ? Faut-il reconstruire le réel ou le symboliser ? Voilà tout le débat qui oppose européens et anglo-saxons dans le domaine de l'exposition, après avoir alimenté toutes les querelles de la mise en scène théâtrale au XXe siècle. La métaphore combat la reconstitution illustrative pour finalement en sortir victorieuse. Elle s'appuie alors sur des procédés contextualisants. Une couleur évocatrice, une lumière chaude, une ambiance sonore, un élément architectural. Recréés,

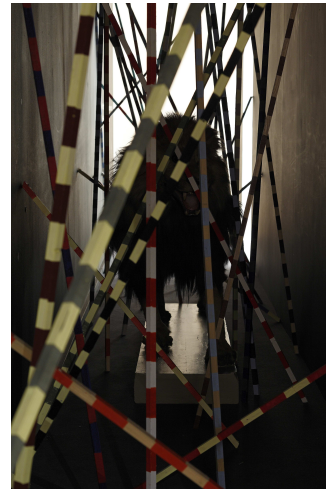
déformés, hypertrophiés, suggérés, nombreux sont les vecteurs de contextualisation destinés à créer une émotion qui marquera la mémoire du visiteur comme autant de sensations fugitives et universelles. Toucher la conscience par le biais de l'inconscient, voilà l'ambition réelle du scénographe. Mais le plus grand apport du théâtre à la mise en exposition est sans conteste la relation au vivant. Selon Jean Davallon : « *ce qui fait événement se situe du côté de la visite et non dans la représentation : l'événement est interne à la réception et non à la forme même de la production (...)* C'est pourquoi on peut dire que, plus encore que le théâtre, l'exposition est fondamentalement un dispositif de réception » (6). Cette idée est soutenue également par l'évolution des Sciences sociales et, notamment, par Pierre Bourdieu qui fait dévier le champ d'investigation depuis l'émetteur-objet vers le récepteur humain. C'est à sa suite que des réflexions se cristallisent autour du courant de la « Nouvelle Muséologie », dans une même veine de démocratisation de la Culture. Il faut réformer les pratiques de mise en exposition. Le visiteur devient l'acteur d'une scène partagée où l'on reconnaît sa réalité spatiale. Et le parcours devient tout l'enjeu de la scénographie. Ni labyrinthe, ni tunnel, il doit s'affirmer dans un souci de « *liberté guidée* » comme le résume si bien Philippe Pumain. Et cela en gardant l'idée d'une dynamique temporelle de la visite, avec des moments de repos, et de subites accélérations à l'image d'un morceau de musique. Jouant sur le cadrage et la perspective, en créant une sorte de promenade architecturale, l'exposition doit être un moment de bonheur qui offre le plaisir de la mise en espace du corps.

### **Au carrefour de plusieurs disciplines...**

Bien évidemment, les scénographes de théâtre ne sont pas seuls élus. Les architectes ont également investi ce secteur d'activité. On leur reproche parfois de n'être pas assez sensibles au texte ni à la matière, très éloignés d'une pratique qui se voudrait artisanale, dans le meilleur sens du terme. Pourtant, on attribue aux architectes des qualités constructives et fonctionnelles. Certaines institutions préfèrent d'ailleurs faire appel à leurs services car ils maîtriseraient mieux les notions de déambulation, avec une vision spatiale incomparable et une meilleure gestion des contraintes techniques de l'espace public. Certains scénographes d'exposition sont même *designers* de formation. Mais le *design* serait par essence soumis à l'air du temps, véhiculant une idée de mode à l'encontre des principes d'intemporalité et d'universalité inhérents au parti pris métaphorique théâtral. Et à ce sujet les architectes s'opposent une fois de plus aux scénographes de théâtre. Mais le débat reste ouvert, et certains le considèrent même comme un faux procès. Et puis, on ne peut parler de scénographie d'exposition sans aborder la question de l'Art contemporain. L'histoire de la discipline nous a déjà prouvé l'impact des mouvements artistiques d'avant-garde. Certains scénographes avouent l'influence que l'Art contemporain exerce sur leur travail, au point qu'ils se permettent parfois des citations, que certains considèrent même comme un pillage des plasticiens. L'Art contemporain deviendrait ainsi parfois un laboratoire d'expérimentations, auquel on emprunterait les résultats les plus probants. Toutefois le sujet de l'exposition doit toujours primer et il ne devrait point être question de geste artistique, de signature. L'exposition- installation demeure l'apanage des artistes dans des environnements neutres, toujours sous l'influence prépondérante du *White cube*. Or le scénographe d'exposition doit dépasser cette conception spatiale, jugée anachronique par certains, en commençant par réhabiliter la couleur. L'exposition devient alors une « *oeuvre* » particulière.

Est-elle pour autant celle d'un artiste ? Voici encore une question qui demeure irrésolue. Artiste ou artisan ? Certainement professionnel au service d'un propos, le scénographe doit faire preuve d'humilité, au carrefour de plusieurs disciplines asservies à la muséographie. C'est toujours au hasard d'une commande particulière que scénographes, architectes ou *designers* ont abordé la mise en scène de l'exposition temporaire. Pour diversifier leur activité et leurs sources de revenus, beaucoup d'architectes ont choisi la voie des musées dans les années fastes de réhabilitation et de construction, et sont restés dans le domaine de l'exposition permanente, pour investir ensuite le secteur éphémère. Différente est la vision des scénographes de théâtre, qui considèrent la mise en exposition comme une

activité indissociable de leur conception de la création spatiale. Et différente est également la démarche, comme on se l'imagine, selon la formation. La plus grande pluralité domine sans qu'aucune école ne prenne le dessus, pourvu que la qualité de l'expérience spatiale et l'intégrité du propos demeure.



Vues d'ensemble de l'exposition *Autre pareil* mise en scène par l'artiste Philippe Richard, musée des Beaux-Arts de Dunkerque © Emmanuel Watteau

### **La conception scénographique : de la commande au chantier**

Pourrait-on être conduit à penser qu'une synthèse de tous ces univers serait souhaitable, afin d'engendrer un métier à part entière, qui produirait un décor à l'intérieur duquel on se promène ? Encore une fois s'affrontent les partisans de la pluridisciplinarité et ceux qui proposent une définition stricte de ce nouveau métier. En tous les cas, la réalité offre plusieurs modes d'exercice de la profession. Rarement attachés à une seule structure muséale – sauf dans le cas du Muséum national d'Histoire naturelle ou de la Cité des Sciences et de l'Industrie – les scénographes d'exposition travaillent le plus souvent en agence. Ils répondent alors aux sollicitations des musées ou des agences d'ingénierie culturelle, qui assistent la maîtrise d'ouvrage des collectivités territoriales, bien souvent pour valoriser des sites potentiellement touristiques. Ce secteur en expansion est loin d'être négligeable, car il se développe grâce aux lois de décentralisation, qui permettent aux communes de décider de leurs politiques patrimoniales. Cette perspective en devenir va probablement contribuer à diversifier les spécialités des scénographes mais aussi à leur ouvrir de nouveaux marchés.

Les modes d'accès à la commande sont divers et s'étendent globalement à trois alternatives. D'une part, pour des expositions permanentes de très grandes envergures, les scénographes peuvent répondre à des concours ouverts et publics. Pourtant, le plus souvent dans le cadre des expositions temporaires, ils sont approchés dans un mode de consultation restreint, où le maître d'ouvrage retient l'une des trois ou quatre esquisses rendues. Enfin, pour de toutes petites expositions, ce dernier choisit directement un maître d'oeuvre, dont le style semble convenir au type de la réponse spatiale attendue.

Le cahier des charges que reçoit le scénographe au moment de la consultation doit répondre à plusieurs questions essentielles. À la suite de la description du contenu de l'exposition et du mode de médiation souhaité auprès du visiteur, le cahier des charges doit présenter un plan de l'espace d'exposition avec ses caractéristiques, un budget prévisionnel, la liste des objets ainsi qu'une explicitation de l'intention du conservateur, de la hiérarchie et du sens des objets dans le cadre d'un parcours intellectuel. À cette première sollicitation, le scénographe répond par une esquisse, qui illustre ses intentions. Ce seront des dessins d'ambiances sous forme de croquis – perspectives et/ou élévations – ainsi qu'un plan général. Le rendu est libre bien souvent, mais la plupart des scénographes se conforment à ces types de documents. Ils accompagnent leurs dessins d'un bref texte d'intentions

explicitant leurs grands partis-pris formels, ainsi que d'une estimation des coûts des différents lots prévus.

À la suite de leur sélection, les scénographes produisent un avant-projet sommaire (APS), puis un avant-projet détaillé (APD). C'est alors que sont dessinés des plans côtés, séquence par séquence, pour tout le parcours, tenant compte de certaines modifications apportées par le commissaire. Les projets graphiques et le plan lumière sont également élaborés. Après l'accord du maître d'ouvrage, on aborde la finalisation par le projet définitif. Ensuite, le dossier de consultation des entreprises (DCE) permet de lancer l'appel d'offre qui aboutira à la sélection d'une entreprise après comparaison des propositions financières et techniques de tous les concurrents plus probants. Toutefois le sujet de l'exposition doit toujours primer et il ne devrait point être question de geste artistique, de signature. L'exposition- installation demeure l'apanage des artistes dans des environnements neutres, toujours sous l'influence prépondérante du *White cube*. Or le scénographe d'exposition doit dépasser cette conception spatiale, jugée anachronique par certains, en commençant par réhabiliter la couleur. L'exposition devient alors une « oeuvre » particulière. Est-elle pour autant celle d'un artiste ? Voici encore une question qui demeure irrésolue. Artiste ou artisan ? Certainement professionnel au service d'un propos, le scénographe doit faire preuve d'humilité, au carrefour de plusieurs disciplines asservies à la muséographie.

C'est toujours au hasard d'une commande particulière que scénographes, architectes ou *designers* ont abordé la mise en scène de l'exposition temporaire. Pour diversifier leur activité et leurs sources de revenus, beaucoup d'architectes ont choisi la voie des musées dans les années fastes de réhabilitation et de construction, et sont restés dans le domaine de l'exposition permanente, pour investir ensuite le secteur éphémère. Différente est la vision des scénographes de théâtre, qui considèrent la mise en exposition comme une activité indissociable de leur conception de la création spatiale. Et différente est également la démarche, comme on se l'imagine, selon la formation. La plus grande pluralité domine sans qu'aucune école ne prenne le dessus, pourvu que la qualité de l'expérience spatiale et l'intégrité du propos demeurent.

Textes extraits de *La scénographie d'exposition*, de Kinga Grzech, in la lettre de l'OCIM, n°96 (2004)

## ► Aux origines du voyage

Le voyage tel qu'il est appréhendé à ses origines est moins une expédition volontaire qu'une longue errance forcée. L'exode du peuple élu sous la conduite de Moïse dans l'Ancien Testament inaugure les déplacements contraints d'un peuple rompu de son humanité et forge ainsi la figure séculaire du « juif errant ». Le Nouveau Testament relate plus tard la fuite de la sainte famille en Egypte. Les Évangiles, d'une manière plus significative encore, témoignent de la représentation du Christ en marcheur, jusque dans l'ultime procession de la Passion. Marc 6:6 (« *Il parcourait les villages à la ronde en enseignant* ») et Luc 13:22 (« *Il cheminait par villes et villages, enseignant et faisant route vers Jérusalem* »).

Par ailleurs, et antérieurement aux textes sacrés, **Homère** est considéré comme l'auteur du premier grand récit de voyage de la littérature occidentale : ***l'Odyssee***. « Le Poète » fonde en Occident le genre de l'épopée. Le récit homérique fait du voyage un mythe originel violent et fantastique lorsqu'il met en scène le périple éreintant de son héros, Ulysse.

Déracinement, sentiment de culpabilité et de perte, au mieux de nostalgie : le voyage dans son sens premier est impitoyable. Accablés par le châtement divin, Adam et Ève sont condamnés à la déréliction. Dominique Baqué nous rappelle à juste titre ce qui distingue l'errance de l'exil :

*« Si l'errance procède d'une perte de la terre natale, réelle ou fantasmatique, [...] L'exil se définit par l'obligation juridique enjointe à un sujet de quitter sa terre d'origine pour n'y jamais revenir et trouver ailleurs son lieu d'ancrage. »*

### **Apprendre à se perdre**

Voyager, se déplacer, mais pour aller où ?

Les trajets circulaires et linéaires de Richard Long, avec l'exemple de *Walk a line in Peru* montrent une géométrisation élémentaire du **parcours**.



**Richard Long**, *Walk a line in Peru*, 1972

Ici, la route est pour ainsi dire toute tracée, et l'itinéraire planifié. Peu de place est réservée au hasard, à l'accidentel, notions étrangères à ses **déambulations**. Thierry Davila nous fait



remarquer à ce propos que « *rien ici ne saurait être abandonné au hasard de la dérive, rien ne saurait être arbitrairement construit, puisque le marcheur suit un parcours le conduisant d'un endroit précis à un point, ou à tout le moins à une zone d'arrivée, prévu* » Thierry Davila.

J'aimerais à présent aborder les questions soulevées par ces artistes qui s'opposent à une telle vision de la **déambulation**, et plus largement du **voyage**. Comment réintroduire l'imprévu, l'inattendu dans le **déplacement** ? Qui sont ces artistes-aventuriers de la **dérive** ? À quelles fins se laissent-ils guider par l'accidentel ? Où déploient-ils leurs trajectoires aventureuses ? Autant d'interrogations auxquelles je souhaite répondre, en revenant d'abord brièvement sur le motif du labyrinthe évoqué très succinctement par Rosalind Krauss un peu plus haut :

« *Les deux formes originelles de l'architecture mythique et religieuse, le labyrinthe et l'observatoire, toutes deux hautement et contradictoirement symboliques – de la connaissance ou de la perte – se manifestent avec insistance dans l'art in situ.* » Colette Garraud.

Le labyrinthe serait donc, selon les dires de Colette Garraud, le lieu de la perte, de la désorientation. Le **dédale** symbolise une sorte d'épreuve extrême :

« *... Tels seraient donc les risques encourus par le marcheur qui abandonne ses pas aux couloirs sinueux du labyrinthe [...] Vertige, effondrement, épreuve des limites, épuisement, ivresse de l'espace, exténuation : malheur du marcheur.* » Thierry Davila.

Le labyrinthe, en un sens, est un combat, une confrontation dangereuse avec le lieu et l'environnement. Mais, plutôt que de subir ou d'envisager ce lieu comme une menace, pourquoi ne pas au contraire se rendre disponible à l'inconnu, l'inattendu, le hasard ? Pourquoi ne pas reconstruire notre aptitude à nous perdre ? Cette grande question est posée entre autre par Robert Smithson, dans ses écrits consécutifs à un voyage dans le Yucatán.

« *Dans le rétroviseur apparut Tezcatlipoca - démiurge du miroir « fumant ». « Tous ces guides ne sont d'aucune utilité, dit Tezcatlipoca. Vous devez voyager au hasard comme les premiers Mayas ; vous risquez de vous perdre dans les fourrés, mais c'est la seule manière de faire de l'art ».* » Robert Smithson. Michel Gauthier s'est intéressé aux nombreuses expéditions de Robert Smithson, et plus particulièrement à son voyage dans le Yucatán : « *Quand il quitte New-York pour la péninsule du Yucatán, le mardi 15 avril 1969, à bord du vol 67 de la Pan Am, Smithson se souvient d'une autre expédition : celle que fit John Lloyd Stephens dans la même contrée, en 1841.* » Michel Gauthier.

L'auteur nous apprend par la suite que Stephens est l'un des grands écrivains voyageurs du XIX<sup>e</sup> siècle. Il a ramené un grand nombre d'objets mayas que montrent les vitrines de l'American Museum of Natural History de New-York, le musée favori du jeune Smithson. Le titre que Smithson choisit pour ses écrits relatant l'expédition en question, *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán*, est un hommage au récit de Stephens intitulé *Incidents of Travel in Yucatán*.

« *... continuant sa progression dans la jungle, lors du huitième déplacement de miroir, il écrivait : « La marche conditionnait la vue et la vue conditionnait la marche au point qu'il semblait que seuls les pieds puissent voir. »* » Thierry Davila.

J'aime à croire que Smithson, dans son projet de « *reconstruire notre incapacité à voir* », nous exhorte aussi à entretenir notre aptitude à nous perdre. S'en remettre au hasard, provoquer l'accident, l'imprévu, semble être selon lui l'attitude à privilégier, sans quoi l'expérience artistique est sclérosée.

### **Provoquer le hasard, l'accident**

À travers ses performances aux allures de voyages sans fin, l'artiste-explorateur Till Roeskens provoque des enchaînements imprévisibles de rencontres, suscitant la participation active de ses partenaires. *Le voyage des autres* est une performance dans laquelle l'artiste fait de l'autostop en continu pendant plusieurs jours, sans direction

préétablie, en suivant chaque personne qui s'arrête jusqu'à sa destination, puis en continuant droit devant.

« À chaque endroit où on me laissait, je prenais une photo de la route devant moi, sans recherche formelle d'aucune sorte, pur constat du présent où je me trouvais, puis je tentais de noter tout ce que mon chauffeur m'avait dit durant le trajet. » Till Roeskens.



Till Roeskens, *Le voyage des autres*, 1999-2000.

Till Roeskens se dit ouvert à la **rencontre**. Sans prévoir aucune destination à l'avance, il se laisse porter par le mouvement et se contente de dialoguer avec les personnes qu'il rencontre. On remarque à quel point la notion de hasard, d'imprévu, est centrale dans sa démarche. L'inattendu conditionne totalement le voyage. La première tentative a lieu en décembre 1999 et dure deux jours, puis aboutit à une conférence diaporama. La deuxième, au départ de Paris, a lieu en juillet 2000 et dure trois jours. L'artiste réalise un livre à partir de cette seconde expérience.

Les notions d'**imprévu** et de **hasard** sont également au coeur de la pratique de Mathias Poisson. Ce dernier organise des promenades expérimentales pour petits groupes de six personnes depuis 2001. Au départ de chaque excursion, les participants enfilent une paire de lunettes spécialement conçues pour flouter le paysage, perturber la vision. Cette expérience troublante est une invitation à percevoir les choses autrement, à lâcher prise sur la compréhension de l'environnement. Au retour de la balade, un temps de parole est donné aux promeneurs afin de faire partager leurs expériences respectives. Mathias Poisson, à propos de ce projet, nous dit :

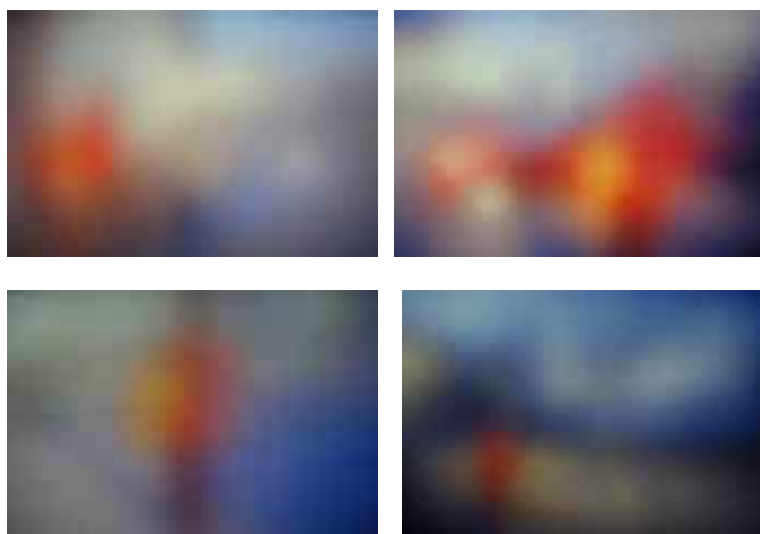
« Voir moins, avoir moins dans une époque qui cherche à nous promettre toujours plus de capacités et plus de possibilités, permet de relativiser et d'apprécier ce que nous possédons : la sensation de l'existence, la capacité de percevoir et se représenter le monde. »



**Mathias Poisson**, *Promenades Floues*, 2009.

Mathias Poisson réalise également ce qu'il nomme des « *cartes sensibles* », sortes de cartes géographiques subjectives établies sur la base de ses déplacements. Lors d'une rencontre avec l'artiste en 2007 à Montpellier, j'ai assisté à une performance retraçant l'un de ses voyages le long des côtes méditerranéennes, mêlant fiction et réalité.

Avec Till Roeskens et Mathias Poisson, ou encore Tixador et Poincheval dans leur performance *L'inconnu des grands horizons*, l'errance ne s'inscrit pas spécifiquement dans l'espace urbain ou dans les paysages naturels. Les parcours de Mathias Poisson sont définis dans des espaces « *contrastés* », selon ses propres termes (centres commerciaux, espaces naturels, rues, intérieurs privés). Ainsi, ces artistes-aventuriers traversent indifféremment plusieurs types de lieux, voire de « non-lieux », ces zones de circulation accélérée mises en évidence par Marc Augé.



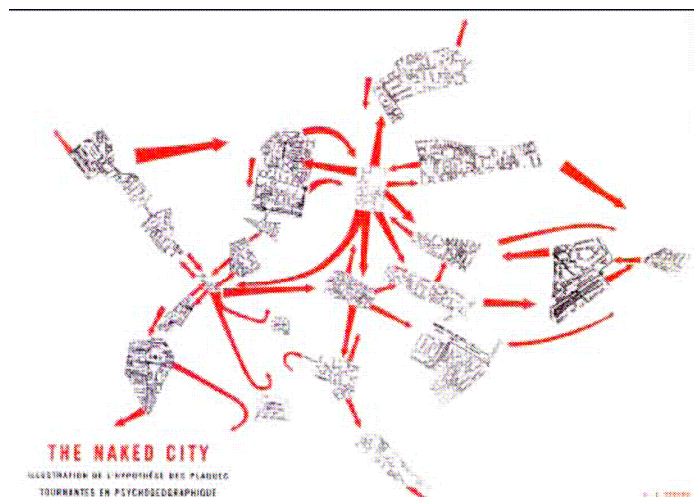
**Mathias Poisson**, *Promenades Floues*, 2009.

L'auteur dit notamment que « *l'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière,*

*ni relation, mais solitude et similitude [...] le voyageur est en quelque sorte dispensé d'arrêt et même de regard* » Marc Augé. Ces propriétés s'appliquent en particulier aux voies de circulations rapides, aéroports et autres espaces de transits.

Dans *L'inconnu des grands horizons*, performance réalisée en 2002, Laurent Tixador et Abraham Poincheval, munis d'une boussole pour seul guide, décident de traverser la France à pieds, en ligne droite. Ils partent de Nantes et ont pour projet d'atteindre Metz. Ils terminent leur périple au bout de vingt-six jours et sont accueillis à l'école des beaux arts de Metz pour une exposition qui leur est consacrée. Cette progression en ligne droite les contraint sans arrêt à traverser ces espaces de circulations rapides que sont les autoroutes et autres échangeurs.

Les exemples cités là, entre autres, interrogent à mon sens ces nouveaux espaces. Les artistes concernés formulent la possibilité d'une expérience, d'une aventure ou d'une histoire, dans ces lieux à priori stériles. En adoptant une attitude inattendue, en allant à rebours d'un usage conventionnel, ils réinventent ces zones par trop déshumanisées. Mais revenons à présent sur l'espace urbain, car il semblerait, selon les termes de Walter Benjamin, que la ville soit « *la réalisation du rêve ancien de l'humanité : le labyrinthe* » Quel environnement pourrait-il être en effet plus propice à l'errance, à la dérive, que l'espace de la ville ? Le motif du labyrinthe est donc particulièrement pertinent pour désigner l'espace urbain et ses trajectoires imprévisibles. Les artistes évoqués plus haut héritent certainement de pratiques plus anciennes théorisées dès la fin des années cinquante par Guy Debord.



Guy Debord, *The Naked City*, 1957.

Le père de l'Internationale Situationniste élabore en 1956 sa théorie de la dérive qu'il définit comme « *une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées* ». Il s'agit de se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres, tout en préservant une certaine maîtrise du parcours : la dérive est avant tout une construction. Debord entend dépasser les quelques tentatives d'errances urbaines organisées par les Surréalistes en 1923, jugées « *aberrantes* ». La ville reste ce terrain propice à l'errance : « *Dans l'architecture même, le goût de la dérive porte à préconiser toutes sortes de nouvelles formes du labyrinthe* ». Il est également recommandé de déambuler en petits groupes : « *On peut dériver seul, mais tout indique que la répartition numérique la plus fructueuse consiste en plusieurs petits groupes de deux ou trois personnes parvenues à une même prise de conscience, le recoupement des impressions de ces différents groupes devant permettre d'aboutir à des conclusions objectives.* » Guy Debord.

## Processions urbaines collectives

Au début des années soixante, certains artistes Fluxus commencent à pratiquer la "promenade-performance", proche des dérives situationnistes. Ainsi de *Following Piece* de Vito Acconci, ou *Map Piece* de Yoko Ono, réalisée en 1964, dans laquelle l'artiste nous invite à « *dessiner une carte pour se perdre* », tandis que Stanley Brouwn parcourt en 1960 la ville d'Amsterdam selon un protocole fondé sur le hasard : « *Il demande qu'on lui indique sur une feuille de papier l'itinéraire à suivre pour se rendre dans tel ou tel endroit de la ville, itinéraire que le passant choisit au hasard. Après quoi, sur la foi du schéma, l'artiste se rend à l'endroit en question.* » Paul Ardenne. Christel Hollevoet réintroduit le motif du dédale pour décrire son travail : « *This Way Brouwn représente l'idée de la ville labyrinthe, le besoin de situer, tout en suscitant instantanément l'image mentale d'une ville versatile, polymorphe, où l'esprit peut errer librement.* ».



**Stalker**, Images de la dérive autour de Rome, 1995.

Au même moment, les déambulations collectives organisées par quelques membres de Fluxus proposent une alternative à la flânerie strictement individuelle, intime. On précisera par ailleurs que la dérive situationniste évoquée tout à l'heure est fondée sur une pratique de la marche, elle est en cela radicalement différente d'une pratique conventionnelle du voyage, non-nécessairement conditionnée par la déambulation. Il est important toutefois de l'introduire ici car elle constitue un élément de compréhension des expéditions et autres aventures pratiquées par les artistes actuels.

« ... la pérégrination hasardeuse, se sustente de l'idée de la découverte et du mécanisme de l'expédition. C'est l'esprit qui préside aux déplacements urbains accomplis par les artistes du mouvement Fluxus (à partir de 1961), dont l'ambition esthétique est d'aboutir art et vie : *Free Flux Tours* (1976), de George Maciunas et de ses acolytes, par exemple,

*consistant tout bonnement à déambuler dans New York, sans rien y faire d'autre que flâner.* » Paul Ardenne.

Le collectif d'art urbain Stalker, fondé en 1995 s'inscrit dans le prolongement de la dérive situationniste. Il s'en écarte cependant sur deux points en particulier. En effet, leurs expéditions dépassent volontiers les dix participants et s'affranchissent ainsi du principe énoncé par Guy Debord selon lequel la dérive ne doit se faire qu'en petits groupes de 3 ou 4 personnes au maximum. Autre distinction : Stalker parcourt la ville instable, dans ses interstices, dans ses marges et ses territoires indéfinis tels que les terrains vagues. Le groupe arpente des lieux en devenir, tandis que la dérive situationniste prend place dans la ville construite.

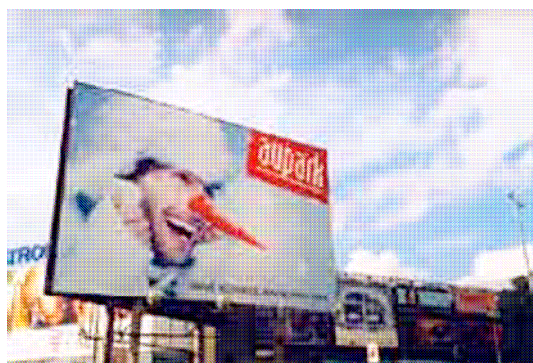
Mais ce qui nous intéresse ici, au-delà de ces distinctions, c'est la dimension collective de leurs escapades. Basé à Rome, ce laboratoire est constitué de chercheurs, architectes et artistes, dont le nombre varie selon les projets entre 7 et 15 personnes. À l'opposée de la démarche individuelle et intime du flâneur, il s'agit pour eux de vivre collectivement, simultanément, un parcours que chacun envisage selon ses compétences. Il ne s'agit pas de représenter, ni de reproduire, mais de restituer sous forme de cartes subjectives, entre autres, une expérience vécue.

*« ... la dimension collective du travail de Stalker, de ses déambulations, est un élément important de la dérive telle que Debord l'a formalisée à la fin des années 50. »* . Thierry Davila



**Stalker**, *Planisfero Roma*, 1995

La plus grande marche accomplie à ce jour par le groupe a eu lieu en octobre 1995 et a duré quatre jours. Dix de ses membres, rejoints ensuite par treize autres, ont parcouru à cette occasion environ 70 km, dans un périmètre autour de Rome.



*Ici-Même, Sur la route entre Zilina et Kladno, 2005.*

Le collectif grenoblois *Ici-Même* organise quant à lui des escapades urbaines engageant différentes pratiques de l'ordre du spectacle vivant, allant de la danse à la performance, en passant par l'installation sonore et l'écriture. Fondé en 1993, il regroupe 3 à 30 personnes selon les projets. La recherche d'*Ici-Même* se fait à travers une vision horizontale de la ville, tenant compte des flux humains, des flux d'activités, de la géographie. « *Notre scénographie se construit en marchant. Se déplacer est pour nous l'occasion de nous confronter à des environnements et des réalités sociales particuliers. Inviter, s'inviter, se fondre, se glisser, s'approprier, habiter, converser...* »

Le collectif met sur pied en 2005 le grand projet itinérant « *Un peu plus à l'est...* », se déployant sur deux ans. Des interventions dans plusieurs villes d'Europe centrale sont prévues afin d'y implanter des résidences de créations de trois à cinq semaines ou des interventions de quelques jours. Selon les consignes établies au départ, il faut « *se rendre étranger, voyager, rencontrer, porter un regard sur la ville et ses usages...* ». « *Durant la première quinzaine du mois d'août, le groupe s'est séparé selon plusieurs itinéraires et éparpillé dans le sud de l'Europe centrale [...] pour nous livrer à une exploration subjective de la ville et proposer une série de concerts de sons de villes [...] selon deux situations très différentes : une balade urbaine les yeux fermés se terminant par un concert [...] et une exploration de la gare de Ljubljana rejoignant la banlieue par un concert-voyage aveugle en train.* »<sup>37</sup>

« *... ses oeuvres se transforment lentement, subissent une dégradation progressive, jusqu'à se fondre à nouveau dans leur environnement, participant en cela des cycles de vie et de mort qui transforment toute chose, et que l'artiste aura à peine, par son geste, un instant suspendus.* »<sup>5</sup>

Extraits du mémoire de Benoit Pype, *Voyage et déplacement : L'artiste contemporain et ses expéditions*, 2010.

► **LIENS AVEC LES PROGRAMMES DE L'ÉDUCATION NATIONALE, CYCLES 1, 2 et 3**, par Delphine Mahieux, conseillère pédagogique Arts Visuels, bassin Dunkerque Flandres.

Pistes  
d'exploitation  
pédagogique

**Exposition *Autre pareil***

Premier degré

► **VOYAGE, PARCOURS, DÉPLACEMENT**

Les oeuvres présentées nous évoquent le voyage, la déambulation, l'errance, la rencontre. Au sein de l'exposition, notre déplacement est guidé par l'artiste dont des oeuvres obstruent certains passages ...l'occasion donc, de s'interroger sur nos propres déplacements courts, longs, quotidiens, exceptionnels et sur la trace de ceux ci, ...

## ■ Pistes de production en arts visuels

- Lieux et objets évoquant le voyage  
Récupérer, *collecter* et présenter des images évoquant le voyage afin de constituer un mur d'images. Mettre en valeur un *souvenir* ramassé, dessiné ou photographié lors d'une sortie ... dans une boîte, sur une stèle, le montrer, le cacher, le sublimer ...  
Expérimenter le dessin sur un support évocateur de voyage : la *carte routière*. La *valise*, quelle valise pour quel voyage; quelle valise pour quel voyageur ? Se choisir une destination et préparer sa valise.
- Itinéraires, parcours, carnet de voyage  
*Prendre son temps* ... découvrir l'environnement proche de l'école, parcourir les lieux suivant un plan défini, s'arrêter, regarder, dessiner, écouter, noter.  
Parcourir un lieu à la recherche d'un même objet (des fenêtres, des reflets, des lettrages, des ronds ...) que l'on photographiera. Les images une fois critiquées et choisies permettront de construire des *séries*.  
Garder trace d'une sortie par des dessins dans le *carnet de dessin* ou par des installations d'objets ramassés sur le parcours.
- Déplacement  
Poser la question du *corps dans l'espace*, expérimenter des déplacements codés, codifiés, imposés ou à l'inverse des déplacements libres avec ou sans obstacle.  
Matérialiser le déplacement en gardant trace de celui-ci, par exemple en marquant à la craie le déplacement d'une chaise sur le sol.  
Photographier les traces laissées par le passage des élèves dans le bac à sable de l'école ou dans la cour avec des semelles enduites d'eau, de craies ou de peinture ... *Le corps et le geste*, quels gestes pour quels déplacements ? Expérimenter sur l'amplitude, la vitesse,...

## ■ ■ Artistes, oeuvres en résonance

Eugène Delacroix pour ses carnets de dessins  
Henri Matisse  
Paul Gauguin pour les voyages  
Pierre Alechinski  
Panamarenko pour ses véhicules extraordinaires  
Artistes du Land Art tel Richard Long, Nils Udo, Pénélope  
César, *Valise expansion*, 1970, LAAC Dunkerque

## ■ ■ ■ Ressources

*Arts visuels et voyages, civilisations imaginaires*, Yves Le Gall Edition Scéren CRDP  
*Les carnets de voyages* de Titouan Lamazou  
*50 activités autour des carnets de voyage à l'école*, cycle 2 et 3, Ed. Scéren CRDP, Anne-Marie Quérel



**Pistes  
d'exploitation  
pédagogique**

**Exposition *Autre pareil***

**Premier degré**

► **ULYSSE, CONTES, LEGENDES, NARRATION**

« *Autre pareil* se présente comme un récit : c'est un parcours, un voyage, une déambulation ou encore une dérive dans l'espace du musée. Philippe Richard s'est inspiré d'*Ulysse* de James Joyce et de l'*Odyssée* d'Homère. Chaque chapitre de l'exposition renvoie à une aventure d'Ulysse ».

### • • **Pistes de production en arts visuels**

#### • Ulysse entre mythe et histoire

Illustrer à l'encre de chine (ou autre) un moment du récit du voyage d'Ulysse.

On peut également focaliser sur les lieux et partager la classe en petits groupes, chacun prenant à sa charge une étape, ce qui permettrait de retracer le parcours sur une carte.

#### • A chacun son héros

*Héros d'hier et d'aujourd'hui* — A partir des récits d'Ulysse, s'interroger sur ce qui fait un héros aujourd'hui. Choisir son héros, le décrire, lui inventer un univers et réaliser une production plastique qui le mettra en scène.

#### • Narration

Transformer un récit en carnet de voyage et inversement.

A partir de poésie telle *La valise* de Francis Ponge ou *Dans le Transsibérien* de Blaise Cendrars, travailler sur la mise en images des mots

### • • **Artistes, œuvres en résonance**

Antiquités grecques, étrusques et romaines en particulier des vases peints

Bas reliefs (visuels disponibles sur [www.photo.rmnm.fr](http://www.photo.rmnm.fr) / mot clé : Ulysse)

*Ulysse et Polyphème*, Jacob Jordaens, 1630

### • • • **Ressources**

Bibliothèque Nationale de France / Dossier *Homère sur les traces d'Ulysse*

<http://expositions.bnf.fr/homere/index.htm>

*Arts visuels Contes et légendes*, Pascale Bertrand Edition Scéren CRDP Franche Comté

*Les mythes racontés par les peintres*, Marie Bertherat Edition Bayard Jeunesse

*La mythologie*, La doc par l'image n° 186 Nathan

### **Littérature de jeunesse**

*Les aventures d'Ulysse*, Anne Dartigues Edition Gründ

*Le grand voyage d'Ulysse*, F Rachmuhl Edition Père Castor Flammarion

*Heureux qui comme Ulysse ou, le premier voyage*, J S Blanck Edition Alzabane

*L'odyssée*, Homère Edition Mango Jeunesse, Album Dada

*Les carnets d'Ulysse*, S Frattini Edition Milan Album animé

*Le voyage d'Ulysse*, Edition de la RMN, 2005, album illustré

Les oeuvres de Philippe Richard pourront être l'occasion d'aborder les questions d' espace, d'intérieur / extérieur, du volume, de l'assemblage, du vide/du plein, d'équilibre / de déséquilibre.

## **• • Pistes de production en arts visuel**

### **• Sculptures**

Aborder la sculpture par la notion de volume en proposant de coller des bandes de papier que l'on ne peut ni déchirer, ni chiffonner sur une feuille deux fois plus courte que ces dites bandes.

Créer une forme précise, qui tient debout, à partir d'une simple feuille de papier. Agencer les formes entres elles afin de créer des espaces de déambulation.

### **• Ca tient debout ?**

Expérimenter en classe, à partir de briques, cubes ou autres matériels détournés les notions d'empile ment, de chevauchement, d'équilibre et de déséquilibre.

Construire des modules qui ... tiennent debout.

### **• Cabanes**

Faire d'un grand carton d'emballage sa cabane, jouer avec les formes, les matières et les couleurs selon la fonction que l'on va lui attribuer. Choisir un lieu pour l'installer puis l'investir.

## **• • Pistes visuels**

### **• Pliages, origami et opérations plastiques**

Donner à chaque élève une feuille de papier blanc A4, sur le principe des origamis proposer des pliages. On va ainsi aborder la question du multiple à partir d'un matériau commun : la feuille de papier.

## **• • • Artistes, oeuvres en résonance**

Oeuvre d'Anthony Caro dans le *Choeur de Lumières* de Bourbourg

*Les cabanes* de Daniel Buren

Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1923

Louise Bourgeois, *Les cellules*, 2008

Etienne Martin, *Le manteau*, 1962

## ► LIENS AVEC LES PROGRAMMES DE L'ÉDUCATION

**NATIONALE, COLLÈGES et LYCÉES**, par Florent Naurois, enseignant détaché de la DAAC, Arts plastiques

### **PISTES DE REFLEXION A PROPOS DE L'EXPOSITION**

« *Tout est relatif* » (Albert Einstein)

#### **L'Odyssée, l'errance :**

L'exposition « autre pareil » de Philippe Richard propose une errance, un voyage, un vagabondage à travers les salles du musée des Beaux-Arts de Dunkerque. L'artiste a sélectionné une série d'œuvres issues des collections du musée, ainsi que celles d'autres artistes contemporains invités, afin de recomposer le périple du roi d'Ithaque. Philippe Richard déclare à propos de l'exposition : « J'ai choisi le mode de l'errance, de la dérive, tant par le choix de certaines œuvres que par la manière de construire la scénographie de l'exposition, c'est qu'elles sont une façon possible de construire et de déconstruire des situations. La vraie dérive ne peut se faire sans accepter de lâcher prise, de permettre à l'imprévu d'exister. L'errance est aussi le hasard des rencontres dans un cheminement physique incertain, c'est aussi construire une approche à l'autre, en se donnant un prétexte. ».

Cette invitation au voyage peut s'aborder selon diverses trames et se prête aisément à l'interdisciplinarité.

#### **Les voyages réels et fictifs des artistes :**

Enfermés dans leurs ateliers ou en perpétuel mouvement, les artistes ont adopté des attitudes très variées vis-à-vis de l'ailleurs. D'une simple évocation, l'errance est parfois devenue une vraie démarche artistique.

#### **Le point de fuite et l'invitation au voyage :**

Le point de fuite n'était pas seulement un moyen de mise en œuvre de la perspective. Elle permettait de mettre en lumière de façon symbolique la présence du divin, point vers lequel aboutissait toute chose du monde. Au XVIIe siècle, la symbolique du point de fuite évolue quelque peu. Claude Lorrain évoque davantage les possessions coloniales de Louis XIV, dans **Port de mer soleil couchant** (1639, huile sur toile, Paris Musée du Louvre). Sans évoquer la puissance du Roi Soleil, Hubert Robert reprend cette idée d'ailleurs dans le **Port orné d'architectures** (XVIIIe siècle, huile sur toile, Musée des Beaux Arts de Dunkerque). La présence des petits personnages qui habitent l'architecture nous évoque l'idée d'un voyage plus philosophique et temporel.

On remarquera la présence massive d'éléments issus de l'ailleurs dans les œuvres anciennes, cartes, planisphères, produits « exotiques » et halogènes hantent les vanités hollandaises du XVIIe siècle.

#### **Pour aller plus loin :**

On pourra aborder plusieurs œuvres hollandaises du XVIIe siècle. Johannes Vermeer **L'atelier du peintre** (1665-1667, huile sur toile, Vienne ) évoque une

certaine dichotomie entre la « réclusion » du peintre dans son atelier et son ouverture sur le monde comme l'atteste le planisphère tendu sur le mur. Les vanités de Willem Kalf peuvent aussi servir de base à notre réflexion, la présence de fruits exotiques, tels les citrons, évoque à n'en pas douter la nature maritime des Pays-Bas d'alors.

### **Une rupture avec les traditions et les itinéraires classiques :**

Jadis les artistes européens de renom réalisaient un voyage initiatique en Italie, à Rome principalement. Ce véritable rite initiatique leur permettait de se confronter aux modèles Antiques et Renaissants. Ce n'est qu'à partir du XIXe siècle que les artistes en quête d'ailleurs vont s'affranchir du périple transalpin. Bien entendu, **Eugène Delacroix** est resté célèbre pour son voyage au Maroc et en Algérie, à la recherche d'un nouveau modèle antique. « Voilà mes antiques » s'écria le maître à propos des habitants des villes méditerranéennes. Partir semble être en effet l'une des conditions nécessaires à une approche différentes des sujets picturaux et artistiques. Il permet aussi d'avoir une nouvelle vision sur notre propre quotidien.

**Eugène Isabey** fut le premier artiste occidental à franchir le mur invisible qui sépare l'Europe de l'Orient. La vue qu'il dépeint du port de Dunkerque est fortement empreinte d'une atmosphère orientale. Le Leughenaer, une vieille tour d'époque bourguignonne, ressemble à un minaret. La lumière qui baigne le port et les scènes qui se déroulent devant les remparts de la ville participent à cette impression. Ce n'est qu'en observant l'arrière-plan et les vaisseaux de commerce à voile qu'on peut reconnaître la cité portuaire.

Le changement de destination engendrera à terme de grandes ruptures par rapport aux modèles anciens. Paul Gauguin, par exemple, à la recherche des sources primitives de l'art reprendra à son compte les formes qu'il a découvertes sous d'autres tropiques.

L'ailleurs, les voyages occasionnent de grands bouleversements artistiques au XIXe siècle. En effet, l'ouverture de l'Europe sur le monde a permis de nombreuses découvertes culturelles. L'art Japonais, les pièces ethnographiques rapportées d'Océanie ou d'Afrique passionnent les artistes. L'ouverture commerciale entre l'Europe et le Japon permet l'arrivée massive d'estampes japonaises (Utamaro, Okusai...). Sans ce métissage indispensable, on imagine mal nombre d'artiste aboutir à la synthèse des formes menant jusqu'à l'abstraction.

### **L'importance des médiums employés dans l'idée de voyage :**

Les aquarelles et les carnets de dessins des artistes du XIXe siècle ont cédé la place aux appareils photographiques. Les séries de prises de vues ont non seulement permis de rendre compte d'un périple, qu'il soit touristique ou artistique. Des images de Maxime Du Camp réalisées dans les ruines égyptiennes aux missions héliographiques dans la France du XIXe siècle, la chambre noire a joué un rôle considérable dans l'évolution de notre regard sur le monde et de sa compréhension. À ce titre, une série de photographes avait arpenté notre région en tant qu'explorateurs de notre de quotidien, William Eggleston, Jürgen Nefzger et Marie- Noëlle Boutin s'étaient ainsi succédé pour apporter un regard nouveau sur la cité littorale.

Plusieurs photographies de William Eggleston nous permettent de remarquer l'importance du regard porté sur le sujet d'étude. Effectivement, Eggleston a transposé les grands espaces et la lumière du Far West dans le Nord de la France.

### **Pour aller plus loin :**

Dans le domaine sculptural, le travail de l'artiste anglais Richard Long est très lié avec cette notion de déplacement. On remarquera d'ailleurs qu'il emploie souvent la photographie, voire la bande filmique pour garder la trace de son travail *in situ*. On pourra aussi questionner la notion de travelling au cinéma. Le premier fut celui des frères Lumière au gré des mouvements d'une gondole à Venise en 1896. Le réalisateur Gus Van Sant, quant à lui, nous embarque à bord d'une voiture qui ère en plein désert dans *Gerry* (2002).

Il sera possible de s'appuyer sur les photographes du XIXe siècle qui ont arpenté différentes parties du territoire ou du globe. (Maxime Du Camp, Gustave Le Gray, Edouard Denis Baldus, Eugène Atget)

### **Le voyage, le déplacement, l'errance comme démarches artistiques :**

Le travail de Philippe Richard est particulièrement intéressant à propos de la notion d'errance. En effet, dans la salle consacrée à « **Ulysse, Calypso, la dérive, la perte, l'errance** », l'artiste présente une série de bois flottés, ainsi qu'une vidéo retraçant une performance de mise à l'eau d'œuvres au large de l'Islande. Le travail, *Des mois des années* (1994-1997, Galerie Bernard Jordan, Paris, bois flottés peints et vidéo), semble définir la raison d'être du reste de l'exposition. En 1997, l'artiste a largué au large de l'Islande une série de bouteilles contenant chacune une peinture. Des 180 éléments à la dérive, 49 ont été retrouvés sur des plages d'Ecosse, de Norvège, des îles Orcades.

### **Le voyage du spectateur, du point de vue unique au cheminement du regard dans la toile :**

Le point de fuite présent dans la peinture organise le déplacement de notre regard vers un point qui se situe au-delà de l'image même. L'organisation de la composition oriente le regard du spectateur. Dans le *Port orné d'architectures* d'Hubert Robert, le regard du spectateur vagabonde parmi les groupes de personnages qui hantent les vieilles constructions avant de prendre le large vers le large. Cette évocation disparaît totalement au siècle suivant. Les artistes réaffirment la planéité de la toile et invitent désormais le spectateur à un périple visuel sur la surface de l'œuvre. Son regard continue un parcours, plus libre, dans les méandres de la composition. Les fameux passages ménagés dans les peintures cubistes de Pablo Picasso (*Portrait d'Ambroise Vollard, 1909*) évitent au regard d'être bloqué par des cloisons infranchissables.

### **L'installation :**

Philippe Richard invite le visiteur à un parcours de l'espace d'exposition qui correspond aux différentes étapes de l'Odyssée d'Ulysse. On pourra questionner par exemple la notion d'installation. L'espace de l'exposition a été retravaillé comme un ensemble à parcourir. Plusieurs structures de l'artiste contraignent le visiteur à emprunter un parcours.

Les œuvres du musée font d'ailleurs partie du jeu de mise en scène de l'artiste. Les portraits de personnages de l'histoire dunkerquoise sont métamorphosés en prétendants dans la dernière salle de l'exposition, différents nus (se transforment en

Sirènes. On pourrait presque parler de travail « *in situ* » à cet égard, les œuvres des collections du musée devenant de véritables matériaux destinés à la création d'un ensemble bien plus vaste, mêlant pièces d'histoire naturelle, pièces anthropologiques ou artistiques. Les œuvres dialoguent entre-elles dans leur liaison avec l'Odyssée.

La définition de Jean-Yves Bosseur (*Vocabulaire des arts plastiques*, Minerve) nous permettra de saisir au mieux les enjeux de la notion d'installation.

**« Le phénomène de l'installation est issu de plusieurs facteurs, touchant à l'éclatement des catégories artistiques, à la quête d'espaces remettant en cause l'aspect frontal de la perception traditionnelle de l'œuvre, ainsi qu'à l'hétérogénéité des matériaux assemblés. (...) Plus généralement l'installation suppose une réflexion sur les rapports susceptibles de s'instaurer entre plusieurs œuvres, selon la manière dont l'artiste détermine leur situation en fonction de la structure architecturale destinée à les accueillir. »**

**Pour aller plus loin par rapport à la notion d'installation et d'œuvre « *in situ* » :**

On pourra, par exemple, questionner la nature des « matériaux » entrant dans la notion d'installation. la tension qui peut résulter de la confrontation entre des éléments de natures différentes et aussi le rôle de l'espace de l'installation. Le déplacement du corps du spectateur est un paramètre supplémentaire de la découverte de l'œuvre.

L'artiste anglais Richard Long effectue de longues marches au cours desquelles il réalise différentes sculptures à partir des matériaux, minéraux la plupart du temps, qu'il trouve sur place. La notion de voyage est peut-être double, puisque le spectateur, à son tour, effectue une sorte de voyage en contournant les installations minérales au sol.

Dans *Going around a corner piece*, (1970, MNAM, Paris) Bruce Nauman, conduit le « spectateur » à contourner une construction de quatre murs. À chaque angle, l'artiste a disposé un moniteur vidéo qui diffuse l'image du visiteur vu de dos.

On pourra s'intéresser aussi aux travaux de **Richard Serra** ou d'**Anthony Caro** qui impliquent le déplacement du spectateur.

**Le détournement :**

Le regard de Philippe Richard porté sur les œuvres des collections du musée des Beaux Arts nous évoque à coup sûr, les détournements opérés par les artistes de DADA au début du XXe siècle. Ainsi, Marcel Duchamp avait-il intitulé une reproduction de la Joconde, LHOQQ (1919). Sans glisser dans l'irrévérence, Philippe Richard transpose des œuvres religieuses dans le domaine mythique. Plusieurs situations détournent le sens initial des œuvres par leur participation à un objet commun. Ainsi, *Sainte Marie Madeleine renonçant aux vanités du monde* de Lucas Giordano dit « Fa Presto » (1696, huile sur toile, Musée des Beaux Arts de Dunkerque) prends-t-elle les traits de Pénélope dans la dernière salle consacrée aux prétendants. De nombreux portraits masculins quant à eux se métamorphosent en prétendants visés par les flèches d'Ulysse.

## Axes de questionnements

en relation avec les disciplines artistiques et littéraires

Niveau : Collège	Discipline : <b>Arts Plastiques</b> Liens avec les programmes	Possibilités d'exploitations :
6 <sup>e</sup> L'objet et son environnement	L'objet dans l'espace de l'oeuvre : exposition, installation, intégration ; L'objet présenté et l'objet support de présentation: le cadre, le socle, le piédestal, la vitrine, l'écran	<p>Les rapprochements opérés par Philippe Richard sont probablement l'occasion pour nos élèves d'effectuer des « collections d'objets » en le regroupant par analogies, ressemblances.</p> <p>On pourra aussi envisager de petites mises en scènes de ces différents objets en exploitant les différents moyens de présentation des objets.</p> <p>- Claes Oldenburg : <b><u>Mouse Museum, Ray gun wing, vitrine VI</u></b>, 1977 (fragments de récupération installés dans une vitrine)</p> <p>-Arman, <b><u>L'affaire du courrier</u></b>, 1961, 1962, accumulation d'enveloppes dans une vitrine.</p>
5 <sup>e</sup> L'image et son référent	La ressemblance, la vraisemblance ; L'imitation, l'interprétation ; <b>La déformation, l'exagération, la distorsion.</b>	<p>La déformation, l'exagération par rapport au référent pourrait être abordé de la façon suivante :</p> <p>On pourra ainsi travailler à propos de la notion de détournement.</p> <p>- Marcel Duchamp : <b><u>LHOOQ</u></b>, 1919</p> <p>- Marcel Duchamp : <b><u>Fountain</u></b>, 1917</p> <p>- Wim Delvoeye : <b><u>Saint Stephanus I</u></b>, 1990</p> <p>- Roy Lichtenstein : <b><u>Rouen Cathedral (seen at three different times of Day) Set n2</u></b>, 1969 Magma sur toile, Cologne Musée Ludwig</p>

<p>4<sup>e</sup> Les images et leurs relations au réel, au temps et à l'espace</p>	<p>Les relations poétiques, symboliques, métaphoriques, allégoriques, métonymiques ;          La matérialité et la virtualité ;          La durée, la vitesse, le rythme : montage, découpage, ellipse ;          Les processus séquentiels fixes et mobiles : bandes dessinées, roman-photo, cinéma, vidéo.</p>	<p>On pourra explorer la notion de flux propre à la vidéo ou à certaines installations numériques.          -Fabrizio Plessi <b><u>Liquid time</u></b>, 1993, installation vidéo,          -Christa Sommerer et Laurent Mignonneau, <b><u>Haze Express</u></b>, dispositif interactif, 1999,          -Maurice Benayoun, <b><u>Le tunnel sous l'Atlantique</u></b>, installation numérique, 1995).</p>
<p>3<sup>e</sup> La prise en compte et la compréhension de l'espace de l'oeuvre</p>	<p>L'espace et le temps comme éléments constitutifs de l'oeuvre : oeuvre <i>in situ</i>, installation, environnement ; durée, pérennité, instantanéité ;          L'espace de présentation de l'oeuvre : rapport entre l'échelle de l'oeuvre et l'échelle du lieu, accrochage, mise en scène, éclairage ;          L'espace scénographique et ses composants : espace scénique, profondeur, corps, lumière, son ;</p>	<p>On pourra questionner les différences entre une exposition « classique » de musée et l'installation de Philippe Richard. En effet, quelle peut être l'attitude de l'artiste par rapport aux collections à la différence d'un conservateur de musée ou d'un commissaire d'exposition, par exemple.</p>
	<p><b>Français</b></p>	<p><b>Possibilités d'exploitations :</b></p>
<p>6<sup>e</sup></p>	<p><b>Lecture : Textes de l'Antiquité</b>          Le Récit de Gilgamesh          La Bible          L'Illiade, L'Odyssée d'Homère ;          L'Enéide* de Virgile ;          Les Métamorphoses d'Ovide.</p>	<p>La lecture de l'Odyssée d'Homère n'est pas obligatoire pour venir visiter l'exposition « Autre Pareil ». On peut en effet envisager d'étudier la transposition d'un texte</p>
<p>5<sup>e</sup></p>	<p><b>Lecture : Récits d'aventures</b>          - <i>Le Livre des merveilles</i> de Marco Polo ;          - <i>Robinson Crusoé*</i> de Daniel Defoe ;          - <i>L'Ile au trésor</i> de Robert Louis Stevenson ;          - un roman de Jules Verne ;          - <i>Croc-Blanc, L'Appel de la forêt</i> de Jack London ;          - <i>Le Lion</i> de Joseph Kessel ;          - <i>Vendredi ou la vie sauvage</i> de Michel Tournier ;</p>	<p>La rencontre de l'autre ou de l'inconnu caractérise la plupart de ces récits de voyages et d'aventures. Ils peuvent servir de point d'entrée au voyage orchestré par Philippe Richard.</p>



	<b>Histoire-Géographie</b>	<b>Possibilités d'exploitations :</b>
6 <sup>e</sup> : Histoire	<b>L'Illiade et L'Odyssée témoignent de l'univers mental des grecs. Raconter un mythe grec.</b>	
	<b>Le début du judaïsme et du christianisme.</b>	On peut envisager de s'appuyer sur les œuvres religieuses de l'exposition afin de questionner la perpétuation de certaines histoires (souffrances, drames...)
	<b>Regard sur des Mondes lointains : La Chine Han à son apogée : La route de la soie permet un commerce régulier entre Rome et la Chine à partir du II<sup>e</sup> siècle avant JC.</b>	
6 <sup>e</sup> : Géographie	<b>Mon espace proche : Paysage et territoire. Lecture des paysages quotidiens et découverte du territoire. Cette étude amène les élèves à manipuler des documents du quotidien : plans de quartier, de la ville, plans de réseaux, cartes touristiques.</b>	On pourra à ce propos analyser différents types de cartes en les comparant avec des modèles bien plus anciens. Cela permettra de comprendre les différences de maîtrises de l'espace domestique entre notre monde contemporain et les autres époques.
5 <sup>e</sup> Histoire	<b>Regards sur l'Afrique :</b> Une civilisation de l'Afrique Subsaharienne, ainsi que les grands courants d'échanges de marchandises. (VIII <sup>e</sup> –XVI <sup>e</sup> siècles)	La présence de différents éléments de l'exposition rappelle les liens singuliers qui ont été noués avec l'Afrique (L'esclavage ( <b>Jeune Nègre tenant un arc de Hyacinthe Rigaud</b> , XVI <sup>e</sup> siècle), des <b>Bagues de verroteries</b> destinées au commerce triangulaire...). On notera l'absence de liens culturels entre l'occident, l'Afrique ou l'Orient.
	Les bouleversements culturels et intellectuels du	

	XVe au XVIIe siècle. Les découvertes européennes et la conquête des empires. Ouverture au monde Un voyage de découverte et un épisode de la conquête.	
4 <sup>e</sup> Histoire	L'Europe dans le monde au début du XVIIIe siècle	
	L'Europe des lumières. Les philosophes et les savants mettent en cause les fondements religieux, politiques, économiques et sociaux. L'Encyclopédie (Milieu du XVIIIe siècle)	
	Les conquêtes coloniales assoient la domination Européenne. (Les colonies constituent dès lors un monde dominé, confronté à la modernité).	Le commerce triangulaire est clairement évoqué dans la salle consacrée à Circée (Verroteries, œuvre d'Hyacinthe Rigaud...). On pourra questionner la colonisation en tant que relation univoque.
	<b>Histoire des Arts</b>	<b>Possibilités d'exploitations :</b>
Arts mythes et religions	L'œuvre d'art et le mythe : ses différents modes d'expressions artistiques.	Les modes d'expression ne se limitent pas à la littérature ou la peinture concernant la mise en scène des mythes. On pourra questionner tous les moyens employés pour transmettre les histoires liées aux mythes.
Arts créations et cultures	<b><i>L'oeuvre d'art, la création et les traditions</i></b> (populaires, régionales) qui nourrissent l'inspiration artistique (contes, légendes, récits et sagas, mythes dionysiaques, héroïques, épiques, etc.).	Plusieurs œuvres de l'exposition sont liées avec cette partie de programme : Raymond Hains et Jacques Villégly : <b><i>Pénélope</i></b> (1950-1954)
Arts, espace, temps	<b><i>L'oeuvre d'art et l'évocation du temps et de l'espace</i></b> : construction (vitesse, durée, répétition ; perspectives, profondeur de	La présence de différents médiums : Peintures, sculptures, vidéos, films, permettra de comprendre les spécificités de chacun d'entre eux en la matière.

	<p>champ ; illusions d'optique, etc.) ; découpages (unités, mesures, âges de la vie, époques, âge d'or, etc.) ; formes symboliques (clôture, finitude, mélancolie, nostalgie, Vanités, Thanatos ; ouverture, infinité, euphorie, Eros, etc.).</p>	
	<p><b>L'oeuvre d'art et les grandes figures culturelles du temps et de l'espace : mythes</b> (Hermès/ Mercure ; Cronos, etc.), héros épiques et légendaires (Ulysse, Pénélope, etc.), figures historiques (Alexandre le Grand, Marco Polo, Christophe Colomb, etc.).</p>	
	<p><b>L'oeuvre d'art et la place du corps et de l'homme dans le monde et la nature</b> (petitesse/ grandeur ; harmonie / chaos ; ordres/ désordres, etc.) ; les déplacements dans le temps et l'espace (voyages, croisades, découvertes, expéditions, migrations) et leur imaginaire (rêves, fictions, utopies).</p>	<p>On pourra par exemple questionner la notion de perspective en tant que moyen conventionnel pour maîtriser l'espace fictif à défaut de maîtriser celui du réel.</p>
Niveau : Lycée		
2 <sup>nde</sup> :	<b>Histoire</b>	
	<p>L'élargissement du monde au XVe - XVIe siècle          Mise en œuvre :          La question traite des contacts des européens avec d'autres mondes et de l'élargissement de leurs horizons géographiques.          - Un navigateur européen et ses voyages de découvertes.</p>	

	<b>Français</b>	
2 <sup>nde</sup> :	Organisation de l'enseignement : Parcours de personnages Les héros littéraires d'hier sont-ils les héros d'aujourd'hui ?	Les mythes semblent encore d'actualité puisqu'ils questionnent notre propre existence. (Sisyphes, Narcisse...)
1 <sup>ere</sup> :	Du côté de l'imaginaire : La fable, les contes, les récits imaginaires sont-ils réservés aux jeunes lecteurs.	
Terminale :	Identité et diversité. En quoi l'autre est-il semblable et différent	
	<b>Philosophie</b>	
Séries littéraires	Le sujet - La conscience □ - La perception □ - L'inconscient □ - Autrui □ - L'existence et le temps  Repères : Ressemblance analogie	
Lycée :	<b>Histoire des arts</b>	
	<b>Champ anthropologique</b>	
Arts, réalités et imaginaires	L'art et l'imaginaire, l'invention artistique.	
Arts et sacré	<b>L'art et les grands récits</b> (religions, mythologies) : versions, avatars, métamorphoses, etc.	
	<b>L'art et les croyances</b> (magie, sorcellerie, superstitions, légendes, etc.).	
Arts, société et culture	<b>L'art et les identités culturelles</b> : diversité (paysages, lieux, mentalités, traditions populaires), cohésion (usages, coutumes, pratiques quotidiennes, chansons, légendes, etc.) ; particularismes (arts	

	vernaculaires, régionalismes, folklores, minorités, diasporas, ghettos, etc.)	
	<b><i>L'art et les autres</i></b> : regards croisés (exotisme, ethnocentrisme, chauvinisme, etc.) ; échanges (dialogues, mixités, croisements) ; métissages	

► **CONTACT - Département Art & Médiation (DAM)**  
**Musées de Dunkerque**

**Responsable du DAM**

Richard Schotte, [art.mediation@ville-dunkerque.fr](mailto:art.mediation@ville-dunkerque.fr)

Tel. 03.28.66.99.44

**Coordinatrice pédagogique du DAM**

Emilie Lacour, [emilacour@ville-dunkerque.fr](mailto:emilacour@ville-dunkerque.fr)

Tel. 03.28.66.99.46

**Professeur d'Arts plastiques détaché**

Florent Naurois missionné par le Rectorat de Lille

[florent.naurois@orange.fr](mailto:florent.naurois@orange.fr)

**Conseillère pédagogique Arts Visuels**

Delphine Mahieux, Conseillère pédagogique Arts Visuels, bassin Dunkerque Flandres

[delphine.mahieux@ac-lille.fr](mailto:delphine.mahieux@ac-lille.fr)

**LAAC**

**Lieu d'art et action contemporaine**

**Jardin de sculptures**

**59140 Dunkerque**

**Tel. 03.28.29.56.00**

**Musée des Beaux-Arts**

**Place du Général-de-Gaulle**

**59140 Dunkerque**

**Tel. 03.28.59.21.65**

**Conception du dossier et recherches documentaires :**

Emilie LACOUR, Coordinatrice pédagogique, Département art et médiation, direction des musées, Dunkerque.

