

Unité de recherche Art Contemporain et temps de l'histoire

ENSBA Lyon et EHESS Paris

Le temps découpé en son lieu

Tel est le titre choisi par l'unité de recherche Art Contemporain et Temps de l'Histoire pour la présentation au Palais de Tokyo, qui fait immédiatement suite au livre *Le temps suspendu*, à paraître en septembre 2016, troisième ouvrage issu de notre recherche.

Depuis 2011 l'unité de recherche travaille à l'élaboration de *tables*, outil visuel qui permet de dégager une discussion d'ordre théorique. Ce procédé est devenue pour nous 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*.

Les tables présentées à cette occasion sont un outil en cours d'élaboration. L'évolution récente porte une attention spécifique à la dimension de la maquette et à sa fabrication. Les images sont en un certain sens augmentées par le geste de leur réalisation. « Découper le temps en son lieu » 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 un lieu spécifique et exemplaire.

Une première maquette consiste en une « tranche » du Musée des Beaux-Arts de Dresde et de la salle d'exposition qui abritait en 2002 des œuvres choisies par Gerhard Richter à l'occasion de ses soixante-dix ans. La découpe en plâtre et verre donne à voir la reconstruction à l'identique de l'extérieur du Musée après sa destruction presque totale pendant la Deuxième Guerre mondiale, et ses salles empruntant 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. La maquette fait surgir l'épaisseur temporelle et historique déniée par le contenant. Elle donne à voir la salle centrale pour laquelle l'artiste conçoit une nouvelle version de ses vitres. Au lieu d'être en enfilade l'une derrière l'autre, celles-ci sont appuyées l'une à l'autre comme un « château de cartes ». Sur les deux murs, deux séries d'éditions de monotypes, l'une « Elbe » réalisée en 1957 à Dresde avant sa fuite en Allemagne de l'Ouest, et la seconde, « November » réalisée en 2008, cinquante ans plus tard.

Cette maquette dialogue avec celle qui schématise et reproduit le travail de perforation accompli par Gordon Matta-Clark au moment de la construction du Centre Pompidou sur les maisons anciennement implantées sur le site. Intersectant passé et présent, sédimentation et intention architecturales, Matta-Clark découpe littéralement le temps en son lieu. La maquette met à son tour en évidence des opérations matérielles et conceptuelles qui ont présidé à la construction, sur un sol ancien, d'un musée modulaire presque trop ouvert aux possibilités du futur.

Les liens entre la découpe du Musée de Dresde et celle des maisons du site du quartier Beaubourg s'étendent à une troisième maquette qui entend évoquer l'exposition réalisée par Pierre Huyghe sur le toit du Metropolitan Museum de New York en 2015. En déplaçant les dalles du sol de la terrasse, l'artiste a favorisé l'implantation d'herbes et de champignons qui entrent en résonance avec la « nature naturante » de Central Park et les échantillons classés et exposés au Museum of Natural History de l'autre côté du parc. Ce simple geste renvoie au projet qui a présidé au dessin de la ville de New York et qui a réservé au Metropolitan Museum une place à part dans le parc, en dehors de la grille géométrique des routes et des avenues.

Autour de ces trois maquettes, d'autres viennent étendre la surface de plusieurs tables et agencent alors un réseau de liens formels, historiques et sémantiques qui feront l'objet des séminaires à venir. L'expérimentation est à peine amorcée et nous ne pouvons pas savoir si elle conduira à d'autres expositions, plus complexes et/ou synthétiques, plus ambitieuses.

Une table propose, en utilisant 36 photogrammes consécutifs du film *Stalker* de Tarkovski (1979), une remise en forme topologique, une « découpe » du traveling lent qui, à un moment du film, montre le corps du *stalker* allongé dans la vase, et pendant laquelle la caméra se déplace de son visage à sa main, en passant par plusieurs objets éparpillés autour de lui.

Une maquette reconstitue *The Rose*, œuvre que Jay DeFeo a, entre 1958 et 1966, patiemment réalisée au couteau, par accréation de peinture, sur le mur de son atelier-appartement situé 2322 Filmore Street, à San Francisco. Celle-ci a été « arrachée » à son lieu lorsque l'artiste a été évincée de son appartement et le mur scié pour permettre à un chariot élévateur de retirer la *Rose*. La maquette réalisée ici restitue l'espace confiné de l'appartement de l'artiste, mais se présente aussi comme un sténopé qui rappelle le patient travail cinématographique réalisé *in situ* par Bruce Conner pour documenter à la fois la réalisation et le départ de la *Rose*.

Tout près de la *Rose* se trouve une caverne dans laquelle est projeté un film, lui-même tourné en plan fixe dans une grotte, à l'aveugle. L'idée part d'un dessin de Robert Smithson, *Towards the Development of a Cinema Cavern* (1971), ici interprété de façon à lui donner une spatialité et à trouver une formalisation de l'idée de « limbes » développée par Smithson dans son texte « A Cinematic Atopia » (*Artforum*, septembre 1971).

L'œuvre *Snow in Chauvet (a conversation piece)* rencontre à la fois la maquette de la *Rose* et le cinéma caverne. Elle s'approprie deux films, *The Cave of Forgotten Dreams* de Werner Herzog (2010) et *Wavelength* de Michael Snow (1966). Le film de Herzog a principalement lieu dans les grottes de Chauvet, qui abritent des peintures rupestres vieilles de plus de 30 000 ans. La voix off, à un certain moment, décrit 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 une œuvre vieille de 5 000 ans. Michael Snow quant à lui décrit son *Wavelength*, lent travelling vers la fenêtre dans la pièce d'un appartement, comme "un zoom avant continu de 45 minutes, de son cadre le plus large à son cadre le plus serré, zoom interrompu par quatre événements humains, dont un décès". En 2003, Snow coupe ce film en trois parties de 15 minutes et les superpose, aboutissant à un nouveau film de 15 minutes, *WLNT (Wavelength for those who don't have the time)*. La transformation que subit le film de Snow en 2003 est le pendant, d'un point de vue de la construction du temps, au propos isolé dans le film de Herzog. La base de la maquette de *Snow in Chauvet* est un tressage de l'image des deux cerfs superposés extraite du film de Herzog. Le tressage, métaphore principale de l'Histoire, est ici un révélateur de la multiplicité des couches temporelles dans les grottes de Chauvet. De grands carrés de couleur sur feuilles transparentes sont suspendus à la construction en bois et fils de la maquette. Ils sont des extraits des moments de coupe que Michael Snow opère pour passer de *Wavelength* (1966) à *WLNT (Wavelength for those who don't have the time)* (2003).

En l'état des choses, nous établissons une tentative de faire avant de parler et/ou d'écrire. Plus précisément : les opérations matérielles et conceptuelles que provoque la construction des maquettes peuvent nous permettre de penser autrement et devraient nous autoriser à écrire différemment de ce que nous avons produit 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, pour suivre l'exemple que fournit une maquette encore fraîche, la technique de reproduction sur plâtre de 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.

Découper le temps en son lieu
Groupe de recherche ACTH
ENSBA-Lyon/CEHTA (EHESS)
Notices des œuvres

Jay DeFeo, The Rose, 1958-66, atelier au
2322 Fillmore Street San Francisco

Gordon Matta
Clark, Conical
intersect, Biennale
de Paris 1975.
Angele de la Rue
Beaubourg et du
Passage du Maure.

Pierre Huyghe, Roof Garden Commis-
sion, Metropolitan Museum of Art,
New-York avril 2015

Robert Smithson, Towards the
Development of a «Cinema
Cavern» (1971). Œuvre
non réalisée.

Andreï Tarkovski,
Stalker 1979

Gerhard Richter (Dresden 1932). Salle centrale de
l'exposition Streifen und Glas à la Galerie Neue Meis-
ter, Albertinum, Dresden, 2013.

Michael Snow,
WVLNT (Wave-
length For Those
Who Don't Have
the Time), 2003 et
Grotte Chauvet.



Gerhard Richter (Dresden 1932)

Exposition *Streifen und Glas* (Stripes et verres) pour le 70^{ème} anniversaire de Gerhard Richter (2012) à la Galerie Neue Meister, située dans le bâtiment de l'Albertinum, dans sa ville natale de Dresde.

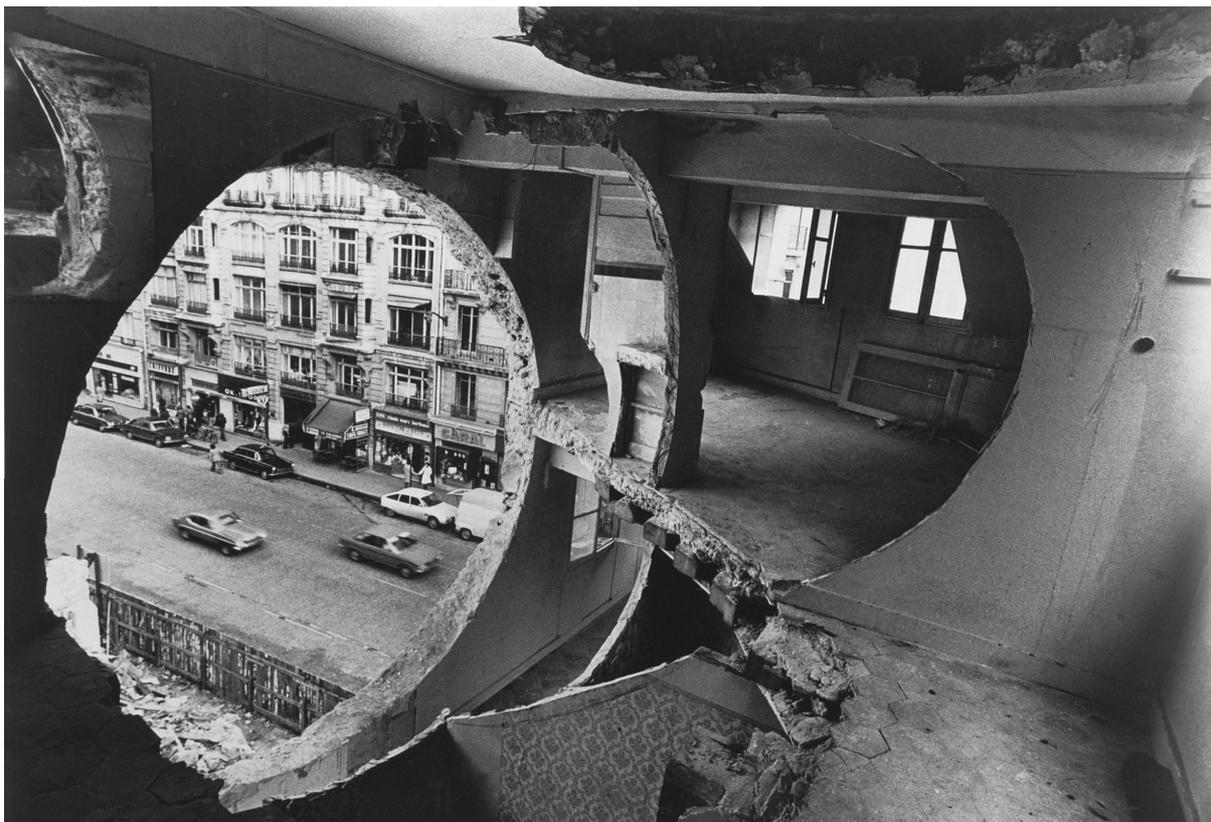
Au centre de la salle, l'œuvre est composée de cinq verres et a été réalisée pour cette exposition en 2012. Les verres se tiennent en équilibre comme un château de cartes, ils sont assurés par des éléments d'acier. Leur inclinaison réfléchit le plafond de verre de l'Albertinum.

La maquette réalisée pour la manifestation VISION ne donne pas à voir les deux éditions que Richter installe dans la même salle. Sur le côté de la salle qui donne vers la Elbe, le fleuve qui traverse Dresde, Richter expose une série de 31 monotypes, que l'artiste avait laissé à l'abri chez un avant sa fuite de la RDA en 1961. C'est la première œuvre de Richter réalisée avec un rouleau à encre directement appliqué sur le papier qui inaugure les œuvres abstraites de Richter. La deuxième série exposée de l'autre côté des verres, une série de 54 papier à l'encre a été créée 50 ans plus tard. L'encre, traversant le papier produit plusieurs feuilles avec un seul geste. Comme c'est le cas dans la série Elbe, celle-ci aussi est imprimée de deux cotées des feuilles.

La maquette reprend une coupe de l'architecture de l'Albertinum. Elle a été réalisée en plâtre à l'aide d'un gabarit qui avec un geste très proche des éditions des Stripes de Richter présentées dans la même exposition, allonge une même ligne comme une spatule qui étale la peinture sur une surface. Cette maquette essaye ainsi de donner à voir un des gestes essentiels du travail de Richter qui se présente dans les peintures de l'artiste par un procédé manuel et dans les *Stripes* par un procédé numérique. Cet étalement d'une même matière semble

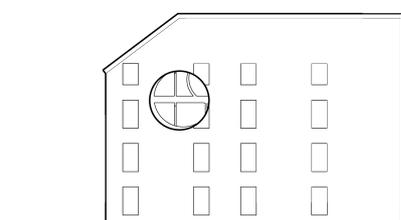
accompagner tout son travail et est liée un intérêt que Richter porte à la nature matérielle de la peinture et de ses outils.

Ainsi, la maquette reprend par ce même geste un immeuble caractéristique de la Ville de Dresde. Le geste du plâtre étalé à l'aide d'un gabarit, donne à voir l'épaisseur des murs. Se faisant, elle met en évidence un caractère spécifique des architectures reconstruites après la guerre en RDA. Dresde, ville refuge en 1944 fut complètement détruite par un bombardement qui produisit une montée de température jusqu'à détruire toute vie et toute bâtiment, et qui par la suite fut reconstruite à l'identique, poussant la réplique au fait d'employer exactement les mêmes pierres. La maquette en donnant à voir l'épaisseur des murs souligne cette technique absurde utilisée dans les années 1950-1960. Par ce geste de l'étalement d'un coupe de l'architecture, la maquette essaye de créer un lien entre le « château de cartes » par lequel Richter souligne la fragilité des architectures, et la mémoire jamais directement nommée par Richter même, liée à l'histoire de la guerre et de la destruction de l'Allemagne et la découverte que Richter fait à l'ouest du culture Pop de l'occupant américain qui détermine la vie culturelle dans l'Allemagne des années 60.

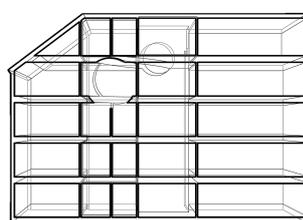


GORDON MATTA-CLARK / CONICAL INTERSECT

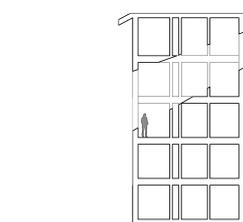
SPATIAL (DE)CONSTRUCTION



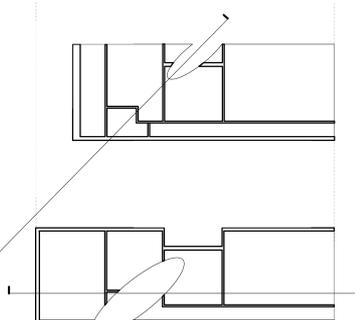
Elevation
Scale: 1/8" = 1'-0"



Section
Scale: 1/8" = 1'-0"



Section
Scale: 1/8" = 1'-0"



Plans
Scale: 1/8" = 1'-0"



View out toward street

Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975
Biennale de paris, 27-29 rue Beaubourg, Paris.

De 1971 à 1978, Gordon Matta-Clark a pratiqué des *ouvertures* dans l'architecture, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des bâtiments. L'un de ses plus célèbres « cuttings » est celui réalisé en 1975 à l'occasion de la Biennale de Paris, au 27-29, rue Beaubourg. Répondant à l'invitation de Jean-Hubert Martin, alors conservateur au Mnam, la première idée de Matta-Clark fut de percer la structure du Centre Georges Pompidou alors en cours de construction.

Le projet ayant été rejeté, il porta son choix sur deux immeubles jumeaux du XVII^e siècle comptant parmi les derniers bâtiments voués à la démolition dans le cadre du plan de réaménagement du quartier des Halles. *Conical Intersect* prit la forme d'un gigantesque cône creusant à travers les murs et les planchers une spirale à 45°, dont la partie la plus large s'ouvrait au nord sur les rues du quartier, et dont la pointe transperçait le toit de la maison voisine, laissant entrevoir aux passants des fragments de l'ossature du Centre Pompidou. Selon Gerry Hovagimyan – collaborateur de Matta-Clark sur ce travail –, le jeu de lumière créé s'inspirait d'un film d'Anthony McCall, *Line Describing a Cone* (1973), qui s'ouvre sur une tache de lumière traçant peu à peu un cône dans l'espace. À la frontière de la sculpture et de l'architecture, le travail de l'artiste renversait le processus habituel de construction en révélant les structures internes des bâtiments. Chargée d'une dimension sociale et historique, son action était guidée par la volonté d'introduire une critique de l'environnement urbain en en modifiant la perception. Si la plupart de ses interventions ont été démolies, des témoignages rendant compte de l'élaboration de ses découpages demeurent sous la forme de photographies ou de films.

La maquette réalisée à partir de *Conical Intersect* propose une percée conique à travers un grillage de plaques de plastique. Le choix du matériau plastique est en contraste avec les bâtiments anciennement implantés sur le site percés par Gordon Matta-Clark, et met en évidence la dimension conceptuelle, au sens de la géométrie, de *Conical Intersect*. Croisant passé et présent, sédimentation et intention architecturales, Matta-Clark découpe littéralement le temps en son lieu. Cette maquette est posée sur un moulage en plâtre de pavés. Au cours de l'élaboration de la maquette, la question était de poser le grillage en plastique sur un plan dessiné du croisement des rues autour de Beaubourg. Finalement, le choix du moulage en contre-forme des pavés met en évidence un sol ancien qui porte un musée modulaire presque trop ouvert aux possibilités du futur.



Pierre Huyghe (New York, 2015)

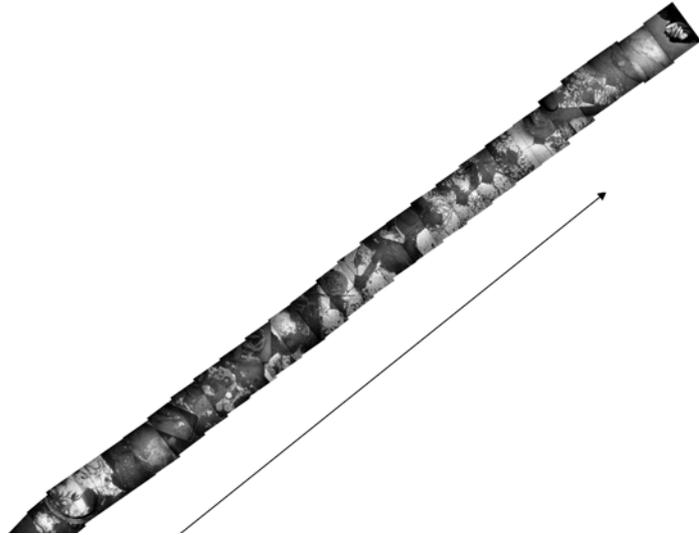
Exposition The Roof Garden Commission

L'exposition s'étend sur la surface du toit terrasse du Metropolitan Museum de New York

Sur le toit terrasse du Metropolitan Museum de New York en 2015, Pierre Huyghe a déplacé certaines des plaques qui forment le dallage du sol, faisant apparaître le schiste utilisé pour construire le bâtiment, cette pierre constituant le sol naturel de Manhattan. Il a ensuite introduit et implanté des herbes et des champignons qui entrent directement en résonance avec la « nature naturante » de Central Park et les échantillons classés et exposés au Museum of Natural History situé de l'autre côté du parc. Ce simple geste renvoie au projet qui a présidé au dessin de la ville de New York et qui a réservé au Metropolitan Museum une place à part dans le parc, en dehors de la grille géométrique des routes et des avenues.

La végétation et les micro organismes se sont développés dans ces interstices durant le temps de l'exposition. Pierre Huyghe a également déposé sur la terrasse une roche de schiste brut. Enfin un aquarium disposé à hauteur de regard abrite plusieurs spécimens vivant d'une espèce aquatique très ancienne, flottent également dans l'eau une roche volcanique.

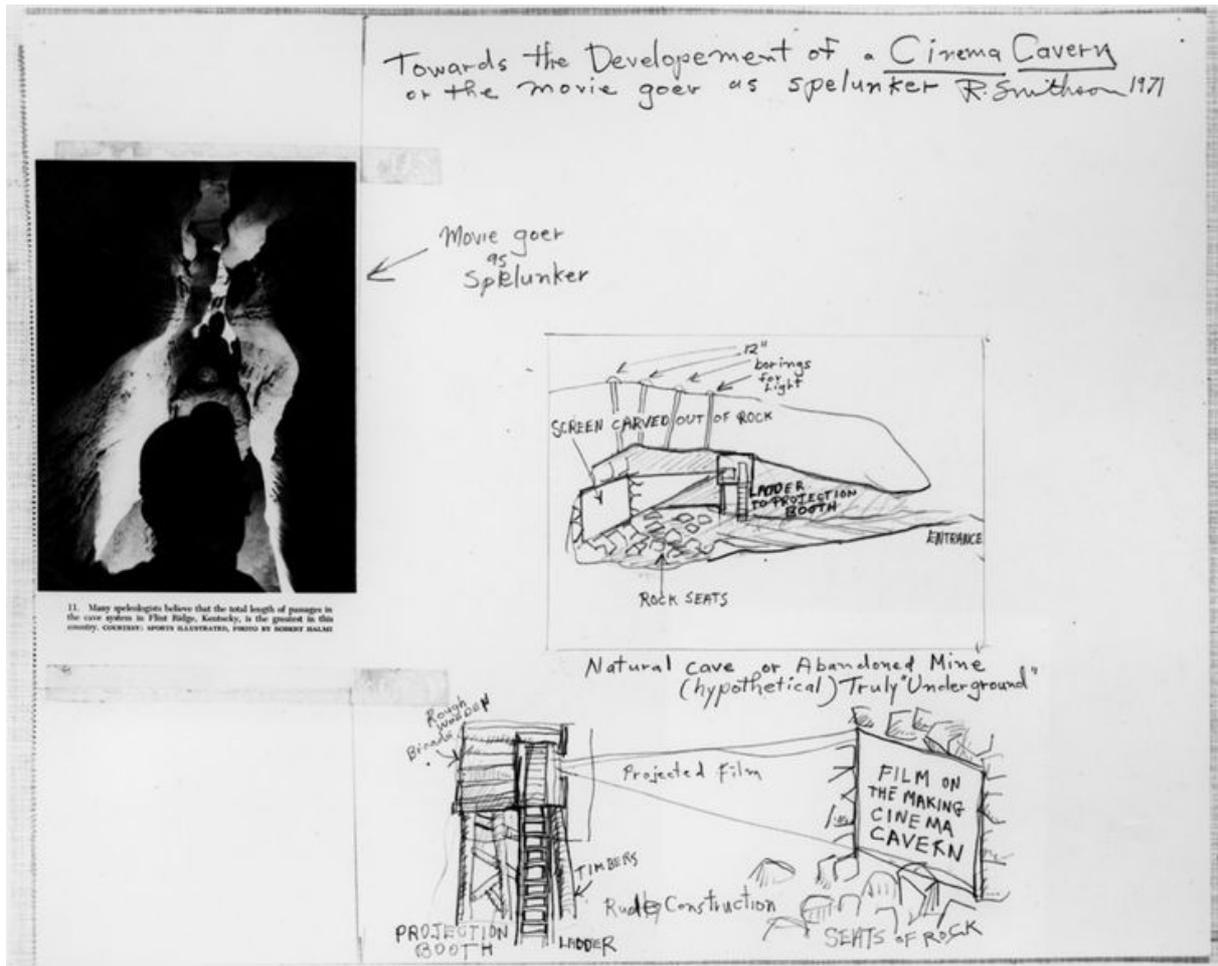
La maquette présentée pendant VISION déploie sur une table un plan de Manhattan du XIX^{ème} siècle représentant Central Park. Sur cette carte reproduite est situé le Metropolitan Museum avec sur son sommet une mousse vivante. La position dans la carte permet de souligner l'emplacement du musée dans le parc, en dehors de la grille des rues et avenues de la ville. Le Museum of Natural History de New York auquel Pierre Huyghe fait référence dans son exposition est également signalé au sein de la maquette.



Thomas Léon, *La scène du rêve du stalker*, 2016
Andreï Tarkovski, *Stalker*, film 35mm, 163 minutes, 1976

Dans un pays indéterminé, 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 revenir ensuite à la main du 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 maquette présentée est une reconstitution image par image de ce travelling. Elle est constituée d'impressions jet d'encre N/B de 38 photogrammes du film, disposés sur une table de 122x100 cm. Elle traduit le temps du travelling en une découpe spatiale, rendant explicite la topologie impossible du film (le travelling qui va de la tête à la main en ligne droite).



Robert Smithson, *Toward the development of a Cinema Cavern*, 1971

Vincent Ceraudo, *Cinema Underground*, 2016

Projet non-réalisé et irréalizable qui existe (schématiquement, puisqu'il n'a pas de forme définitive) sous deux formes : un dessin-montage assemblant schéma de la réalisation du cinéma caverne et la photo de visiteurs « undergrounds » et un texte phare de l'assemblage des écrits posthumes de l'artiste intitulé « Cinematic Atopia ».

Robert Smithson dans *A Cinematic Atopia* imagine une salle de cinéma transformée en un vaisseau immobile souterrain où l'espèce humaine vient s'oublier dans la contemplation d'un monde de substitution qui témoignerait de son procès sédimentaire. Il souhaite 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 produit une critique assez acerbe du cinéma underground de son époque.

Cinema Underground est une représentation sous forme de maquette de l'idée du projet de Robert Smithson restée à l'état de dessin : *Toward the development of a Cinema Cavern* 1971.

La traversée d'un couloir souterrain est filmée à tâtons dans le noir, puis développée et projetée dans une grotte. C'est une mise en espace réduite de l'idée smithsonienne de filmer des limbes, des fondus enchaînés de paysages rejetés qui se succèdent.



Jay DeFeo, *The Rose*, 1958-1966,
Peinture d'intérieur, mica et matériaux divers sur toile au 2322 Fillmore Street, San Francisco
(280,7 x 207 cm)

En 1953, Jay et son mari, le peintre Wally Hedrick élisent domicile dans un immeuble qui sera leur lieu de vie et de travail ainsi qu'un aimant pour la scène artistique de San Francisco, qui investira régulièrement le 2322 Fillmore Street.

En 1958, Jay DeFeo installe un châssis 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 DeFeo 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 dramatique, à la hauteur de son entreprise.

Cette oeuvre absorbera exclusivement l'attention de l'artiste jusqu'en 1966, année où la

peinture d'environ une tonne sera extraite de l'atelier du 2322 Fillmore Street, par une découpe à même la façade de l'immeuble pour laisser passer la peinture monumentale. Elle fait aujourd'hui partie de la collection permanente du Whitney Museum, à New York et existe dans plusieurs de ses phases intermédiaires dans diverses revues ainsi que dans les archives de Jay DeFeo qui sont conservées par l'Institut Smithsonian.

La maquette réalisée est une reconstitution de l'atelier de Jay DeFeo au 2322 Fillmore Street à San Francisco, et en particulier de la *bay window* devant laquelle se sont accumulées dans un mouvement fait d'addition de matière et de grattages, les couches de peintures blanches qui ont données à *The Rose* son aspect de bas relief.

La maquette est constituée de deux boîtes dont la seconde est une boîte noire à potentiel photographique, un sténopé qui pourrait capturer les mouvements de Jay DeFeo mais aussi ceux de ses visiteurs, comme un œil unique et privilégié qui donnerait à la maquette de l'œuvre un pouvoir de réflexivité.



Yann Annicchiario, *Snow in Chauvet*, 2016

Le projet *Snow in Chauvet* a plusieurs points d'origine; les films *Wavelength* (1966) et *WLNT (Wavelength for those who don't have the time)* (2003) de Michael Snow ainsi que *Cave of forgotten dreams* (2010) de Werner Herzog et à travers le film de Herzog les grottes de Chauvet qui se situent en Ardèche, France.

Le film de Herzog a principalement lieu dans les grottes de Chauvet, grottes qui abritent des peintures rupestres vieilles de plus de 30 000 ans. Une séquence du film a retenu notre attention : la voix off décrit une peinture rupestre où sont superposés deux cerfs et ajoute qu'une datation au carbone 14 a montré qu'il y aurait près de 5 000 ans d'écart entre ces deux dessins. La voix de Werner Herzog ajoute: "We are locked in History, they were not". Pour nous aujourd'hui, il est quasi inimaginable de pouvoir ainsi prolonger une oeuvre vieille de 5 000 ans. C'est peut-être là la notion d'enfermement dans l'Histoire que Herzog décrit et qui devait être fondamentalement différente pour ces hommes paléolithiques. "*Snow in Chauvet*" entend aborder cette notion de présent continu et constant.

Michael Snow décrit le film *Wavelength* de 1966 comme « un zoom avant continu de 45 minutes, de son cadre le plus large à son cadre le plus serré, zoom interrompu par quatre événements humains, dont un décès ». En 2003, Snow coupe ce film en trois parties de 15 minutes et les superpose, aboutissant à une nouvelle captation de 15 minutes; *WLNT (Wavelength for those who don't have the time, 2003)*. La transformation que subit le film de Snow en 2003 est dans *Snow in Chauvet* le pendant, d'un point de vue de la construction du temps, au propos isolé dans le film de Herzog.

A la base de la maquette de *Snow in Chauvet* se trouve un tressage de l'image de deux cerfs superposés, image extraite du film de Herzog dans les grottes de Chauvet en Ardèche. Le tressage, métaphore principale de l'Histoire, fonctionne ici comme révélateur qui met en évidence la multiplicité des couches temporelles dans les grottes de Chauvet. Parallèlement à ce souci de densité du temps, la spécificité géographique intrinsèque aux grottes joue un rôle important dans *Snow in Chauvet*. Contrairement à une bâtisse, dont on choisit l'emplacement, la grotte impose son lieu. C'est une forme de l'« être là » qui contraste fortement avec l'indifférence du lieu qui émane de l'atelier dans lequel a lieu *Wavelength* (1966) de Michael Snow. Suspendus à la construction en bois et fils de la maquette se trouvent des grands carrés de couleur sur feuilles transparentes. Ces carrés sont extraits des moments de coupe que Michael Snow opère pour passer de *Wavelength* à *WLNT (Wavelength for those who don't have the time)*. Aux deux moments de coupe ainsi qu'aux deux extrémités du film, le pixel central de l'image est extrait et agrandi.

Cette articulation faite de fils et de tiges de bois tente de faire le pont, ou peut-être un grand-écart, entre des polarités. La densité du temps et du lieu, condensés dans un tressage de l'image de deux cerfs, se trouve face à la volatilité d'un lieu indifférent aux événements qui y passent, face à la labilité de carrés de couleur flottant au gré du courant.