Art Contemporain et Temps de l'Histoire

Le temps découpé en son lieu (2)

Une exposition expérimentale au Réfectoire des nonnes, galerie d'exposition de l'ENSBA de Lyon du 6 au 17 décembre 2016

Yann Annicchiarico, Simon Bergala, Axelle Bonnard, Giovanni Careri, Vincent Ceraudo, Rosa Joly, Jenny Lauro-Mariani, Thomas Léon, Philippe Rousseau, Bernhard Rüdiger, Ludvig Sahakyan

Tel est le titre choisi par l'unité de recherche *Art Contemporain et Temps de l'Histoire* pour la présentation au Réfectoire des Nonnes. Elle fait suite et développe la présentation exposée au Palais de Tokyo en avril 2016 dans le cadre de l'événement *Vision* et nous fournit l'occasion de présenter la le livre *Le Temps suspendu,* publié par les Presses Universitaires de Lyon, troisième ouvrage issu de notre recherche.
Depuis 2011 l'unité de recherche travaille à l'élaboration de tables, outils visuels qui permettent de dégager une discussion d'ordre théorique. Ce procédé est une manière d'organiser la recherche elle-même. Le modèle de ce type d'argument visuel a été élaboré par Aby Warburg entre 1925 et 1929 dans son Atlas Mnemosyne, nous l'avons appliqué à nos questions et déployé ensuite dans l'organisation des pages et des chapitres du livre *Le temps suspendu.*
Le temps découpé en son lieu (2) est une étape ultérieure de notre travail. Après une longue période d'élaboration théorique et historique qui a abouti au livre, nous avons choisi d'exposer des maquettes pour accentuer la dimension du faire propre à la réalisation des œuvres produites ou étudiées et pour expérimenter une manière de partage, entre nous et avec le public, qui ne passe pas par la seule médiation de l'écrit. Découper le temps en son lieu est un énoncé qui renvoie d'un côté au travail matériel de la découpe, nécessaire pour fabriquer une maquette, et de l'autre aux strates temporelles que nos maquettes font apparaître, non pas en général, mais en relation à de lieux spécifiques et exemplaires.

En l'état des choses, nous expérimentons une tentative de faire avant que de dégager des lignes de réflexion verbalisées. Plus précisément : les opérations matérielles et conceptuelles que provoque la construction des maquettes vont nous permettre de penser autrement et devraient nous autoriser à écrire différemment de ce que nous avons fait jusqu'ici. Toute décision sur la réalisation concrète d'une maquette a, en effet, des implications d'ordre théorique et historique. Aussi avons-nous constaté que les accidents et les problèmes conduisent à des solutions inattendues qui sont sources de déplacements significatifs pour nos questionnements. Ainsi, comme le suggère un exemple fourni par une maquette encore fraîche, la technique d'application d'un profil sur plâtre afin de reconstituer la façade du Musée de Dresde provoque un effet formellement similaire à ceux induits par les *Stripes* de Gerhard Richter. L'effet d'opacification propre aux *Stripes* et l'opacité massive de la façade du Musée par rapport à son histoire se rencontrent de manière inattendue.
Ces nouvelles expériences en cours se superposent à celles, plus anciennes, que résume le livre *Le Temps suspendu.*

L'unité de recherche ACTH (Art contemporain et temps de l'histoire, École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon et Centre d'histoire et théorie des arts de l'EHESS de Paris) est soutenue par le ministère de la Culture et de la Communication au titre de l'appel à projet 2013 du Service des arts plastiques de la Direction générale de la Création artistique.

Les projets de l'unité de recherche ACTH est consultable sur : www.ensba-lyon.fr/recherche/acth.

École nationale
supérieure
des beaux-arts
de Lyon

Du pluriel aux singuliers — Le fonctionnement pas-si-simple d'un groupe de recherche serait-il son principe opératoire ?

La complexité au départ du projet du groupe *Art Contemporain et Temporalités de l'Histoire* se comprend assez facilement dans le pluriel du principe opératoire qu'il (ce pluriel) se charge d'explorer : ces temporalités par lesquelles ce qui se pose en discipline (champ d'expérience, d'étude ou d'enseignement, l'art contemporain) s'articule, selon des détails logiques et formels particuliers, au principe qui les organise (cette histoire dont la pratique n'est, il est vrai, jamais entièrement simple ou innocente). Par ailleurs, il semble raisonnable de penser que toute recherche doive traverser incertitudes et tâtonnements avant d'arriver à trouver quoi que se soit – autrement, à suivre un programme d'hypothèses établies et sans surprises, elle affirmera du tautologique et/ou enfoncera des portes ouvertes. Un tel devoir d'incertitude apparaît d'autant plus nécessaire que le croisement entre un troisième cycle (en devenir et pourtant déjà affirmé) de recherche en art de l'École Supérieure des Beaux-arts de Lyon et un centre de recherche en histoire de l'art de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (qui privilégie un pan « théorique » de la réflexion), que ce croisement se doit de garder « ouvertes » les pratiques transmises et demeurer conscient de la part prospective et nécessairement utopique de son effort. Aussi, à suivre comment les pratiques artistiques contemporaines s'enracinent dans, s'inspirent de ou ignorent ce qui fait le lit de leur « progression », aucune représentation ni explication, jusqu'à la dénégation même de l'efficace de la représentation ou de l'explication, ne peut définitivement circonscrire le monde en son modèle ; et c'est pourquoi nous continuons à travailler…

Trajet effectué et situation(s)

En deçà de la généralité un peu facile et propre à disqualifier la pertinence du propos précédent, le travail de l'unité de recherche *Art Contemporain et Temps de l'Histoire* a à la fois permis, selon des degrés d'autant plus réels qu'ils sont spécifiques, de préciser et d'identifier des problématiques singulières et locales définies à l'aune des préoccupations des participants et de développer une plate-forme commune de travail. La technicité auto-descriptive de notre propos ne doit pas masquer que c'est au détail de ce « particulier » propre aux opinions de chacun que peuvent se mesurer les progrès accomplis par le groupe. Sans trop sacrifier à cette tendance qui voit le « faire-savoir » supplanter parfois, et parfois complètement, le « savoir-faire » – deux pôles contradictoires entre lesquels navigue l'enseignement en école d'art et, plus largement, une certaine « progression » de l'art moderne et contemporain centrée sur une explication de soi communicante –, sans trop sacrifier, donc, à une auto-explication dont le système menace d'en masquer le sens, nous pouvons toutefois essayer d'énumérer, un peu rapidement, quelques passages qui ont déjà pavé notre recherche.

Un point de départ « théorico-plastique » nous a permis d'envisager la suspension picturale, mais peut-être aussi sociale et politique, du temps, dans les peintures de *La Vague* effectuées par Gustave Courbet. Appréhension de changements et de destructions à venir qui s'étendront de la mise à bas de la Colonne Vendôme par la Commune jusqu'aux bouleversement de l'usage de son médium par l'art moderne, aux catastrophes humaines du XXe siècle avec ses deux guerres mondiales, et à cette mesure violente de l'aplatissement du réel entre autre constatée à l'occasion de l'écroulement des deux tours jumelles new-yorkaises, aplatissement qui semble marquer notre entrée dans ce XXIe siècle d'une ère dont l'identité s'égare. Ainsi l'absorption du peintre dans sa peinture telle que le suggère *L'Atelier du peintre* de Courbet, les couches quasi sédimentaires qui voient les collages de Max Ernst passer de l'automation mécanique de dada à la foliation de la psyché surréaliste, à la sortie du cimetière absurde de la première guerre, les constructions par couches des micro-mondes picturaux de Paul Klee, et cet *Ange nouveau* qui regarde à la fois vers le passé et le futur, les interrogations picturales américaines de Philip Guston ou Jay DeFeo, entre la fresque proto-pop du pourrissement social et une peinture d'action au ralenti qui rayonne à occulter un bow-widow ouvert sur le San Francisco alternatif des années 50 et 60, les échos du 11 septembre dans les soucis de la fabrique microscopique d'un verre autonettoyant qu'explore *l'Atlas* de Gerhard Richter… Pour énumérer partiellement quelques éléments dans le vrac de leur chronologie. Des vagues se suivent et font sens, et demeurent pourtant dans le pluriel de leurs particularités.

Nous ont aussi accompagnées dans ce parcours dont nous n'évoquons ici que le pointillé, les questions de la théâtralité, de l'absorption et de la conscience du regard du spectateur que soulève Michael Fried, l'aplatissement du temps dans un présent surdéterminé au détriment d'une jonction passé-futur engourdie, tel que François Hartog le lit dans les pratiques mémorielles d'aujourd'hui, l'exploration entreprise par Ralph Ubl des prémisses picturaux de cette partie des avant-gardes qui fait écho à l'inquiétude benjaminienne quant au devenir du siècle, les lectures du moment, refoulement et suspension, du trauma-catastrophe telles qu'en rendent compte W.G. Sebald ou Eric Santner, ou encore le stimuli constant des dispositifs cinématographiques expérimentaux établis par Michael Snow au tournant des années 60. Un des outils prégnant dont nous avons assez systématiquement fait usage pour décanter pensée, propos et exploration plastique réside dans l'essai d'une pratique parallèle à cet Atlas Mnémosyne (élaboré entre 1925 et 1929) que photographie un Aby Warburg à l'affût de « survivances » anthropologiques et plastiques lorsqu'il juxtapose sur une couverture noire ces images qu'autorise le séminal de la reproduction technique. Reproduction de ces œuvres aux croisements du social, de l'histoire, de la forme et du sens, et que l'on appelle d'art — encore aujourd'hui, dans nos contrées d'un monde « globalisé » qui se perd dans l'irréalité financière, l'absurdité du management statistique et les définitions marketing creuses qui nourrissent les feeds et les votes.

Permutation, orientation et support

Soulignons comment le flottement, l'agencement et le ré-agencement, les réponses plastiques d'une situation l'autre au sein de l'atlas en formation ont contribué à la fois à la labilité et aux déterminations nécessaires à la progression de notre travail général/de nos travaux personnels. Mais ce jeu de positions, celles des images entre elles tout autant que celles que nous entretenons avec elles, ce jeu de positions que formalise l'atlas est aussi celui d'orientations temporelles, cette mesure dont l'intitulé du groupe souligne le sujet. À décanter ainsi une image avec l'autre ou avec l'axe d'une polarité qui s'impose un moment, ce sont aussi les différentiels temporels, la variété et les particularités des images qui s'imposent à nous. Les temporalités de l'histoire seraient encore, et d'abord (ainsi que le modélise les recherches du *Groupe d'études sur les historiographies modernes* avec lequel nous avons partagés plusieurs journées d'étude) celles des histoires de chacun, artistes et théoriciens, passées ou présentes. Et exhumer les positions de l'un (présent ou passé, particulier ou général) aiderait à préciser celles de l'autre, à comprendre le nécessaire rapport au temps et à l'histoire qui traverse individu et œuvre – un rapport personnel, parfois traumatique, souvent plus circonstancié et réactif à ce qui l'entoure que la forme catégorisée des œuvres ou que le masque du roman d'un parcours au sein d'un mouvement, revendiqué ou non, ne voudraient le laisser croire. Et depuis cette possibilité du déplacement des images et des explications, ce décalage de la lecture appelé différance en d'autre temps – décalage que nous nous autorisons et qui permet l'exploration des contraintes de nos objets d'étude (le temps, « en premier lieu », toujours difficile à définir puisque nous y sommes aussi plongés) –, depuis le jeu des variations des œuvres dans leurs écosystèmes comme dans la durée de notre réflexion, depuis ces écarts, c'est alors, in fine, la position de chacun d'entre nous face à son travail qui se trouve altérée, redéfinie ou confirmée.

Ce « jeu de carte(s) » qui est celui de l'atlas a à la fois ouvert l'orientation d'une réflexion générale et le positionnement des participants quant à celle-ci, au fur et à mesure qu'ils y ajoutaient-digéraient des éléments. Cette coexistence orientée d'éléments de réflexion plastique et/ou argumentée a permis une mise en commun de la recherche de chacun tout en conservant les spécificités et hétérogénéités qui l'identifient ou la définissent – parts et bénéfices variés qui peuvent ou non faire écho entre eux. C'est ce travail dont notre dernière publication essaye de rendre compte en rassemblant le divers des interventions sous l'égide de chapitres-tables-pages d'atlas qui les situent tout autant qu'elles se situent depuis ce socle. Notons comment, il y a deux ans et demi, de passage pour une session de travail dans le grand espace-scène des Laboratoires d'Aubervilliers, nous avons pu expérimenter cet agencement selon l'échelle élargie de l'extension d'un sol qui offrait son étendue au déploiement des images et à nos pérégrinations-piétinements autour d'elles. Pourtant, et en essayant de ne pas demeurer sur cette position assise qui contraindrait celui qui y écrit (ainsi que le remarque un Nietzsche qui préconise alors la marche pour le bénéfice de la pensée), plus que le terme de « planche », c'est finalement celui de « table » qui se sera imposé au groupe lors de sa pratique de l'atlas. Pas tant la « table de la loi » ou celle de « l'établissement » du dogme, que celle d'un coin — coin sans coulisses (sinon celles, inévitables, de notre quant-à-soi) où nous nous retrouverions pour organiser un théâtre de formes et d'idées. De ce coin certainement élargit grâce aux soutiens institutionnels et au financement de voyages et logements lors de nos réunions, coin simplement ouvert à l'expérience où il serait encore possible de bricoler-orienter quelque-chose qui fasse sens, finalement, après essais et erreurs.

L'écart entre la notion de « table » et celle de « planche » (au double sens où joue le mot

entre théâtre et illustration) s'étendrait entre l'horizontalité exploratoire du dessin ou du schéma et la verticalité démonstrative du tableau ou de la peinture, entre la synthèse spatiale et synchronique d'un résumé et la prégnance diachronique d'un moment, arrêté ou suspendu, comme *La Vague* par laquelle nous avons commencé. Moment le plus prégnant ou non mais qui s'intercale nécessairement entre d'autres. Ferait alors « surface » le besoin d'échapper à cette dualité synchronique-diachronique somme-toute bi-(suivant le plan de la démonstration) ou uni-(suivant la ligne du temps) dimensionnelle, car l'addition par laquelle se construit l'axe de superposition des tableaux – qui est aussi, rappelons le, celui de l'enfilade sans fin des salles d'un musée organisé selon la chronologie des mouvements artistiques, architecture d'un non-site institutionnel –, cette addition axiale reste perpendiculaire aux choses et unidimensionnelle dans son analyse, précisément empêtrée dans le système de son axe, dans la rigidité de sa compulsion historico-perspective. De son côté, l'horizontalité plane du schéma sacrifie peut-être trop au spatial de l'explication (tel élément ici, tel autre là, telle ligne d'un rapport) et manquerait à saisir la prégnance inévitable du temps qui altère éléments et rapports. Il nous faut dès lors approfondir autrement notre travail d'exploration des circonstances et des temporalités de l'œuvre, souci de l'artiste comme de l'historien ou du théoricien. Nous avons trouvé comme titre de cette progression d'abord déclinée à *Vision* au Palais de Tokyo en avril 2016 : découper le temps en son lieu. Toujours depuis ce coin de table qui est un peu malgré-nous devenu, au moins pour un temps, notre modus operandi, nous entreprenons désormais, ouvrant pour cela un nouveau pan de notre recherche, d'y ériger des complexes où l'espace et le temps se mélangeraient selon une expérience partagée entre un passé évoqué et un présent interrogé. Simplement, utilisé rétrospectivement, selon ce geste ancien de modélisation qui voyait le charpentier de marine élaborer le modèle réduit de l'embarcation à venir : construire une maquette pour comprendre par où nous passons.

Modèles réduits d'espace-temps

À quoi ressemblent, qu'est-ce que signifient pour nous aujourd'hui des maquettes d'œuvres ou se référant à des œuvres de ce passé proche qui a ouvert les conditions de production actuelles du monde de l'art – tel que nous (ou qu'il) croyons (croit) le (se) connaître ? « Nous » ou « il », réflexif ou non, ainsi le jeu d'embrayeurs devenu complexe dans le monde-comme-il-va de la production de l'art contemporain, hyper-actif et sans horizon stable (constat opéré par tous sans que rien ne ralentisse) : jeu brouillé qui conduit à ce que l'on ne sache si c'est l'institution, le mécène, le « curateur » ou l'artiste qui produit l'œuvre. Au delà du mythe d'une coproduction harmonieuse ou d'un constat objectif d'une scène artistique « naturellement épanouie », c'est probablement le dernier terme cité, l'artiste, par défaut et tout autant qu'il soit (et tel que « la recherche » pourrait aider à le comprendre), qui devrait malgré tout, en attendant que tout le monde le soi, faire, sinon autorité, au moins point de départ, depuis ses œuvres déployées dans un paysage de souverainetés brouillées. La fabrique de l'œuvre peut peut-être s'éclaircir à la lecture de ces modèles « réduits » autour desquels nous pouvons tourner et réfléchir, que nous pouvons dé- et ré-contextualiser, par définition, puisque ce sont des maquettes, ces objets destinés à l'aller-retour entre théorique et pratique. Il s'agirait de relier évidences plastiques et implications spatio-sociales pour dégager quelques régulations, probablement locales mais qui aient encore cours pour nous, ou dont l'absence ou la disparition nous parleraient tout autant.

Possible réminiscence de l'Atlas, nous est venu l'idée d'expérimenter l'orientation magnétique de quatre maquettes entre elles, en rappel des lieux spécifiques dont elles empruntent l'exemple. Ainsi l'exposition dans la galerie Neue Meister de l'ancien Albertinum situé à l'est de l'Elbe et ré-érigé à l'identique après son bombardement durant la seconde guerre, où Richter met en scène un retour à Dresde qu'il a quitté en 1961 pour l'ouest, Dusseldörf et le défilement du paysage derrière les bords de l'autoroute à travers les vitres d'une Porsche. Ou ce rêve de découper l'intersection d'un cône à travers un très ancien immeuble, que Matta-Clarke réalise en 1975 dans ce quartier du Marais sur le point de laisser place au Centre Pompidou qui sort de terre ; aussi cette peinture-relief rayonnant qui occulte la fenêtre de l'appartement de Jay DeFeo au 2322 Fillmore Street à San Francisco de 1958 à 1965, jusqu'à ce qu'elle en soit expulsée par une découpe de la façade d'où s'extrait (césarienne d'où sexe-trait) *The Rose,* qui pèse alors plus d'une tonne, sauvetage du vortex d'un sédiment pictural ; ou encore le décollement d'une parties des dalles d'un revêtement de sol de terrasse que remplace une flore résiduelle qui s'installe peu à peu dans l'interstice, partie de l'intervention réalisée en 2012 par Pierre Huyghe sur le toit du Metropolitan Museum de New York, seul bâtiment important à mordre sur le rectangle de Central Park, presque face au Muséum d'Histoire Naturelle qui se déploie sur son carré de verdure de l'autre côté, à l'ouest du parc, jeu sur la maquette rectangulaire du treillis new-yorkais, sur des carrés indifférentiés que remplis aléatoirement la mousse.

Inversement et complémentairement, c'est de désorientation et d'épuisement qu'il s'agit lorsque nous évoquons le projet irréalisé du début des années 70 de *Cinema Cavern* d'un Robert Smithson qui s'interroge, ironiquement comme à son habitude, sur la possibilité d'un cinéma réellement « underground » : ses premières épreuves d'un travelling dans des couloirs miniers rébarbatifs et d'un passages de l'ombre à la lumière du dehors ne fonctionnent que difficilement, le cinéma est en soi un lieu d'écroulement et de concaténation mentale, et le projet s'éloigne au fur et à mesure que sa tentative de réalisation est rongée par la fatigue. Autres épreuve, désorientation et fatigue : ces éléments qui guident le *Stalker* du film de 1979 d'Andrei Tarkovski, ce « mateur » ou « chasseur à l'approche » dont Serge Daney nous dit que seul l'axe du désir de son regard rivé au but peut encore soutenir la marche hésitante, « chasseur à l'approche » qui guide le scientifique et l'écrivain vers le lieu interdit des souhaits irréalisés ; nous évoquons le surplomb d'un micro-pays de rebuts et de flaques par lequel passe le raccourcit impossible de la ligne droite et perpendiculaire, de la tête à la main du Stalker, raccourcit qui illustrerait le génie d'un pouvoir de progression dans l'incertain depuis la fragilité de cette foi toujours vivante qu'ont perdu le chercheur et le littéraire. Une dernière maquette s'oriente depuis le relief de l'image sur l'opacité du mur ou de la paroi, intérieurs ; orienté dans l'axe perpendiculaire d'une photo de vagues épinglée entre deux fenêtre et vers lequel il progresse, le « travelling » du *Wavelength* de 1967 de Michael Snow, ou de sa version de 2003 triplement superposée en vidéo pour ceux qui n'ont pas le temps, est évoqué par dessus le croisement de deux dessins de la grotte Chauvet, récemment découverte et que Werner Herzog documente en 2010 d'un film impressionnant, deux dessins que « nous savons » séparés de plusieurs milliers d'années alors qu'ils semblent pourtant « communiquer » entre eux dans l'intimité de leur superposition défaite par le montage.

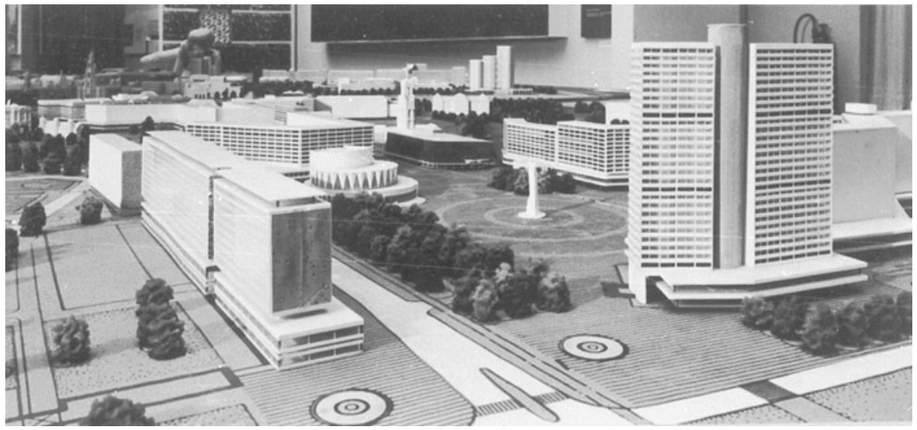
Philippe Rousseau

Retour à Dresde

L'Albertinum de Dresde est un ancien arsenal militaire transformé de 1884 à 1887 en Musée de style Neo-Renaissance par le Roi Albert des Saxons (plus précisément le Roi Friedrich August Albert Anton Ferdinand Joseph Karl Maria Baptist Nepomuk Wilhelm Xaver Georg Fidelis de Sax, de la maison des albertinischen Wettiner) pour accueillir sa collection de sculptures. Le musée fut détruit lors des bombardements de la ville le 13 février 1945, mais ne s'effondra pas complètement. Après la guerre, le rez-de-chaussé accueillit un dépôt d'œuvres d'abord volées par l'occupant Russe, puis petit à petit rendues à la nouvelle RDA, la République Démocratique d'Allemagne de l'est. Au début des années 60 il fut reconstruit à l'identique selon les techniques du dix-neuvième siècle, comme ce fut aussi le cas pour d'autres bâtiments avoisinant. Parmi lesquels l'école des beaux-arts où Richter, qui est né à Dresde en 1932, fit ses études pendant les années 50. L'Albertinum abrite depuis les Collections Nationales de Dresde, la Galerie Neue Meister. Les collections stockées dans les sous-sol du bâtiment furent gravement endommagées lors de la grande crue de l'Elbe en août 2002. Il a été modernisé depuis. La cour centrale est désormais couverte d'un toit qui s'appuie sur l'ancien bâtiment en pierre et abrite dans son épaisseur le stockage et les locaux de restauration de la collection. Ces énormes travaux furent financés grâce à 40 œuvres mises en vente aux enchères par les artistes et l'apport le plus important fût celui de Richter. Une des grandes peintures abstraites *Fels* de 1989 (300 x 250 cm) fut acquise par une collection privée pour 2,6 millions d'Euro et est aujourd'hui exposée dans l'Albertinum qui héberge aussi les Gerhard Richter Archiv.
Le musée a organisé en 2012 une exposition pour le 70ème anniversaire de Gerhard Richter, *Streifen und Glas* (Stripes et verre, du 14 septembre 2013 au 5 janvier 2014).
Notre maquette a pour objet cette exposition dans les murs de l'Albertinum. Dans la salle centrale Richter a installé un nouvel assemblage de vitres transparentes *Château de cartes* et, accrochées aux murs, deux séries graphiques réalisées à l'encre. D'une part l'édition de 1957 *Elbe,* nom de la rivière qui traverse Dresde. Elle se compose de 31 monotypes crées au rouleau d'encrage directement appliqués de chaque côté de la feuille-support. Avant sa fuite hors de la RDA en 1961, Richter avait laissé ces tirages à l'abri chez un ami et les a récupéré après la chute du mur en 1989. D'autre part l'édition intitulée *November,* de 2008. Elle se compose de 27 feuilles sur lesquelles Richter dépose librement de l'encre, absorbé différemment selon les manipulation de l'artiste. Cette édition se compose, elle aussi, de feuilles laissant apparaître une image des deux côtés, l'encre en traversant les feuilles produit des images jumelles sur leur envers.
En amont, l'exposition s'ouvrait sur une première salle où Richter montrait ses *Stripes* – impression numérique de fines lignes colorées sur papier contrecollé sur aluminium – qu'il produit depuis 2011 à partir de la captation de détails démultipliés, miroités et dépliés numériquement, détails issus du scan d'un tableau de 1990 *Peinture abstraite.* La dernière salle de l'exposition montrait de son côté Flow, une série d'œuvres sur verre accroché au mur. Richter a remué dans de grands bassins des masses de couleurs fluides qui ne se mélangent pas ; par moments, il capte l'état de la matière colorée en laissant la surface de la masse liquide toucher et se déposer sur le verre.

Le verre, le liquide, la matière qui passent d'un côté à l'autre de la feuille sont au cœur de l'exposition de Richter. Pour son 70ème anniversaire il revient dans sa ville natale, aujourd'hui un étrange mélange de béton armé, fruit du modernisme volontaire de l'après-guerre et de la ville baroque reconstruite à l'identique selon les métiers d'antan et qui est aujourd'hui le cœur commercial de la ville touristique. L'Albertinum appartient à cette deuxième catégorie de bâtiments de Dresde. L'épaisseur de ses murs, son dessin décoratif intégré à leur masse qui répond aux règles de construction du 19ème siècle est clairement d'un autre temps et l'opération de restauration à l'identique révèle une dichotomie inquiétante qui a habité la culture allemande de l'après-désastre. Toutes les grandes villes allemandes ont étés rasées et reconstruites selon des critères modernes – propres à ceux de l'idéologie communiste à l'est à et ceux de idéologie néolibérale à l'ouest. Pourtant on a restauré partout certains des immeubles signifiants pour l'identité des villes et ceux-là ont étés restaurés suivant les règles les plus strictes des métiers d'une Allemagne disparue, ce pays d'artisans et de marchands d'un moyen-âge rêvé, cette Allemagne que, depuis le romantisme du dix-neuvième siècle, n'a pas arrêté d'être réinventée.

Le point de départ de la maquette a été la réflexion sur le lieu du Musée situé dans le faux ancien centre de la capitale de la Saxe, qui fut aussi en 1945 une des villes refuge pour la population qui fuyait le conflit. Elle a été longtemps le symbole des bombardements alliés qui ne visaient pas que des cibles stratégique pour la reconquête de l'Europe et de l'Allemagne. Les bombardements du 13 février 1945 firent officiellement 25000 victimes.
Un troisième élément de la localisation que la maquette veut mettre en évidence est la position de l'Albertinum sur les bords de l'Elbe, elle-même thématisée par Richter dans son exposition avec la série d'encres de 1957, mais aussi rappelé par les autres usages de liquides et de transparence des œuvres exposées.
Le premier geste de réalisation de la maquette a été celui de prendre la mesure de l'épaisseur des deux murs porteurs de la façade externe et celle de la cour intérieure qui délimitent la salle centrale de l'exposition de Richter, laquelle vue de l'intérieure, emprunte l'interface standardisée du « white cube » à éclairage zénithal. Un lien s'établit alors entre ce contenant, dont la forme reconstruite dénie le passage du temps et efface la catastrophe, et le contenu de l'exposition de Richter.
Partant d'un relevé des architectes qui ont renouvelé le bâtiment, on a fabriqué des formes profilées reproduisant le relief du mur. En passant ces formes sur le plâtre on a produit le profil des murs de la maquette de l'Albertinum, geste d'étirement par spatule utilisé par Richter pour la réalisation de ses grandes peintures abstraites. Ce même geste qui dans les *Stripes* est devenu un geste numérique qui étire, miroite et multiplie les points d'une ligne scannée de la Peinture abstraite. Le bâtiment ainsi reproduit

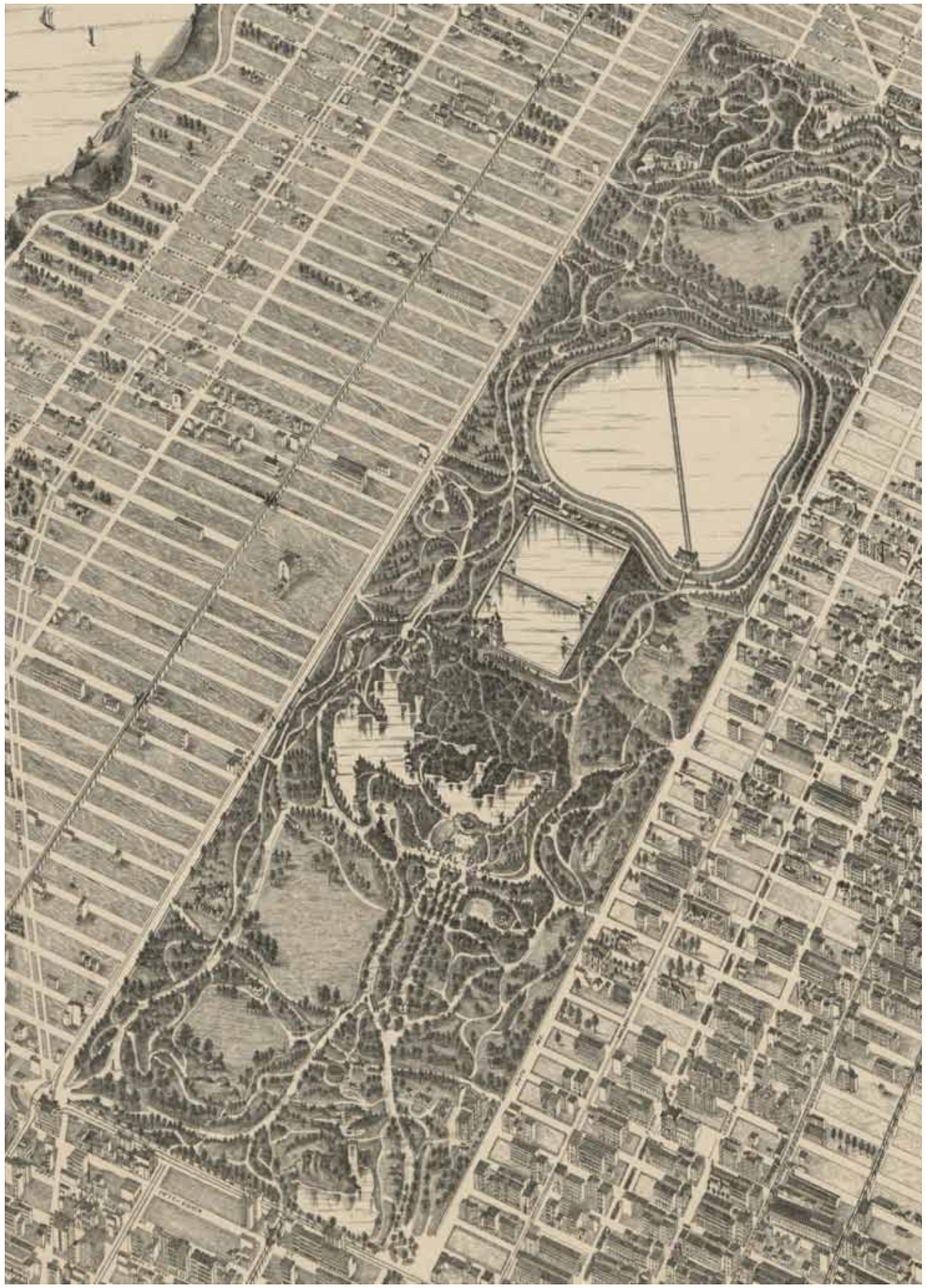


est resté vide, on a renoncé à refaire les œuvres à l'échelle. Une feuille de papier a été marouflée sur la table de la maquette. Un liquide teinté à aquarelle laisse une trace du côté du bâtiment qui donne vers la Elbe.
Nous avions déjà étudié dans le texte introductif au premier chapitre du livre *Le Temps suspendu* le lien que Richter établit entre la catastrophe du 11 septembre 2001 et son retour aux travaux sur les verres transparents, ainsi que son intérêt pour la vue au microscope de certains matériaux comme le Strontium qui explose au contact de l'oxygène, liens construits en 2006 dans le Block *September* de son Atlas à partir d'œuvres et de projets de 2002. C'est justement la juxtaposition d'une photo de presse maintes fois utilisée dans les médias, à partir de laquelle Richter réalise sa peinture au couteau *September,* avec les vues au microscope de plusieurs matériaux que Richter appelle dans son Atlas *Stripes* qui nous avait intéressé. Nous avions alors construit un lien entre la transparence et l'ordre des structures nanométriques en opposition à l'opacité des fumées et des poussières à l'œuvre dans le tableau des tours jumelles. Ce travail nous a permis de créer un lien entre le vécu biographique de Richter e la relation à l'Histoire et la mémoire collective à partir du paradigme traumatique d'un présent trop incisif ne permettant pas à la mémoire de construire un récit des expériences vécues. Le regard que Richter porte sur les événements récents du 11 septembre semblent réorienter sa production en 2002. Les travaux sur les verres et ceux sur les nanostructures, mais aussi les *Stripes* les plus récents, semblent établir un lien direct avec un passé catastrophique que la reconstruction de l'Allemagne n'a qu'en partie occulté, masi qui n'a pas été à véritablement re-élaboré. Richter a habité dans la Dresde détruite : « Ce dont je me souviens très clairement, c'est que, très souvent, pratiquement tous les jours, nous marchions à travers les décombres pour passer d'un bâtiment à l'autre, allant et venant de la Güntzstrasse à la Brühlterasse. La ville entière était jonchée de gravats. » Il se souvient aussi de la première fois où on lui a montré les images des camps de concentration à l'école des Beaux-Arts de Dresde : « J'avais la vingtaine. Je n'oublierai jamais ce que j'ai vu. C'était comme un reportage sous forme de photos, et de registres atroces […], je me rappelle m'être demandé après coup pourquoi l'Allemagne de l'Est n'avait pas fait toute une histoire de tout ça. C'était presque comme une chose secrète. C'était comme la preuve irréfutable de quelque chose que nous avions toujours su qu'à moitié » (Extrait d'un entretien avec Jan Thorn-Prikker, 2004. Gerhard Richter: Text, pages 469-70.)
Parmi le différentes strates que l'histoire à déposé sur cette mémoire collective non élaborée, il y a naturellement la scission entre les deux Allemagnes que Richter a vécu directement autant dans la vie quotidienne que dans son propre travail. Richter fuit à l'ouest en mars 1961, peu avant la construction du mur de Berlin en plein escalade du conflit entre les deux états et les deux blocs au début de la guerre froide.

L'Elbe peut sembler au premier regard l'objet d'un souvenir de jeunesse inspiré par la peinture romantique. La silhouette d'un personnage sur un fond sombre avec un rond rappelant la lune sur un ciel nocturne. Je pense au tableau de Kasper David Friedrich *Das grosse Gehege* qui donne à voir l'Elbe comme lumineuse et obscure, coulante et stagnante, contraste de lumières et de couleurs. Le montage dans l'exposition à l'Albertinum semble pourtant donner plus d'importance à la relation entre opacité et transparence, perméabilité et étanchéité. C'est à côté des taches transpirantes de l'édition *November* et séparés par la nouvelle installation de verres transparents, le *Château de cartes,* en équilibre précaire et dirigé vers le ciel, que la série qui a précédé de cinquante ans les œuvres exposées prend tout son sens. Ces verres réalisés par une intervention sur la nanostructure qu'on utilise pour la construction des grandes tours, sont bien plus transparents et anti reflet qu'un verre normal. Le reflet du spectateur n'est pratiquement pas visible et la vitre antistatique n'attrape pas le dépôt de poussière. La Elbe coule sous les fenêtres de l'Albertinum et elle a depuis toujours été la voie d'échange entre les terres enclavés de la Boémie et de Prague et les ports libres de la Hansestadt de Hambourg. Mon grand père, comme beaucoup d'autres, fit en 1933 ce même parcours. Le courant d'eau a toujours coulé vers l'Ouest et à une époque où il n'indiquait pas encore la frontière de plus de 300 km entre les deux Allemagnes, il a été le lieu de toute échange et de toute migration. Quelque chose de limpide et d'opaque se cache sous la surface de ce fleuve que tant de jeunes gens ont essayé de traverser vers l'ouest entre 1961 et 1989. Cette ambivalence transparaît de cette exposition. Aux œuvres hypervisibles et transparentes Richter oppose les deux séries d'encres opaques et coulants. En contrepoint à la transparence et au tout visible d'un monde moderne en apparence pacifié, l'encre coule, traverse et obscurcit ce qu'on croit avoir clairement vu.

Bernhard Rüdiger

Par dessus le schiste, en dessous des dalles



Nous avons tassé couche après couche un volume de sable rectangulaire. On reconnait à sa surface une partie lisse, en son centre un rectangle résiduel est resté en friche. Il s'agit du plan de Manhattan au milieu duquel chacun reconnaitra les proportions de Central Park. Nous avons ancré Manhattan à son sous-sol. Notre maquette comme le sous-sol de l'ère du pléistocène sont loin des années 80.

1980 : « éclectisme », « spectaculaire » et « fin de l'art » coexistent au milieu des cimaises ou des murs des galeries des musées. 1990 : comment succéder à un état de fait sans futur avéré, ou seulement adopter une position critique pertinente en réaction à une scène qui célèbre sa finitude ? Une génération d'artistes n'installe plus dans le musée mais cherche à installer le musée lui-même, à influer ou courber, l'espace d'exposition pour raconter des histoires ou des (auto-)biographies marginales, documenter des projets utopiques ou ironiques, peut-être encore un moment décalés.

Une vingtaine d'années plus tard, sur un toit avec vue unique sur le poumon vert de Manhattan, juste au niveau des cimes des plus grands arbres de l'endroit, entouré de la skyline rectangulaire qui les redouble de sa futaie, Pierre Huyghe installe sur un côté de la terrasse un grand aquarium rectangulaire dans lequel flotte entre-deux-eaux, un nuage-rocher qui va se dissolvant et obscurcissant le trope de sa suspension. Il laisse déborder un file d'eau qui alimente une autre installation qui se déploie au sol : les carrés juxtaposés des espaces laissés par des dalles retirées – échos au quadrillage des rues de la mégapole et aux dalles de béton de leurs trottoirs – accueillent un embryon de végétation parasite et endémique ; microscopique et éphémère forêt primaire au pied du socle immense de l'aquarium. L'œil du spectateur dérape entre le contrebas des rues et du parc et ces carrés plats ouverts sous ses pieds, les mondes s'échangent et une histoire naturelle s'esquisse par intervention interstitielle.

Dans un petit livre d'accompagnement produit à l'occasion de cette exposition, sorte de manuel qui lie textes et images, l'artiste mentionne différents artefacts retrouvés et collectionnés ; leur évocation mélange homme, échantillon et nature, anthropologie et géologie, muséologie et travail de terrain. Parmi cette compilation, un « homme de cuivre », mineur de la proto-histoire sud-américaine, retrouvé pétrifié et collectionné par le colonisateur avec diverses mirabilia, avant de trouver demeure au Muséum d'Histoire Naturelle de la ville de New-York, planté au milieu de son carré de verdure, de l'autre côté de Central Park. Ainsi la nature, à travers cet homme de cuivre, semble ressaisir l'homme, cet homme qui s'appuie sur l'irrégularité qu'elle prodigue. En témoigne ces couches de schistes rayées du nord au sud par la pression de la dernière glaciation et rasées dans le reste de Manhattan pour laisser place au plan de la ville, afin d'y construire le théâtre des paysages du parc. Le parti pris de ses concepteurs, Olmsted et Vaux dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, se trouve inversé par le geste de Huyghe. Là où le pittoresque se deploit sur la couche de schiste préexistante, traitée comme un caractère du lieu par les architectes du parc, l'artiste le cherche sous les dalles de la terrasse du Metropolitan Museum. Un temps différent s'ouvre au regard par l'inclusion du spectateur dans l'écosystème du lieu.

Sans-Simon

La brèche

Une empreinte en négatif comme socle, l'ersatz d'un immeuble parisien modélisé s'érige.
Les lignes des pavés quadrillent le territoire, et apparaissent en creux, prêts à recevoir le batî. L'essentiel des fondations tient dans ce creux.

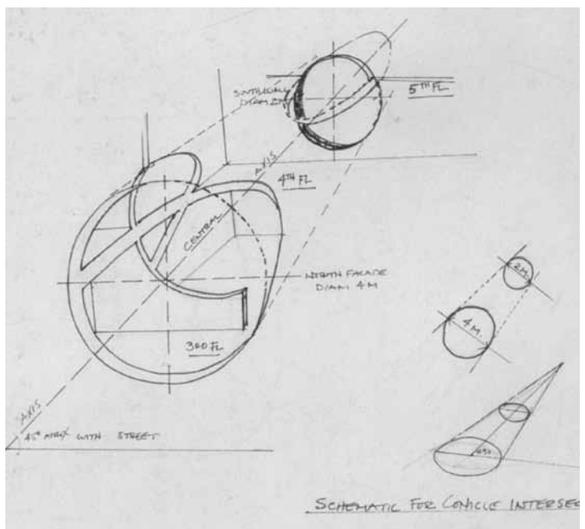
Ancrée dans le sol, la fondation qui s'élève est transpercée du regard.
La visée optique ainsi formée laisse errer son regard sur ce qui va venir, sur ce qui sort d'un sol pavé.

Architecture en suspens, qui ne laisse qu'à voir une ossature en cours. Le trou dans le passé, comme révélateur de ce qui va advenir. Les strates de la mémoire ne sont pas si transparentes.

La brèche machinique creuse l'espace d'une histoire. Seul le regard s'y engouffre, pour mettre à jour une structure. Le centre est décentré. Ce qui tient la structure, ses fondations, sont décalées par cette ouverture optique. Le centre omis prend place dans ce vide.

Et si on devait creuser, on tomberait sur un autre trou. Celui de la mémoire qui s'est effacée dans l'empreinte des pavés.

Axelle Bonnard



PLAN
de la Ville et Faubourg
DE PARIS
DIVISÉ
EN 12 MUNICIPALITÉS

1797

Renvois et Lieu des Séances des 12 Municipalités

I	Maison Latour Faubourg St Honoré
II	Maison Beaubrun Place de Louis
III	Au Petit Pont Place du Parvis
IV	Maison Grammont rue Coquillière
V	A St Laurent Poste St Martin
VI	A St Merry Rue du Cimetière
VII	Maison Lallemant rue St Avoye
VIII	Maison Villedeuil Rue des Fossés
IX	Au Panthéon St Jean en Grève
X	Maison Perrigny rue d'Anjou St
XI	Maison Seguier rue Hyacinthe
XII	Au Coll. de Louis le Grand rue St Jacques

Directoire Exécutif

Le Palais du Directoire Exécutif est habité par les Membres du Directoire

- Rewbell
- Barras
- Letourneur
- La Revellière Lepaux
- Barras

Le Grand Référendaire exécutif

Noms et Demeures des Ministres de la République

Ministre de la Marine	Merlin	Rue Vendôme
Ministre de l'Intérieur	Francois rue de Grenelle St Honoré	
Ministre de la Guerre	Hoche Hôtel rue Neuve des Petits Champs	
Ministre de la Justice	Petiet Rue de Varenne	
Ministre des Affaires Etrangères	Duquesnoy rue de la Révolution	
Ministre des Relations Extérieures	Charles De la Croix Rue St Dominique St Germain	
Ministre des Finances Intérieures	Ramel Quai Voltaire	

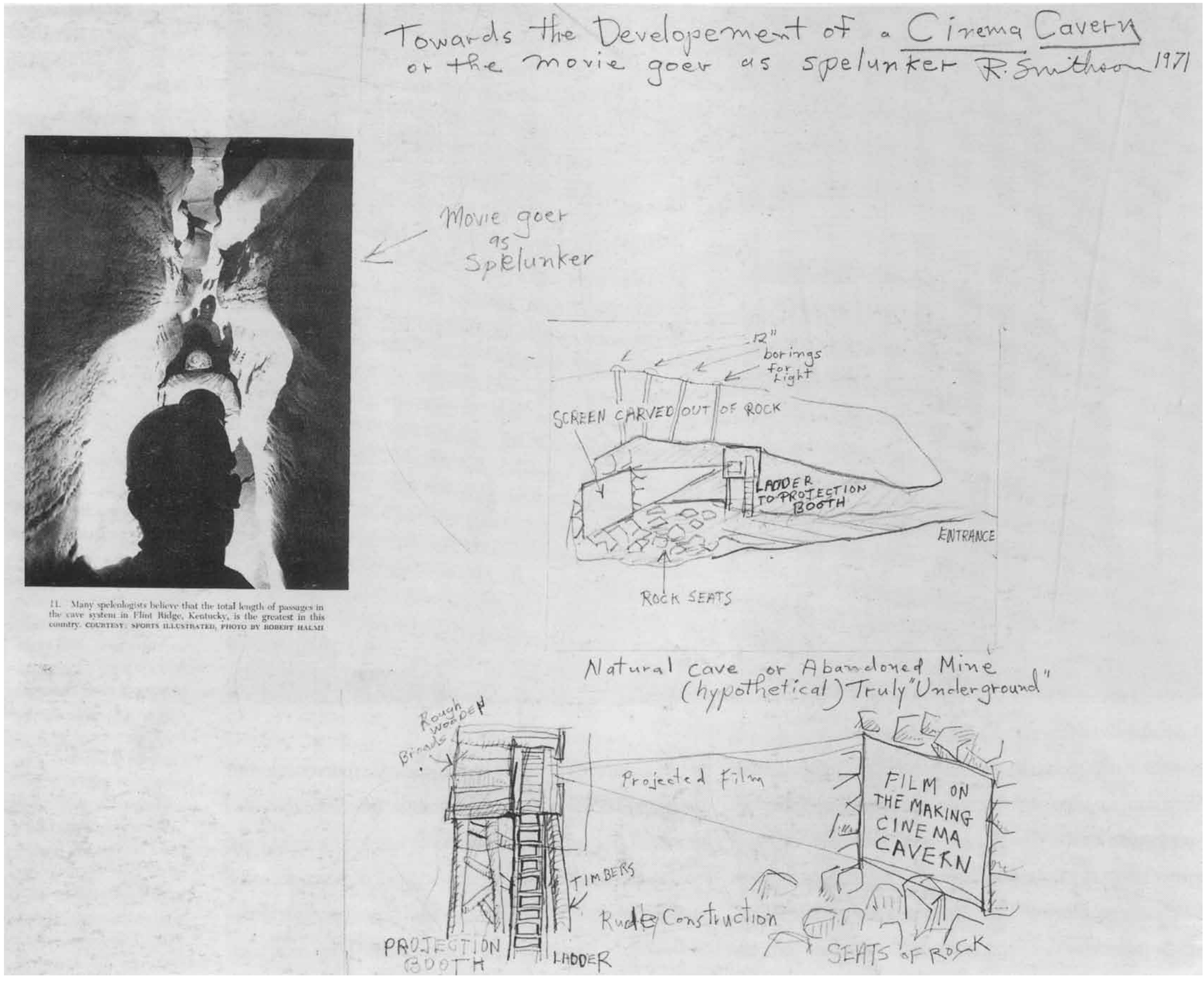
Un cinéma tautologique pour dire l'abime de l'experience ? Rien n'aboutit.

Robert Smithson dans A Cinematic Atopia imagine une salle de cinéma transformée en un vaisseau immobile souterrain où l'espèce humaine viendrait s'oublier dans la contemplation d'un monde de substitution qui témoignerait de son procès sédimentaire. Il souhaite pour cela construire une salle de cinéma dans une caverne ou une mine abandonnée, tout en filmant l'opération de construction et projetant ce seul film dans la caverne, lieu où il a été tourné. En énonçant le projet comme un moyen de créer un cinéma réellement underground, en souterrain, Smithson ironise quand à la mode du cinéma underground qui saisit ses contemporains new-yorkais.

Cinema Underground est une représentation de l'idée du projet de Robert Smithson restée à l'état de dessin : Toward the developement of a Cinema Cavern 1971. Dans la version précédente de la maquette, Vincent Ceraudo a filmé la traversée d'un couloir souterrain à tâtons dans le noir, puis a développé la pellicule pour la projeter dans la maquette d'une grotte. C'est une mise en espace réduite de l'idée smithsonienne de filmer des limbes souterrains, des fondus enchainés de plans intérieurs - extérieurs résultant d'un travelling longeant les parois blêmes avant de déboucher sur l'aveuglement du dehors.

En associant ce projet de Robert Smithson (Toward the developement of a Cinema Cavern, 1971) à la pièce Closed Mirror Square (Cayuga Salt Mine Project), 1969, Vincent propose une sorte d'articulation entre l'experience de perte de repère qu'aurait proposé le Cinema Cavern, si il avait existé, et la matérialité des pièces minimales.

Considérant l'aspect non organisé/amorphe du sable, de même que le miroir n'est que l'expression d'une non-dialectique plate tout autant amorphe, aucun mystère ne s'y conserve, pas d'énigme de la spécularité. Bien au contraire, le miroir serait une sorte de vortex, un trou virtuel, dans lequel une image se disperse ou s'abime. Ainsi dans la version actuelle de la maquette, le film a disparu et seule la lumière du projecteur vient se disperser dans ce puits réfléchissant, situant ainsi le trajet du spectateur du côté d'une forme d'annulation ou de dispersion d'experience. Le cinéma pour Smithson est en effet le lieu d'un écroulement, où les clichés s'indifférencient et se télescopent empêchant d'y distinguer un geste clair à même de dire le monde. Finalement, la question portée par la maquette serait peut-être un moyen de situer « où s'abîme le regard quand il n'est plus sûr qu'il y a quelque chose à voir ? »



From The Rose to The Rose (1958-1966)

2322 Fillmore Street

En 1953, Jay et son mari Wally Hedrick (peintre et fondateur avec Hayward, Bill Morehouse, Deborah Remington et Jack Spicer de la Six Gallery, où Allen Ginsberg a lu son fameux poème *Howl* le 7 Octobre 1955), élisent domicile dans un immeuble situé au coeur du quartier de Fillmore District.
Crée à la fin du XIXe, ce quartier populaire s'est développé à la suite du tremblement de terre de 1906 qui a détruit 80% de la ville, en accueillant tout d'abord la communauté juive d'Europe de l'est précédemment installée dans le quartier de SoMa.
Dans les années 1910-1930, le district va voir s'installer la Japantown et la culture Bouddhiste zen, avant que les mesures de déportation de la population japonaise ordonnée par Roosevelt n'entrent en vigueur en 1942.
À la Suite de déplacement de la population japonaise vers des camps d'internement, les logements peu coûteux rendus vacants vont attirer la population afro-américaine de la deuxième vague de la Grande Migration, les musiciens et les artistes.

Pendant plus d'une décennie, la communauté artistique de Fillmore Street va vivre au rythme de la scène jazz du Fillmore District, au coeur d'un quartier multi-culturel, animé et abordable. Dès le début des années 50, le numéro 2322 de la rue va en particulier devenir le lieu de vie et de travail des nombreux artistes qui s'y succèderont (Sonia Gechtoff, Joan Brown, Mike et Joan Mc Lure) ou qui s'y installeront plus durablement tels Jay et Wally qui finiront par récupérer tout l'immeuble.
Pendant plus de dix ans, les deux étages de cette

maison-atelier seront intensément investit par les concerts, les lectures et les fêtes de Noël excentriques organisés par un groupe d'artistes mouvant aux pratiques allant de la performance à l'assemblage, de la peinture à la poésie.
Ce numéro mythique de la rue accueillera entre-autre les réunions de la *Rat Bastard Protective Association*, un groupe d'artistes fondé par Bruce Conner, avec Jay Defeo, Michael McClure, Manuel Neri, Joan Brown, Wally Hedrick, Wallace Berman et Georges Herms.

Peindre à la truelle contre la lumière

Après une période de 3 ans passée à confectionner des bijoux en métal et à en vivre plus ou moins, Jay est à nouveau impatiente de se confronter à plus grande échelle, de faire ce qu'elle appelle de « mud pies » ou « gateaux de boue », sans subtilité réelle mais avec acharnement. Et c'est la peinture qui tout d'abord motive son retour à l'atelier.
Décidée à investir de son énergie l'espace gigantesque de son appartement de Fillmore Street, elle travaille avec sérieux et constance et son travail pictural s'inscrit tout d'abord dans la lignée directe du mouvement expressionniste abstrait, mais selon un rythme plus lent, telle une concrétion dans le temps qu'elle poussera à son extrême avec *The Rose*.

Ainsi qu'elle l'explique à Paul Karlstrom (entretien pour les Archives du Smithsonian, 18 juillet 1975) : « À l'époque, ne pas terminer une peinture en une semaine ou en un jour semblait inhabituel. La première fois que j'ai passé un mois sur quelque-chose, je me suis dit que j'étais vraiment retardée. Alors que florissant l'expressionnisme abstrait, on devait être capable de peindre une toile en un jour, comme Sonia Gechtoff (sa voisine d'atelier et pour un temps amie), par exemple. Pendant de nombreuses années j'ai pu faire cela, travailler plutôt rapidement, dans un autre medium et à partir d'une autre image. Mais s'appliquer à un concept unique, un concept de cette taille était à l'époque encore plus lointain, il me semble. (...) Et je pense que c'est là un point important, que la crainte d'une telle chose le serait beaucoup moins que dans le contexte où elle a été peinte. À cette époque, c'était une manière étrange de travailler. »

En 1958, avec cette volonté de tourner le dos à l'injonction de spontanéité prônée par l'expressionnisme abstrait, Jay installe un chassis recouvert d'une toile vierge au centre de la bay window de son atelier, devant et sur presque toute la largeur du pan de mur qui donne sur la rue. Ainsi placé au coeur d'une niche qui surplombe Fillmore Street, le tableau de Jay occulte deux fenêtres et est encadré par deux autres ouvertures latérales qui laissent entrer

la lumière à fleur de toile, procurant à cette toile aux stries épaisses et rectilignes un éclairage naturel qui évolue au fil des heures du jour.
Posé sur une petite estrade et surélevé par rapport au sol, ce premier support n'occupe pas vraiment toute la largeur de la façade devant lequel il se dresse. *The Rose* s'appelle à ce moment encore Deathrose, un titre qui insiste sur le caractère figé de ce cristal opaque, comme une idée vague et universelle dont la croissance se ferait par le centre et dans le temps.

Sur la toile, des couches de peinture blanche s'accumulent contre la lumière qui peu à peu ne parvient plus à traverser la toile. *The Rose* est un vitrail opaque, une rosace qui croît à l'envers du soleil.

Pour *The Jewel*, une toile commencée en même temps que *The Rose* et pensée comme un contre-point à celle-ci, l'idée de Jay est de progresser du centre vers l'extérieur. *The Rose* évolue à l'inverse de ce mouvement, de l'extérieur du cadre vers un centre où convergent les lignes qui en strient la surface, comme une cible concave qui attirerait à elle une quantité toujours plus grande de cette peinture blanche à laquelle se mêlent de petits éléments du décors: mica, épingles, épines des sapins de Noël que Jay garde sur le toit de l'immeuble. Assez rapidement cependant, *The Jewel* est abandonnée et Jay dédie tout son temps à *The Rose*, tableau prodige qui se développe de manière imprévue et qui par son développement vampirise le reste de sa production.
C'est en allant dans le sens d'une accentuation de l'encrage au sol de son mur de peinture, que Jay décide au bout de deux ans d'en augmenter la surface déjà imposante. En 1959-60, la toile des premières années est détachée de son châssis originel et collée sur un nouveau support plus grand qui occulte à présent totalement la lumière des deux fenêtres rendues aveugles.

En découdre avec la matière

Suite à ce premier déménagement, le nouveau tableau occupe tout l'intervalle qu'encadrent les deux fenêtres latérales, et il se dresse du sol au plafond, sans piédestal.
Ce changement d'échelle à également pour but de réorganiser la surface de la peinture: les lignes restent concentriques, mais leur point de convergence est centré verticalement, ce qui a pour effet de rendre *The Rose* plus symétrique et ainsi prête à traverser les 5 années d'intense activité qui vont sans cesse en modifier la surface.
Le chemin pour atteindre *The Rose* est donc un déplacement chaotique qui passe de la

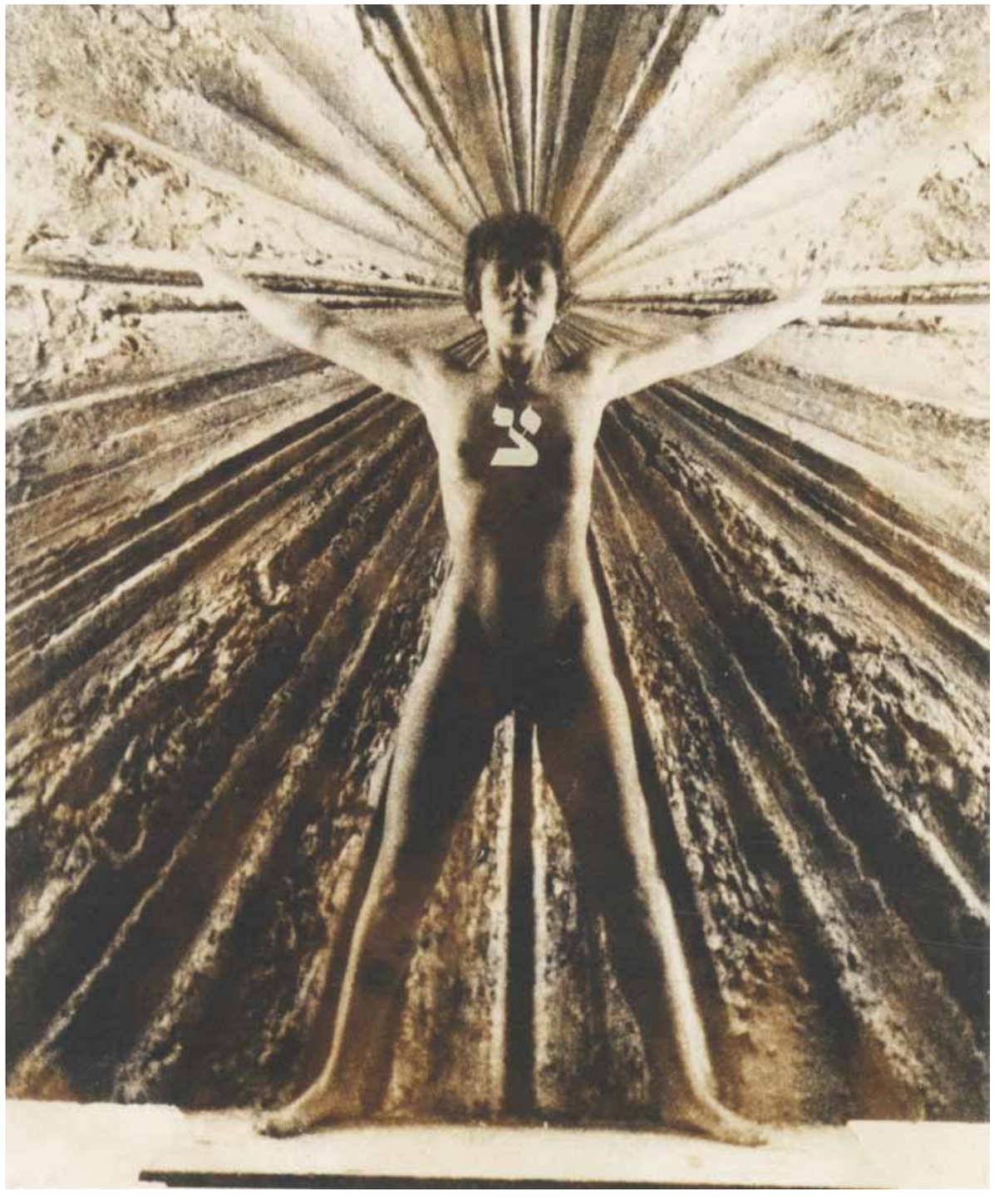
Deathrose à *The White Rose*, sans cesse aiguillé par les contraires que Jay tente de concilier, inlassablement. C'est un flux accidenté qui alterne l'érosion parfois brutale de la peinture solidifiée en gorges plus ou moins abruptes et l'ajout parfois minutieux, parfois exubérant, de la matière.

« C'est très, très géométrique. J'ai même introduit des bâtons pour supporter le tout de manière géométrique. Mais alors ça n'a pas eu l'air de me satisfaire, bien que ça ait l'air d'une étape en soi. Cela portait visuellement une autre version du concept. Et puis ça a commencé à devenir beaucoup plus organique en substance, ce qui m'a beaucoup plu. Bien que la structure de la chose restait, dans la version finale, j'ai commencé à entrelacer les formes organiques. Et c'est allé bien au-delà de la version finale telle que vous la connaissez à présent. C'est passé par une période super-baroque qui est reproduite dans le catalogue. Très, très flam-boy-ant. Je n'étais vraiment pas consciente du point de flamboyance que ça avait atteint? J'avais été tellement impliqué dans la chose, et un jour je suis entrée dans le studio , et l'ensemble me sembla avoir totalement perdu le contrôle. J'ai senti qu'il fallait que ça soit ramené à quelque chose d'un caractère plus classique. Et ça encore, c'est devenu une déchirure de la chose. À chaque fois que c'est arrivé, ça a été autant le travail d'un sculpteur que celui d'un peintre, à cause de la nature du matériau. »

Au gré des écueils de Jay, cette vague de peinture blanche est à de multiples reprises poussée au point limite où elle se brise pour finalement se retirer, comme aspirée en arrière. Et cela ne va pas sans effort et sans peine; Jay évoque ces phases de régression difficiles et inévitables comme des réponses à une demande interne du tableau. Ces soudaines prises de conscience vont de pair avec le besoin de remettre de l'ordre à la surface du tableau jugé soudainement trop éloigné d'une idée incertaine et changeante dont elle est la seule à distinguer les contours. Alors, plutôt que de recommencer sur une autre toile et de s'autoriser un nouveau départ, Jay choisit d'attaquer à coups de burin la surface du tableau, pour revenir en arrière guidée par l'illusion de pouvoir retrouver une étape précédente, creusant parfois même jusqu'à la surface de la toile pour atteindre de ses coups la lumière juste derrière, from the scratch, ou-depuis les égratignures premières.

The Endless Road

Ainsi, la croissance de *The Rose* se situe à l'opposé de ce que serait un épanouissement progressif et sans encombres. Mais c'est cette attitude obstinée et contradictoire autant que les états à jamais disparus du tableau qui en font une oeuvre infinie, qui se prolonge dans le souvenir de ceux qui l'ont vue grandir et dans une croyance en ce que sa seule évocation véhicule de ténacité et de courage. Le courage de camper une figure d'excentrique alors qu'il lui est offert de s'inscrire plus officiellement dans un contexte qu'elle anime de l'intérieur, l'outsider situé au coeur même du milieu qu'elle met en lumière, l'objet potentiel de discussions environnantes autant que leur réceptacle.



Cette position à la fois centrale et recluse de l'oeuvre majeure de Jay DeFeo, fortement attachée à la personnalité de l'artiste, à ses amitiés et à son positionnement dans un lieu dont elle bouche littéralement la lumière, nous a amené à penser la maquette comme un espace double.

Une première boite ouverte sur l'un des ses côtés, figure l'atelier de Jay DeFeo et propose un point de vue frontal vis-à-vis de l'oeuvre, réalisée en plâtre selon un technique de moulage qui reprend les axes concentriques de *The Rose* et l'organisation géométrique de sa surface.La différence remarquable entre la peinture et sa maquette est le trou qui ouvre en son centre cette dernière à une deuxième boite et au potentiel photographique que toute boite noire percée d'un trou offre au photographe amateur. La deuxième boite, de taille identique à la première sensée figurer l'espace de l'atelier, est un sténopé pour lequel la version miniature de *The Rose* fait office d'objectif; la peinture monumentale aux rayons concentriques se change ici en oeil de plâtre et figure le désir d'enregistrer les circonvolution d'une génération pour laquelle l'atelier de Jay était un Salon, une piste de danse, un lieu d'échange et de création collective.

Cette introduction d'un témoin photographique à la maquette de l'atelier de Jay DeFeo n'est pas sans rappeler *The White Rose* (1966), le film tourné par Bruce Conner en 16mm qui immortalise le moment précis où le mur de peinture tombe et où la lumière emplit l'atelier de Jay après avoir été occultée pendant des années. L'ami de Jay, qui plus tard participera a faire sortir *The Rose* de l'oubli et du mur derrière lequel elle est enfouie, filme le déménagement de la peinture par une équipe de déménageurs professionnels qui sont forcés d'enlever un morceau de la façade du 2322 Fillmore Street pour en extraire la peinture à l'aide d'un monte-charge. Un des derniers plans du film de Bruce Conner montre Jay assise au-dessus de la rue, de dos. La main fait un aller-retour entre le la bouche et le vide. À distance elle frôle du regard le camion qui emporte loin d'elle 8 ans de sa vie entre les couches d'une tonne de peinture et autres fragments du décor.

Rosa Joly

Grotte préhistorique sur travelling d'appartement

La maquette *Snow in Chauvet (a conversation piece)* s'approprie deux films, *The Cave of Forgotten Dreams* (2010) de Werner Herzog et *Wavelength* (1966) de Michael Snow. Le film de Herzog a principalement lieu dans la grotte dite de Chauvet, qui abrite des peintures rupestres vieilles de plus de 30 000 ans.
La voix off en vient à décrire une peinture rupestre où sont superposés deux cerfs peints à 5 000 ans d'écart, et ajoute : "We are locked in History, they were not". Pour nous aujourd'hui, il est inimaginable de pouvoir ainsi repeindre sur une œuvre vieille de 5000 ans.
Michael Snow quant à lui décrit son *Wavelength* comme "un zoom avant continu de 45 minutes, de son cadre le plus large à son cadre le plus serré, zoom interrompu par quatre évènements humains, dont un décès". En 2003, Snow coupe ce film en trois parties de 15 minutes et les superpose, aboutissant à un nouvelle vidéo de 15 minutes, *WLNT (Wavelength for those who don't have the time)*.

La maquette articule les deux constructions du temps, la transformation que subit le film de Snow en 2003 et la superposition des cerfs dans la grotte de Chauvet. L'image des deux cerfs superposés est un tressage qui forme la base de la maquette de Snow in Chauvet. Le tressage, métaphore principale de l'Histoire, est ici un révélateur de la multiplicité des couches temporelles.
Quatre carrés de couleur sur feuilles transparentes sont suspendus à la structure en bois et ficelle de la maquette. Ils sont des agrandissements d'un infime détail au centre de la pellicule, là où Michael Snow a coupé en 2003 le film *Wavelength* pour créer la condensation *WLNT (Wavelength for those who don't have the time)*.

Un travelling

Une sphère noire et brillante sur laquelle se reflètent des points lumineux, disposés à la manière dont les grains de poussière le sont quand ils tombent en apparence de manière aléatoire. Ces points lumineux se déplacent sur la sphère, certains en groupe, d'autres filent solitairement dans des directions inattendues. Les points qui se déplacent en groupe filent le long d'une ligne, précédés et suivis d'autres dessins, tour à tour disparaissant derrière la sphère noire. Autour de la sphère, une tempête sans vent, la végétation se lance vers le ciel puis repart sous terre. Plaines et forêts se succèdent.

Une grotte dans laquelle entre un rayon de lumière, un effondrement, la chute de roches bouche l'entrée, il fait noir. La lumière et son absence se succèdent.

UNE MOUCHE

« Réglons un instant l'oeil qui observe tout ce va-et-vient de manière à ce que 24 successions de lumière et de noir tiennent le temps d'une seconde. »

Un cerf, seul.

CERF

« Cet endroit est le mien depuis tant d'éclipses que désormais nous ne formons plus qu'un. »

Toujours dans la grotte, une lumière stroboscopique. La paroi de la grotte, un arc d'ellipse. Au rythme des pulsations de lumière un second cerf se déplace le long de la paroi rocheuse pour se retrouver nez à nez avec son double.

Dans une clairière, entre chien et loup. La respiration d'un cerf quitte son museau en formant immédiatement de la vapeur. Dans son globe oculaire se reflètent les étoiles qui apparaissent peu à peu au firmament. Les dessins que cet oeil reconnaît sont figés sur une ligne qui est courbée par la sphère noire. Au centre de cette courbe le même dessin qu'ont vu tant de cerfs avant lui, qui ont respiré comme lui, sans qu'il n'ait jamais senti leur odeur.

Dans la grotte, lumière stroboscopique. Le long des parois, les deux cerfs ont prolongé leur trajectoire. Ils se sont croisés et désormais ils regardent dans des directions opposées tout en se trouvant au même endroit. C'est à cet instant précis qu'il se met à neiger dans la grotte.

Les deux cerfs d'une voix, avec un écho qui sonne avant d'avoir touché les parois.

CHŒUR DE CERFS

« Les astronomes ont constaté que certaines étoiles semblent orbiter autour d'un espace vide. Les binaires astrométriques sont des étoiles relativement proches qui peuvent être vues en train d'osciller autour d'un point, sans compagnon visible».

Les flocons de neige se figent, suspendus dans la grotte. Ils gonflent de manière exagérée, ainsi que l'espace qui les sépare, pour former des réflexions sur une sphère noire et brillante.

Yann Annicchiarico

La scène du rêve du Stalker

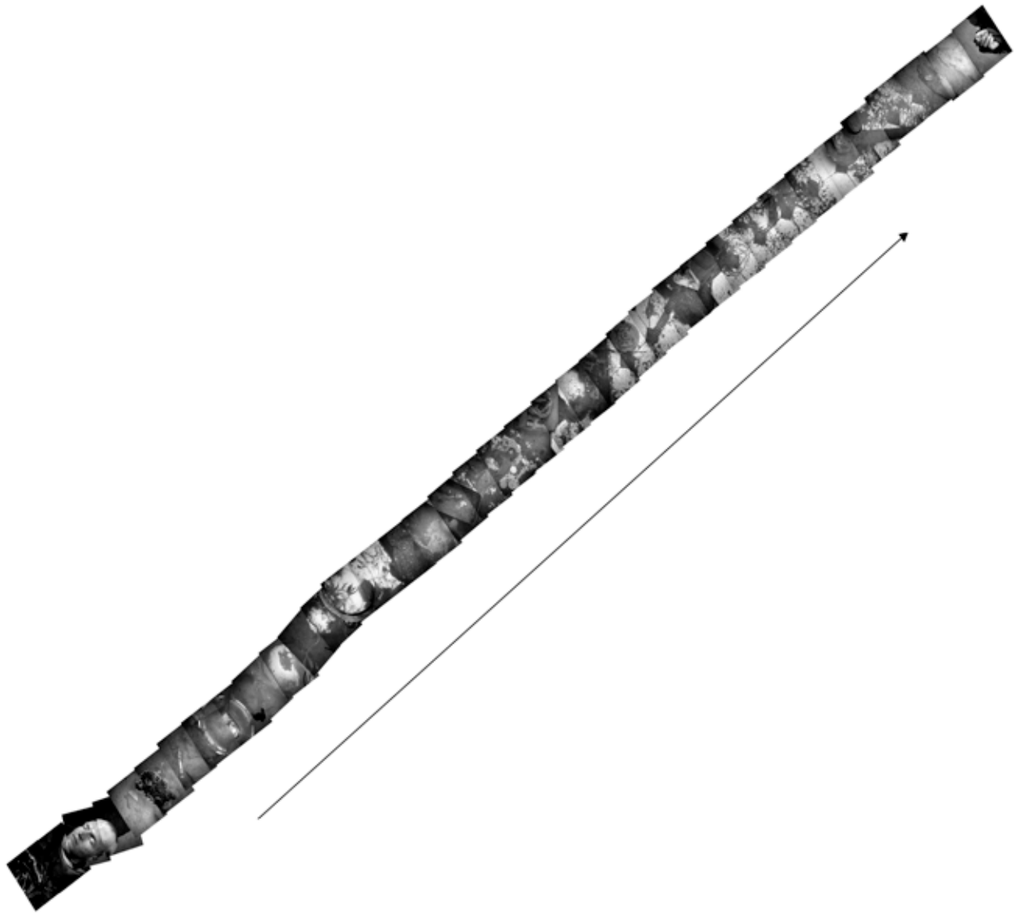
D'après Andreï Tarkovski, Stalker, film 35mm, 163 minutes, 1976

Dans un pays indéterminé du film réalisé d'après le roman des frères Strugatsky, la Zone est une région dangereuse dont personne ne connaît la nature. Seuls les Stalkers, des passeurs, osent s'y aventurer. L'un d'eux emmène un écrivain et un professeur de physique à l'intérieur de cette Zone, à la recherche d'une chambre où leurs désirs les plus chers pourront être exaucés. *La scène du rêve du Stalker* est un travelling qui partant de la tête du personnage endormi, filme le sol pendant plusieurs minutes pour se terminer sur la main du même personnage. Le sol filmé dans l'intervalle est partiellement recouvert d'eau et de boue et jonché d'objets étranges. Pendant ce long plan séquence la caméra avance de manière rectiligne.

La modélisation présentée est une restitution en vidéo de la séquence de *Stalker* dont l'échelle à été réduite pour avoisiner l'échelle 1 et l'orientation de projection basculée, de l'horizontale à la verticale.

Cette restitution cherche à éprouver ce que l'espace physique peut rendre de frottements. Frottements qui mettent en évidence que :
- la caméra n'a pas de corps
- elle surplombe le corps mais n'est guidée par aucun œil humain
- et, également, qu'elle ignore les lois de la physique comme celles de la physiologie
- sans coupures, le plan suit une ligne droite le long du bras étendu vers l'extérieur du corps et c'est, paradoxalement, au bout de cette ligne qu'apparaît la tête
- obéissant ainsi à une topologie filmique

Thomas Léon



Le récipient

Scène de Andreï Roublev, Andreï Tarkovski, film 35mm, 205 minutes, 1966

La scène s'ouvre sur un jeune homme, qui après la mort de son père, maître sentier, a été choisi pour diriger les travaux. Il s'agit de fabriquer une cloche. Après avoir décidé du lieu, un groupe d'ouvriers commence à creuser un grand trou au milieu d'un champ. Le jeune homme creuse avec eux. Il tombe sur une racine enfoui sous la terre, se penche et commence à la suivre. Il arrive jusqu'au tronc d'un grand arbre. Au loin on entend le chant d'un coq, il lève ses yeux et son regard commence à suivre le tronc, le tronc se divise et se rehausse sur multiples branches, son regard arrive à la pointe de la dernière branche : Devant nous s'ouvre le ciel. Le coq chante à nouveau, on entend des cloches au loin.
Brusque changement du plan. Le regard s'inverse. On observe le jeune homme d'en haut, au milieu de la terre creusée, ses bras sur ses hanches, la bouche entrouverte, avec un léger sourire d'émerveillement il continue de regarder vers le haut, vers le ciel. On entend les chants des oiseaux, le coq, le tintement des cloches.
On le regarde regarder le ciel.
Le regard commence à s'éloigner, devant nous *s'ouvre la terre*. Au milieu, le jeune homme se laisse tomber sur la terre, sans cligner des yeux, sans se détourner, toujours avec le même émerveillement il regarde le ciel.
On le regarde regarder le ciel.
On s'éloigne de plus en plus : devant nous apparaît le trou dans la terre. Avec les ouvriers habillés en blanc qui sont comme des tâches lumineuses agitées, ce trou rond ressemble étrangement à un œil.
On regarde la terre regarder le ciel.
Deux regards se rencontrent.

Ludvig Sahakyan

[Ce texte se veut une contribution à la troisième salle de l'exposition *Découper le temps en son lieu 2* se tenant au Réfectoire des Nonnes en décembre 2016. Salle dans laquelle il ne s'agit ni de créer une mise à distance du travail collectif autour des maquettes, ni non plus de tirer des liens déjà explicités dans cette édition, mais plutôt un espace « entre » sous le modèle du ET/ET où viennent se rencontrer les œuvres de membres du groupe autour de questions liées à un présent, un temps plein, habité de potentialités ouvertes et de la présence d'un « ici et maintenant ».]

Découper le temps en son lieu, une manière d'ouvrir une brèche ?

Ni ni/ni, ni ou/ou, mais ET/ET

« Ce bord du monde jouxte, on l'a compris, un autre bord, celui de l'autre monde, et sur cette limite entre les deux bords, s'ouvre un espace qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre, un intervalle entre l'intérieur des parcours...[1] »

Dans un ouvrage sur les liens entre architectures et régimes totalitaires, et consacré à cette question à partir des œuvres d'Albert Speer, Miguel Abensour, développe une pensée de « l'effet de compacité » pour mieux approcher ce qui serait à l'œuvre dans les travaux de l'architecte du IIIème Reich comme entretenant des rapports non pas de style mais de fond avec le régime totalitaire et son organisation des masses. La compacité y est définie comme « la constitution d'espaces compacts ayant pour caractère distinctif de faire disparaître les intervalles[2] ». Pour mieux présenter la dimension physique de ce concept, Abensour s'appuie sur les écrits sur *Masse et Puissance* d'Elias Canetti, où celui-ci définit l'espace de la masse comme seul endroit où « l'homme peut-être libéré de sa phobie du contact » avec les autres individus. Pour Canetti, dans l'experience et l'espace de la masse, non seulement cette phobie peut être surmontée mais mieux encore, elle s'inverse, pour s'exprimer sous la forme d'un désir de fusion, de faire « un même corps », et un corps compact.
Or, cette image de la compacité, à l'œuvre dans les maquettes de Speer mais aussi par extension dans la « logique » totalitaire pourrait être pensée comme l'antithèse même de l'utopie. Au sens où cette dernière serait un lieu où se tiennent ensemble des postulats hétérogènes, sans remplir tout à fait l'espace qui les sépare, c'est-à-dire en quelque sorte en le condensant tant que des brèches puissent s'y creuser – par explosion de sens en quelque sorte, donnant lieu à « un ouvert » qui transcende les séparations habituelles. Un lieu de cohabitation donc, qui n'a pas pour résultat une synthèse mais un espace autre. C'est une des raisons sans doute pour laquelle les utopies commencent souvent par un voyage. L'utopie est une « vacance », un espace et un temps laissés libres, soit « quelque chose » qui interrompt la continuité du temps et met en suspend l'ordre des lieux.

Il serait peut-être utile de rappeler que convoquer ici la question de l'utopie n'est en aucun cas pour l'envisager dans son versant frontalement politique – soit sa forme réalisée parmi le « commerce des hommes » – mais bien plutôt, et de la même manière qu'il nous a fallu être clair au moment où nous avons travaillé autour du trauma, qu'il ne s'agissait pas du trauma au sens psychanalytique mais en tant que paradigme auquel nous nous intéressions, de la même manière, il nous faut faire un pas hors de la dimension à proprement parler politique qui situerait l'utopie du coté de la poursuite d'une société idéale, réalisée ou pas.
L'utopie serait comme le dit Louis Marin, non pas le lieu d'effectuation du ou/ou et donc ni/ni mais bien la cohabitation possible – rêvée et non localisée – du ET/ET. Mais ne nous y trompons pas, et ne cédons pas nous même à la logique du ou/ou, l'utopie est bien « un toponyme », le « nom-d'un-lieu » alors même que « le nom de l'île en son lieu en dit non pas l'inexistence ou l'irréalité, mais l'indéfinité : ou-topia; non-lieu.[3] »
C'est ainsi que l'utopie, du berceau de son origine – le livre de Thomas More – s'est déployée dans le temps de sa singularité à sa remise en jeu, sous formes de projets et/ou de réalisations. « L'utopie est une carte, mais c'est une carte qui n'est pas sur les cartes où qui s'y trouve sans qu'elle y soit repérable (...) On connaît l'histoire que raconte Giles à Busleyden, dans sa lettre publiée, notons-le sur les bords du livre, à propos de la localisation géographique de l'île : au moment où Raphaël donnait l'indication à More, un serviteur était venu lui chuchoter à l'oreille cependant qu'un des participants à l'entretien, enrhumé, toussait si bruyamment que Giles ne put entendre les paroles du voyageur. Ainsi disparaît, dans la fiction ironique de l'accident, la possibilité d'inscrire l'île sur la carte.[4] »

C'est en tant qu'elle est la place du nom du lieu qui sera habitée, que l'utopie peut nous permettre d'aborder le renversement du thème du temps suspendu qui nous as occupé jusqu'ici. En effet, on peut, peut-être avancer qu'une idée contient toujours la trace, le signe, une part, de sa contre-forme et si il est vrai qu'il est possible de constater une forme de piétinement du temps dans un présent qui ne sait plus ni comment se relier à son passé autrement qu'en l'accumulant à la manière dont l'ange de l'histoire de Benjamin, amoncelle des ruines à ses pieds, ni comment avancer un pied tant l'horizon semble obscur, brouillé, voire fatalement catastrophique, il est peut-être possible, en y regardant de plus près de rentrer dans les brèches – et de chercher à les prolonger - de ce temps du présent-monstre, en s'attardant un instant sur ce que peut le temps du présent.

Après avoir passé plusieurs mois à interroger le présent dans son versant névrotique et empêché sous la forme du présentisme, cela me ramène à une autre dimension contenue dans le présent, d'une qualité toute autre, la dimension de la présence. C'est dans un autre texte de Marin que j'ai trouvé le point où peuvent se rencontrer la forme de l'utopie et la question de la présence. Dans un texte intitulé « le présent de la présence » et qui est une préface pour un ouvrage écrit par Denis Bernard et André Gunthert sur Albert Londe (Photographe de Charcot, pionnier de la chronophotographie, mais aussi reporter et conférencier, mécanicien et chimiste) intitulé L'instant rêvé / Albert Londe, et qui traite de photographie, Marin écrit : « Dans un article ancien et qui mérite d'être médité aujourd'hui (...) Benveniste remarque que la langue latine ne connaît pas de contraire à ab-sens (celui qui n'est pas là) qui, selon la « vérité » de la langue aurait du être ad-sens (celui qui est là) – c'est en revanche le mot prae-sens qui occupe cette position sémantique. Mais ce terme loin de signifier le présent, ce qui est là, marque grâce au préfixe prae – ce qui est proche d'être, ce qui va advenir, ce qui est en avant de la présence et qui l'annonce dans une quasi-immédiateté.[5] » Et plus loin « tout se passe comme si le présent, au moins dans son inscription sémantique occidentale, recevait en lui l'offrande d'un temps, dont la durée (ou la quantité) mesurable n'était pas proprement significative, mais seulement son infimité « qualitative » qui n'aurait pas d'autre fonction que de mettre le présent en attente de soi, tout à la fois promesse ou menace (...) La présence serait ainsi un écartement du présent, un produit ou un effet de l'écart du présent.[6] »
Dans le lieu qui est le mien, au théâtre, le geste est toujours en quelque sorte utopique, dans le sens où dans ces lieux spécifiques et toujours localisés, par la présence des corps sur scène et le « maintenant » du temps du jeu des comédiens,

est portée la tentative de « re-joindre les temps », aussi bien celui porté par le texte, qui est à la fois le temps propre de son écriture mais aussi de son voyage parfois parmi les siècles jusqu'à nous, mais aussi le temps du quotidien et de l'époque des spectateurs qui assistent à la représentation et enfin et surtout le temps de la suspension par le biais de l'action scénique qui se donne, justement, sous la forme du et/et : ET Hamlet en train de s'interroger sur lui même ramenant à la vie les questionnements existentiels de la société élisabéthaine ET le bruit de la ville et du quotidien dans lequel il revient tous les soirs à la vie, ici à Paris, à Lyon tout aussi bien qu'à Beyrouth ou Varsovie.

1 Louis Marin. Voyages en Utopie. Fall 1985, Vol XXV, N°3, p.46

2 Miguel Abensour, De la Compacité, architectures et régimes totalitaires, Sens & Tonka, 1997, p. 39

3 Louis Marin, La fiction poétique de l'utopie, paru dans Cinéma et Littérature (Valence, Centre de recherche et d'action culturelle). 1989. no 7 : Utopies. p. 13-20.

4 Louis Marin. Voyages en Utopie. Fall 1985, Vol XXV, N°3, p.49.

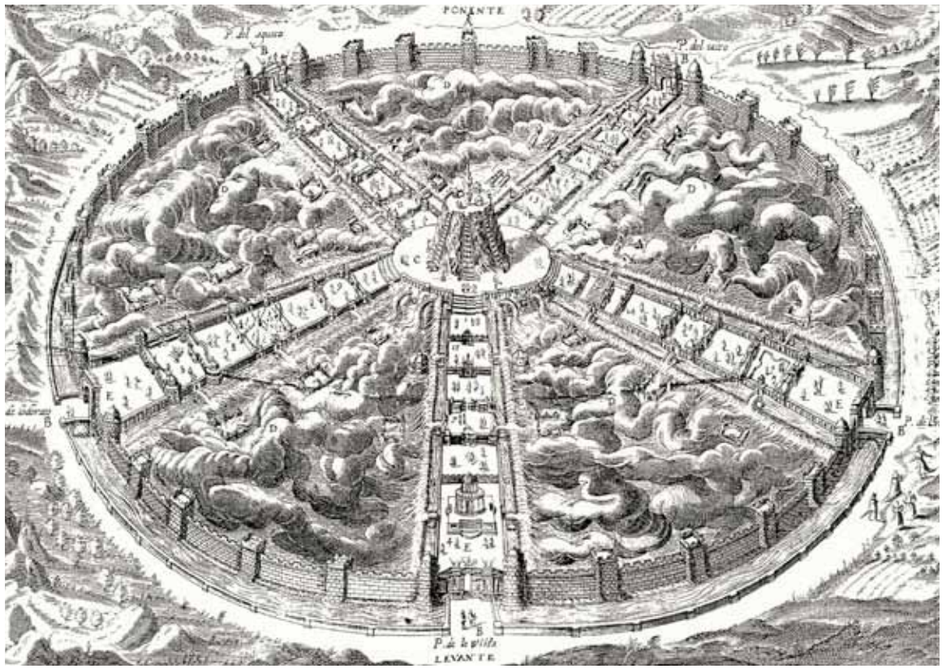
5 Louis Marin. Le présent de la présence, préface à L'instant rêvé Albert Londe de Denis Bernard et André Gunthert.

6 ibid.

Jenny Lauro-Mariani

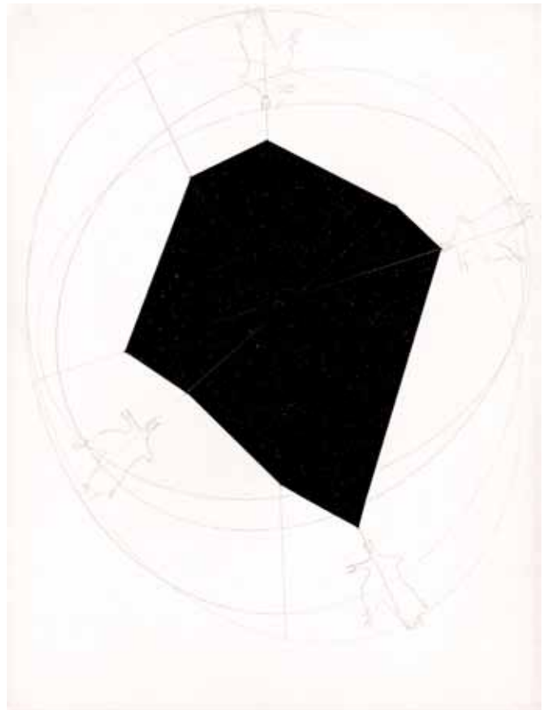
Ludvig Sahakyan *Pour que l'orage s'annonce*, 2016

Axelle Bonnard *Nablus*, 2014



Bartolomeo del Bene, Civitas veri, *La cité du vrai*, 1609

Bernhard Rüdiger *Casque avec paratonnerre n.1*, 2011



Y.Annicchiarico *Entre ellipses, battements d'ailes et un trou dans le plafond*, 2014