

L'axe central

Dresde

— On a déjà dit pourquoi Richter nous a intéressés lors du travail sur le livre, notamment pour aborder les paradigmes du choc et du temps suspendu. On a aussi souligné que l'importance de la matérialité dans notre travail récent vient en grande partie de l'étude de son œuvre. Dans la continuité de la réflexion que Richter mène sur la peinture d'histoire depuis les années 1960, il prépare en 2002 une exposition à New York dans laquelle il n'expose que des vitres fumées, qu'il montre du côté miroitant avec des dégradés de fumée différents. Le spectateur se voit plus ou moins réfléchi dans ces énormes miroirs qui occupent tous les murs de la salle. Il développe dans le même temps une série de travaux avec des vitres transparentes posées contre le mur et des structures dans lesquelles il met des vitres debout qui deviennent de plus en plus transparentes. C'est à ce moment-là qu'il commence à travailler avec des industries de nanotechnologies qui font des vitres hyper transparentes pour les buildings. Dans le Block September de son Atlas, il oppose la transparence de ces travaux sur les vitres à l'hyper-vision des nanostructures peintes, et à la fumée dense et impénétrable des tours du World Trade Center qui se fêffondrent.

— Ces dernières années, et plus précisément dans l'exposition *Stripes* et verres de 2013 à l'Albertinum de Dresde, pour ses soixante-dix ans, Richter réutilise une technique sérigraphique qu'il a développée précédemment pour réaliser les *Stripes* (des lignes de couleurs d'une extrême finesse issues de la photographie d'un de ses tableaux abstraits, dont les pixels colorés d'une seule ligne verticale ont été démultipliés dans le sens de la largeur).

Pour ce retour à Dresde, Richter expose uniquement des pièces abstraites qui ne sont clairement pas des tableaux d'histoire. Cependant, les vitres sont pour la première fois inclinées vers le ciel. Ce Château de cartes est installé à l'étage supérieur du bâtiment dont les salles ont des ouvertures au plafond en verre sablé. Cela suggère que d'un moment à l'autre, ces verres fragiles peuvent être bombardés.

— Il y a aussi un deuxième lien que Richter fait avec l'histoire en exposant dans la salle qu'on a reproduite en maquette la série de monotypes intitulée *Elbe*, premier travail abstrait réalisé lorsqu'il était à l'école d'art de Dresde, et qu'il avait laissé à des amis restés sur place avant de fuir l'Allemagne de l'Est. La compréhension du contexte historique de Dresde, et en particulier de l'importance de l'Elbe, est liée à des expériences autobiographiques, ma famille venant de Dresde (Bernhard). Dans les années qui ont suivi la Première Guerre mondiale, mon grand-père abandonne Dresde et suit la voie commerciale principale de l'époque, l'Elbe. C'était un axe fondamental d'échanges, reliant depuis la Renaissance, le port de Hambourg à Dresde. Après sa destruction et devant l'invasion russe, beaucoup de personnes ont fui la ville en empruntant ce chemin, comme beaucoup de jeunes, qui après l'achèvement du Mur en 1961 ont traversé cette frontière à la nage pour passer de l'Est à l'Ouest. En réexposant une série de monotypes de 1957 qui s'appellent *Elbe*, Richter met en évidence cette image forte de la voie fluviale, comme lieu de contact entre l'Est et l'Ouest.



— Une fois que nous avons compris ça, un autre aspect nous a beaucoup intéressés, celui de la matérialité du bâtiment même. L'Albertinum appartient à un îlot d'immeubles qui n'avaient pas été complètement détruits, et qui seront les premiers reconstruits. En effet, dans un grand mouvement populaire de la naissante République Démocratique d'Allemagne de l'Est, le centre-ville a été reconstruit avec les pierres d'origine, selon des techniques anciennes.

C'est une chose qui est très forte quand on arrive dans la ville, le centre-ville est construit avec les pierres brûlées, alors que tout autour, c'est une ville moderne en béton armé.

— Cet anachronisme nous avait paru très intéressant, et cela a trouvé un écho particulier dans le projet de film de Thomas Léon sur Albert Speer (8), et sur la conception architecturale de ce dernier, qui en réactivant des techniques antiques, prévoyait déjà leur état de ruine. C'est à partir de cet anachronisme technique de la reconstruction qu'on a commencé à s'intéresser aux épaisseurs du bâtiment de l'Albertinum et à l'absurdité de sa reconstruction.



(8) Thomas Léon, Lucid Dream, 2014, projet de film non réalisé. Le script et une note d'intention ont été publiés dans l'édition Thomas Léon, Fantômes et œil machinique sortie à l'occasion de la soutenance de son Diplôme Supérieure de Recherche en Art, éd. ENSBA, Lyon 2015.

— Le premier geste que nous avons fait a été celui d'identifier dans quelle salle Richter avait exposé les verres inclinés de Château de cartes avec les deux éditions, Elbe de 1957, et celui de 2008, November, dont les couleurs qui coulent d'une feuille à l'autre. Lors de nos discussions sur le procédé mis en place par Richter pour réaliser les Stripes exposés dans les salles voisines, on a compris que le prolongement du pixel de couleur que Richter transforme en ligne — en multipliant le point coloré qu'il a prélevé sur une ancienne peinture abstraite — construisait un nouvel horizon abstrait. On a repris ce procédé de lissage pour réaliser les murs de la maquette de l'architecture de l'Albertinum. On a construit ce qu'on appelle un peigne, une spatule découpée suivant le relief de la façade de l'Albertinum et on a peigné le plâtre jusqu'à avoir des murs qui reproduisent la silhouette de l'architecture de la coupe verticale, étirée sur sa longueur.

— Il s'agit là d'une de nos maquettes où le geste a précédé la pensée, la pensée verbale j'entends. En le faisant, on s'est rendu compte de comment fonctionnent les Stripes et c'est à travers ce geste qu'on a compris la relation à l'architecture, à la reconstruction et donc à l'Elbe. C'est suite à ça que nous avons réalisé une table de la largeur de la maquette de la salle reproduite, couverte d'un papier marouflé qui se prolonge à l'extérieur de l'Albertinum jusqu'aux berges de l'Elbe.

— Nous avons repris là aussi deux procédés de Richter, ceux des monotypes exposés dans la salle en question. Le premier a été de maroufler le papier avec le même geste que Richter utilise pour Elbe, celui du rouleau qui encre en roulant une feuille sur une planche en bois. Ici, nous avons collé par ce geste la feuille sur la table. L'autre a été celui de faire tomber des gouttes d'aquarelle, comme l'avait fait Richter avec les encres qui passent à travers les feuilles de l'autre édition November. Nous avons compris par ces gestes l'intérêt que porte Richter à la liquidité, à la nature de l'Elbe.

— Dans la maquette finale exposée au Réfectoire des nonnes, nous avons éliminé toute représentation des œuvres exposées, il n'y a plus que l'architecture étirée sur une feuille blanche contrecollée et les gouttes d'aquarelle.

— La localité qui nous intéresse est évidemment celle de Dresde : la verticalité des bombes que rappellent les vitres inclinées vers le plafond de verre, mais aussi Dresde comme lieu d'une certaine histoire naturelle moderne, celle de la destruction totale dont parle Sebald. La localité révèle quelque chose d'autre qui nous fait comprendre comment Richter se place et place les œuvres dans ce contexte.

— On l'a peut-être moins regardé du côté de l'histoire naturelle que du point de vue de l'histoire, de l'histoire du désastre et de la guerre, ce que Marguerite Duras définit en parlant d'Hiroshima, comme un « désert nouveau », un désert qui n'avait jamais été vu.

— Il y a évidemment aussi le rapport à l'exposition de ses soixante-dix ans. Il revient dans sa ville natale et regarde avec la distance du temps passé sa génération qui s'est construite dans l'après-guerre. C'est le lien entre son travail et la relation au trauma qui nous avait intéressés et que les travaux d'Angela ont abordés dans le livre *Le Temps suspendu* par un étude approfondie de ce rapport dans la construction de son Atlas. (9)

(9) Voir à ce propos Bernhard Rüdiger et Angela Mengoni, *Histoire et réalisme traumatique et Angela Mengoni, « Aucun sens, aucune pitié, aucune sympathie » : un Atlas à remonter l'histoire-nature*, in *Le temps suspendu*, éd. PUL, Lyon 2016.

Central Park

— On a déjà dit plusieurs choses à propos de Huyghe et de la maquette de son exposition sur le toit du MET à New York qui fait partie de cet axe central. On a parlé de l'aquarium, des dalles, du biotope.

— Ici le point de départ est en effet un autre type d'histoire et cette différence est importante pour comprendre comment s'est construit cet axe central et les rapports des temps, le temps perçu à travers des lieux différents, mais aussi des temporalités différentes comme ici celle de l'histoire naturelle.

— La temporalité propre au spectateur nous a aussi intéressés. Le spectateur du vernissage du MET ne voyant que des dalles détachées, ne peut finalement comprendre l'œuvre que s'il vient quelque temps après où il voit finalement un biotope se développer sur la terrasse. Cela nous a permis de réfléchir aux temporalités de l'exposition qui ne se fonde pas ici sur l'efficacité du visible. Le spectateur est face à un temps qui n'est pas le sien.

— Il est important de rappeler la manière dont on a procédé pour réaliser la maquette : la première mouture de la maquette pour l'exposition Vision au Palais de Tokyo se composait d'un bout de schiste couvert de mousses et lichens posé à l'endroit du MET sur un plan de New York du XIXe siècle. C'est une carte qui montre toute la grille des rues mais peu de parcelles construites avec le projet déjà terminé de Central Park et le seul bâtiment dans son enceinte, le premier bâtiment du musée que deviendra le MET.

— On a commencé à travailler sur la notion de stratification en partant de cette relation entre le caillou de schiste posé sur le plan à l'emplacement du musée et la grille de la ville en construction.

— La matière de la roche souterraine de New York, le schiste, nous a amenés à travailler sur la stratification, qui est devenue le sujet principal de la maquette. C'est pour cette raison qu'elle ne repose plus sur des pieds dans l'exposition au Réfectoire des nonnes mais sur un gros volume opaque, un bloc, sur lequel on a entassé du sable.

— Tout au début de ce processus, nous avons commencé par essayer de produire un biotope et on s'est aperçus que nous étions en train de mettre en place une relation très démonstrative. On avait commencé par aller chercher sur la falaise derrière l'école de Lyon des petits biotopes comme celui que Pierre Huyghe mettait en évidence, de la mousse notamment. On l'avait mis sur un plan en papier qui s'imbibait d'eau et commençait lui-même à devenir biotope. On a fini par abandonner le plan, la table et le biotope artificiel.

— Comme pour la pièce de Richter, on a, pour ainsi dire, mis de côté l'œuvre de l'artiste, pour s'intéresser au contexte que l'œuvre met en valeur : ce qu'elle pointe par ses questions. Ce qu'on fabrique est, en un certain sens, la matérialité de cette question précise de l'œuvre dans sa relation au lieu. Il s'agit plutôt d'un questionnement soulevé par le lieu que d'un travail sur le lieu lui-même. C'est pour cette raison que nous sommes arrivés à l'idée de nous servir du sable de fusion qu'on a tassé pour créer une stratification visible en utilisant des sables teints par l'usage et la brûlure des fusions, de couleurs différentes qui rendent visible la stratification. On a procédé par des gestes très physiques, on tasse, on tasse, on tasse. Le bloc se présente à la fin, comme la surface de schiste sur laquelle on a construit New York en rasant la pierre. On a rasé nous aussi la surface inégale du sable tassé, laissant au centre le rectangle qui correspond sur le plan à Central Park. Le quadrillage New Yorkais devient visible car il est lissé sur notre tas de sable alors que Central Parc reste dans un relief créé par la violence des coups du tassage.

— Dans nos travaux précédents, dans le livre *Le Temps suspendu*, nous avons réfléchi à la construction de l'histoire et de son récit par ce qu'on peut appeler une histoire générationnelle, celle pensée par la généalogie des hommes et la transmission du récit. Nous l'avions opposée à cette autre histoire, celle de la catastrophe engendrée par la guerre, la destruction totale et l'élimination d'une temporalité généalogique. Ici on met en évidence le projet absurde des hommes qui commencent par raser la surface de Manhattan avec le projet de construire une ville. Nous, on s'intéresse à la matière qui a été enlevée. Et finalement le seul geste qui reste dans la maquette qu'on réalise sur l'œuvre de Huyghe, est celui du tassement, comme si finalement on ne se s'était intéressés qu'au glacier qui a précédé New York. On a gardé le geste du glacier qui tasse et qui lisse et nous avons complètement abandonné l'œuvre de Huyghe en tant qu'œuvre. Il reste cette localité tellurique qui devient l'élément essentiel de la maquette et qui s'oppose au regard porté sur le temps historique et générationnel de celle du lieu de l'exposition de Richter.



Beaubourg

— Cette relation entre temporalités différentes nous mène à Gordon Matta-Clark et à Connical Intersect. À l'exception d'un changement de hauteur des pieds de la table de la maquette, on a gardé dans ce cas-ci la première maquette qu'on avait produite à l'occasion de Vision. Il s'agit d'une construction schématique de l'ancien bâtiment du quartier de Beaubourg qui est traversé par la découpe du cône réalisée par Gordon Matta-Clark en 1975. On a pris le dessin de son projet et on l'a reproduit numériquement de façon schématique. On a réalisé une structure en matière plastique qui ne respecte pas du tout la structure originale et organique de la maison du XVI^e siècle.

— Il y a là un écart important, on a schématisé le trou de Gordon Matta-Clark. C'est un dessin 3D qu'on a coupé à la machine, faisant une opération contraire à ce que propose Matta-Clark : on a arraché son trou à la matérialité du monde, celle de la maison. On l'a construit, on l'a matérialisé par des machines en éliminant tout rapport au corps et au travail physique si important pour Gordon Matta-Clark.

— L'opération pour réaliser le sol en forme d'empreinte de pavés sur laquelle se retrouve cette maquette a été importante. Nous sommes partis de la rue Beaubourg qui, sur les photos de l'époque, est encore couverte de pavés. Il n'y avait plus beaucoup d'endroits à Paris où les pavés étaient encore présents à l'époque, parce qu'après 68, la préfecture a couvert les pavés de goudron pour qu'ils ne soient plus utilisés comme projectiles dans les manifestations.



Paris, aux rues, au sous-sol, en lien avec Descending Steps for Batan et l'intérêt de Matta-Clark pour le sous-sol, la carrière, le lieu où l'on va chercher le plâtre sous terre.

— Il y avait aussi l'idée d'opposer la structure que représente le trou de Gordon Matta-Clark, dénuée de toute notion organique, au sol qui l'accueille ; en sachant que le sol parisien est en grande partie composé de plâtre.

— Une des belles surprises a aussi été l'arrachement du moulage immédiat, réalisé au contact rapide sans précaution, sans préparation. Normalement on utilise une matière grasse entre le plâtre et le pavé pour que le plâtre ne reste pas collé au sol. On a omis d'utiliser cette matière qui créant une épaisseur et rendant le moule moins ficèle aurait produit une forme de distance à nos yeux. Il en résulte qu'on a inclus des débris, des végétaux et toute matière qui existait entre les pavés et qui est restée prise dans le plâtre. Le moulage est donc vraiment au contact du sol, ce n'est pas seulement l'empreinte des pavés, mais c'est aussi le réceptacle de la matérialité du sol qui a été arrachée. Cette opération naît aussi d'une expérience qui a été importante. L'idée du procédé de l'arrachement vient d'une expérience commune (celle d'Axelle, de Yann et de Bernhard) liée à la visite du musée d'archéologie de Policoro lors d'un voyage dans les Pouilles et la Basilicate, à l'occasion du projet L'Alfabeto en 2014. C'est là qu'on a vu le tombeau arraché de cette princesse de l'âge du bronze (10). Quand on a fait le geste d'arracher la matière du sol, on avait quand même beaucoup en tête cette expérience-là.

— L'histoire du tombeau de la princesse concerne une technique archéologique spécifique qui a été expérimentée en Basilicate au début des années 1970. La dépouille de la princesse avec sa parure et tous les objets qui l'entouraient dans le tombeau ont été prélevés avec toute la terre qui est autour. Ce n'est pas un procédé de fouille habituel où l'on prélève os par os et objet par objet en nettoyant et creusant la terre.

Ici on prélève l'ensemble. Les archéologues nettoient jusqu'à un certain point le tombeau qu'ils fouillent, laissant le corps et les objets à moitié dans la terre, à moitié dehors, avec tous les objets solidaires, les bijoux ou les restes de vêtements qui n'ont pas été enlevés par exemple. Arrivés à une certaine strate de la fouille, ils creusent autour de la parcelle à prélever une tranchée plus profonde, ils y coulent du plâtre et par la force du plâtre qui serre le morceau de terre en son centre, ils arrachent toute la parcelle fouillée. On peut voir exposé le morceau de terre arraché du lieu avec tout ce qu'il y a d'organique dedans. Ce n'est donc plus un objet nettoyé et désactivé qu'on voit au musée.



(10) Il s'agit du tombeau d'une princesse N.314, VIII^{ème} siècle av. JC, fouille de Chiaromonte, località Sotto la Croce, conservé au Museo Nazionale della Siritide, à Policoro, vue à l'occasion du projet de séminaires et d'exposition à la Villa Médicis à Rome en 2014 et 2015.

— Ces quelques tombeaux arrachés donnent à voir ce très beau lien qui nous relie à la notion d'antique, l'appartenance à une terre qui porte en elle les os de ses ancêtres.

— Et l'image aussi d'un sous-sol comme le lieu de la nourriture, de soutènement, mais aussi composé concrètement des restes qu'il contient. Il existe un lien entre cette expérience du sol et celle de Matta-Clark qui vient chercher son frère dans le sous-sol stratifié de Paris. C'est une des choses qui nous avait intéressées dans le procédé qu'il met en œuvre pour produire un trou dans la matière du bâtiment de l'ancien quartier de Beaubourg.

— Cette relation qui se construit par la maquette avec le lieu de Paris n'est pas du tout la même que celle qui se construit entre la maquette de Richter, l'histoire catastrophique et Dresde, ni celle de l'histoire naturelle et les strates de schiste rasées sur lequel s'est construit New York.

— Nous avons vu un lien entre la stratification de New York et le regard particulier qu'un artiste américain porte sur Paris. Pour Gordon Matta-Clark, Robert Smithson a été un précédent important et il se confronte très sérieusement à la problématique du site et non-site de ce dernier, et son intérêt pour ce qui se trouve dans un lieu précis, la nature du sol. Toute l'œuvre de Matta-Clark n'est qu'in situ, et même quand il expose en galerie, ce qui devrait être le non-site par excellence, il amène le site en galerie, comme le faisait Smithson avec les minerais. Quand il découpe la maison, il déplace les restes de la maison coupée dans la galerie, avec tout ce qu'il donne à voir de la stratification de vies humaines. Cette relation entre la stratification des vies humaines et la stratification purement minérale qu'il reprend à Smithson nous avait intéressés dans son projet à Paris.