

La balance

— La maquette de Smithson est l'une des maquettes qui a le plus changé.

Tout au long de son élaboration nous l'avons pensée en lien avec la maquette de Pierre Huyghe sur Manhattan et Central Park. Ce rapport entre les deux maquettes nous a permis de penser en particulier la relation au sous-sol.

— Smithson a peut-être pensé à un moment donné réaliser son Underground Cinema dans un lieu précis : le système de cavernes de Flint Ridge situé au centre de l'état du Kentucky. Mais l'image de Flint Ridge, qui illustre le projet, est peut-être seulement illustrative (11). Elle pourrait indiquer l'idée d'être quelque part au centre géographique du pays, mais dans un lieu touristique perdu quelque part et dans un jeu de mots avec la signification d'underground. Ce jeu de mot met au jour toute l'ironie de Smithson dans son rapport au site et au non-site de l'art. L'underground étant un lieu concret, mais aussi un non-lieu.

— Cette maquette a été très discutée. Dans sa première version, elle intégrait une projection d'un film Super 8 tourné par Vincent qui montrait sa déambulation dans un lieu souterrain. On ne distinguait pas grand-chose, sinon le mouvement produit par la marche et une lumière au bout d'un tunnel. Les discussions dans le groupe à partir de cette première version ont porté sur la véritable nature de ce lieu non-lieu, et c'est à partir de là qu'on a pu définir plus clairement ce en quoi consistaient pour nous ces trois lieux concrets : celui de Richter, celui de Pierre Huyghe et celui de Gordon Matta-Clark.

— On a compris que ce lieu-là, celui de Smithson, est un lieu abstrait. On a changé complètement d'approche dans notre élaboration de la maquette.

(11) Un dessin-collage du projet de Cinéma Caverne (1971) intègre effectivement une photo du Sport Illustrated ayant gardé sa légende et qui montre la vue subjective d'une file de visiteurs dans le système de cavernes de Flint Ridge dans le Kentucky. Le plus vaste réseau souterrain au monde, avec près de 600 kilomètres explorés de galeries, se situe dans la région nommée plateau Pennyroyal au cœur du parc national de Mammoth Cave.

— Avec les images filmées, il y avait aussi la construction d'une grotte en pierre qui accueillait ces images dans la version présentée à Vision au Palais de Tokyo.

— À ce moment-là, on l'avait abordé comme un lieu de la matérialité.

— Le passage du lieu de la matérialité à un lieu abstrait semble complexe. La maquette dans la seconde exposition n'est pas totalement abstraite. Elle retourne sur une autre dimension de la matérialité.

— Il me semble que notre réflexion sur la matérialité s'est déplacée de deux façons. La grotte en pierre avait une dimension illustrative dans sa première version et pas du tout cette dimension potentielle qui nous intéresse dans le travail de la maquette. C'est à partir d'une réflexion sur la potentialité des gestes comme un paradigme de la construction des maquettes qu'on a décidé que la grotte n'était pas nécessaire dans la maquette, et que le film n'était pas indispensable non plus. On a donc éliminé la pellicule et conservé le seul projecteur. Un tas de sable, provenant d'une autre œuvre de Smithson, a remplacé la grotte.





— La réalisation de la maquette du sol de Manhattan dans la galerie du Réfectoire des nonnes est devenue si importante, et a mis au jour de manière si forte la matérialité stratifiée de celle-ci, que nous avons fini par établir un parallèle entre le sous-sol de la presqu'île de Manhattan et la matérialité de la galerie même. D'ailleurs les colonnes du Réfectoire des nonnes sont construites avec une pierre qui résulte de la stratification des sols marins. Nous avons alors décidé que la colonne allait devenir le support du projecteur de l'Underground Cinema de Smithson. On voulait le placer précisément dans un entre-deux : il n'est localisé ni au sous-sol, ni à hauteur de regard, mais installé trop haut. Par un jeu de miroir qui réfléchit le rayon lumineux du projecteur à quarante-cinq degrés, la lumière est dirigée vers le sol. C'était une intuition de Vincent, de faire en sorte que la pièce envoie la lumière dans une autre pièce de Smithson, qui devient le réceptacle du rayon lumineux à la place de la grotte.

— Cette œuvre, Closed Mirror Square (Cayuga Salt Mine Project), 1969, se compose d'un tas de sable avec une boîte faite de miroirs enfoncée dans son centre. Dans notre maquette, il s'agit d'un tas de sable avec un miroir, alors que dans la réalité la pièce est réalisée avec un tas de minerais récupéré dans une mine précise, dont la matière a été extraite et exposée à la lumière du jour. Elle est donc déplacée hors site et posée au sol du non-site qui constitue la galerie, où elle forme un tas qui ressemble à un petit volcan, au centre duquel se trouve une boîte de miroirs qui réfléchit notre regard, la lumière et le monde autour. C'est un site déplacé, et dans notre maquette, la construction de miroirs posée dans le sable accueille la lumière provenant d'un autre site, d'un autre sous-sol potentiel.

— Disons que ce passage-là a été le plus long et le plus complexe et il a surtout permis de nous faire penser ou préciser les autres maquettes. La pensée de Smithson a été l'un des points très importants de cette réflexion parce qu'elle nous permettait aussi de nous éloigner de nos réflexions précédentes sur les lieux et l'histoire, de la guerre, des désastres, des ruines et de la problématique abordées dans le livre *Le temps suspendu* à partir du paradigme du choc. On venait d'un travail qui questionne les œuvres d'art produisant l'expérience de quelque chose qui s'est bien passé dans un lieu, mais qu'on ne peut plus voir.

— Smithson a en effet une approche conceptuelle et matérialiste.

— Concrète aussi.

— Cette réflexion plus large sur la matérialité du monde nous a permis de replacer et préciser la distinction entre une approche concrète de l'histoire naturelle et l'approche biographique de l'artiste en tant qu'auteur.

— Je me demande aussi après coup à quel point la question qu'on s'est posée sur l'autonomie de la maquette que Rosa a réalisée à partir de *The Rose* de Jay DeFeo, qui tendait plus vers une œuvre que vers la potentialité de la maquette, a pu influencer cette autre réflexion sur l'emplacement de la maquette de Vincent sur Smithson.

— Les deux maquettes en question, celle de DeFeo et celle de Smithson, nous les avons exclues de l'axe central. Nous avons fait une opération très claire et importante en affirmant que les trois maquettes de l'axe sont des maquettes, dans le sens où il s'agit là de lieux de la potentialité et de la pensée alors que cette maquette ici, celle de Smithson, se comporte un peu différemment : elle a une réelle présence dans le monde comme le tas de sable à nos pieds et la colonne devant nous. Nous ne sommes pas exclusivement dans un lieu de la potentialité ou de la projection, nous sommes dans un espace de co-présence, même si partiellement elle se comporte comme une maquette dans la réorientation des rayons lumineux par exemple.

— L'autre maquette qui nous a permis d'éclaircir cette différence est celle sur le travelling de Tarkovski, que Thomas nous a proposée dès le début, et presque par défi, en proposant de travailler à partir d'un lieu impossible.

— Impossible au sens où c'est un lieu qui existe seulement dans une dimension filmique, sur pellicule, dans l'image captée. Même dans la narration du film, il s'agit d'un paradoxe spatial. Ce lieu est la « zone » que le Stalker traverse, elle est jonchée d'objets laissés à l'abandon dans un espace qui ne répond à aucune règle de la physique connue. Par le traitement de la pellicule et le traitement de la lumière, ces lieux-là sont vraiment des lieux sans





localisation et ce travelling en particulier, lui aussi impossible, est au cœur de la provocation intellectuelle proposée par Thomas.

— Lors de la discussion sur l'installation de L'Atlas au Palais de Tokyo, la maquette de ce travelling présentée sur table ne nous semblait pas aboutie. Cela s'est clarifié en avançant sur ce que signifiait pour nous « l'outil maquette ». Au Palais de Tokyo il s'agissait d'une réduction, d'une reproduction et non d'une potentialité paradigmatique essentielle pour nous dans toute modélisation.

— Un autre point important dans l'élaboration de cette maquette est celui qui nous a permis de penser ce que l'on a appelé « le retournement du regard ». Dans la maquette de The Rose, la peinture dans l'atelier de DeFeo est devenue un point focal qui capte l'image de l'artiste comme si cette dernière regardait Jay DeFeo et en capturerait l'image comme un appareil photo. C'est pour cela que l'espace de la maquette a été doublé, tel une chambre noire derrière la surface peinte comme nous l'avons décrit en détail plus haut. À contrario, la maquette du travelling de Stalker redirige le regard ailleurs, au sol. La lumière du rayon qui donne à voir l'image se soustrait à la frontalité du regard habituellement engagé entre spectateur et œuvre d'art. A l'occasion du livre *Le temps suspendu* nous avons beaucoup travaillé, dans un mouvement rétrospectif, sur la manière dont la catastrophe et l'histoire naturelle, à travers WG Sebald, Gerhard Richter et d'autres artistes, remettent en cause l'évidence de la structure perspective inventée à la Renaissance et sa notion albertienne de fenêtre ouverte sur l'histoire. Le point de vue fondé sur la cohérence d'une position, d'un axe, d'une fuite et de facettes articulées, ce que Alberti appelle l'istoria, ne peut pas s'appliquer face à une destruction totale. La sortie de ce paradigme, d'un regard en perspective, oblige le spectateur à trouver sa place et à orienter son regard autrement.

— Dans le film de Andrei Tarkovski, la caméra opère un basculement juste avant ce travelling qui photographie le monde vu à vol d'oiseau. Cela produit l'effet d'un renversement du regard, il devient une sorte d'œil divin. C'est en portant davantage attention à cette bascule que nous avons décidé qu'il ne s'agirait pas d'une maquette sur table. Pour ce faire, on a accroché le projecteur à environ 70 cm du sol et projeté l'image directement sur le sol.

— Le sol du Réfectoire des Nonnes est couvert d'un carrelage en céramique sombre et absorbant la lumière. Ainsi, la luminosité très contrastée du film de Tarkovski, étudiée pour accentuer tout au long du film et dans ce travelling, la matérialité des éléments disparates, miroitant et éclatés, est contrasté d'une façon encore plus radicale par la matière du sol du lieu de l'exposition qui absorbe une grande partie des teintes grises de l'image.

— On peut dire que la spécificité du lieu qui a accueilli le travail de maquettes a aussi joué un rôle dans notre processus de travail, en mettant en lumière la distinction nécessaire à effectuer pendant l'accrochage entre les trois maquettes de l'axe central et celles de Tarkovski et de Smithson.

— Ces deux maquettes questionnent l'essence du lieu, « le lieu », le terme lieu.

— Dans les deux cas il s'agit de lieux théoriques.

— Le lieu concret dans lequel sont posés ces objets, le dispositif dans le Réfectoire des nonnes, c'est ce que tu attrapes avant même de considérer la matérialité de l'image au sol ou de comprendre la complexité du travelling. Le dispositif joue ici, comme tu le disais aussi à propos de Smithson et de la colonne, ... je ne sais pas comment le dire ... le rôle de l'assise ?

— L'assise et l'ancrage au sol du dispositif, de ce lieu précis.

— Rétrospectivement, on peut dire qu'on a construit l'axe central à partir du travail de Pierre Huyghe sur le toit du MET, dont la maquette est devenue pour nous celle qui donne à voir le mieux le lieu de l'ancrage au sol par le geste de tasser la matière avec lequel on l'a réalisée. À droite et à gauche de la maquette de Central Park, celles de la salle de Richter dans l'Albertinum et le Conical Intersect de Gordon Matta-Clark dans la maison de le quartier de Beaubourg datant du XVIème siècle, exposées elle aussi à 1,10 m du sol. On a beaucoup discuté d'encrage et on s'est rendu compte qu'avec les gestes des autres maquettes on s'éloignait de ce raisonnement et que ces dernières traitaient d'œuvres qui entretiennent un autre rapport moins direct au lieu, mais aussi plus complexe. On a compris que par les gestes de leur réalisation on

mettait en évidence d'autres choses. On a longuement discuté ce qu'on a appelé une nature double. Il s'agit de maquettes qui ne sont pas seulement la modélisation de quelque chose. Elles donnent à voir d'autres gestes plus proches de ceux d'un œuvre. Des gestes plus ouverts.

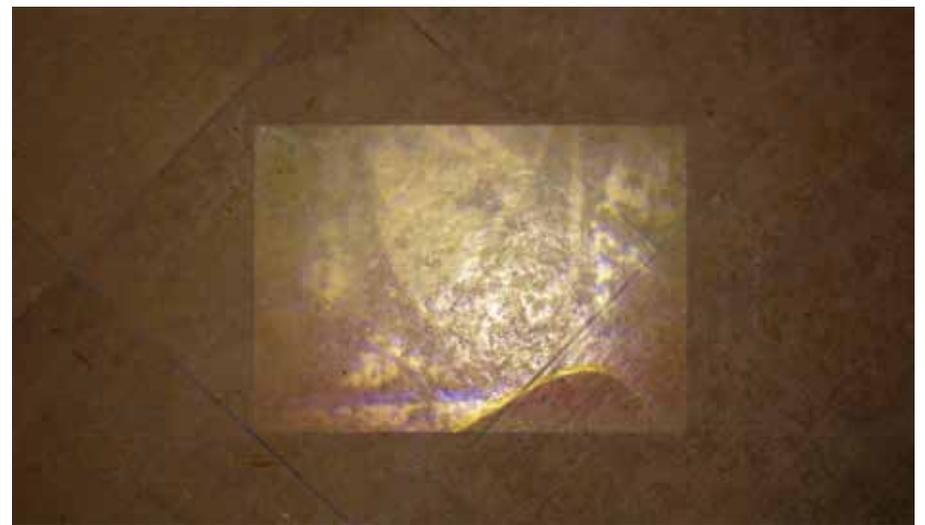
— Ces maquettes entretiennent une relation perceptive, on est en leur présence presque comme devant de œuvres, ici et maintenant. Mais en même temps on construit aussi une relation potentielle, ces maquettes ouvrent elles aussi sur des lieux théoriques. Les gestes de leur réalisation et en conséquence le dispositif de leur accrochage, travaillent sur ce lieu double, concret et abstrait.

— Ces deux maquettes dont nous parlons, Tarkovski et Smithson, sont aussi une ouverture vers la maquette de Yann sur la grotte Chauvet et le film de Michael Snow. Cette maquette-là aborde elle aussi la question du site et du non-site, de la rencontre d'un lieu concret — un sous-sol qui a traversé le temps — et de la reproduction des quatre pixels centraux, extraits des photographies numérisés du film Wavelength, qui est, de son côté, un non-lieu recoupé.

— Les deux maquettes de Smithson et de Tarkovski débouchent donc vers la maquette de Yann sur Chauvet et Snow, laquelle travaille des questions analogues, mais se comporte tout à fait autrement.

— Tout à l'opposé, de l'autre côté de l'axe central nous avons posé The Rose de Jay DeFeo, manifestement placée à hauteur de regard et séparée par un seuil, dans une autre pièce ouvrant sur l'espace d'exposition. Nous avons ainsi construit quelque chose que nous avons appelé ces jours-ci une balance, comme si elle passait d'un côté à l'autre de l'axe central.

— Un bras de balancier bien ancré sur Central Park et qui, par un mouvement imaginé d'aller-retour, nous permet en quelque sorte de mesurer les distances qui se creusent des deux côtés de notre atlas.



— La notion de balancier ramène aussi à la question de la temporalité qui a toujours été au centre de nos recherches. Dans les maquettes de l'axe central, la temporalité est inscrite dans le lieu-même, d'où notre choix de les orienter selon l'axe nord-sud. Au contraire, dans le balancier, une temporalité biographique, celle de Jay DeFeo à San Francisco contraste avec la temporalité très étendue de la grotte de Chauvet où deux dessins d'animaux réalisés avec au moins cinq-mille ans d'écart semblent dérégler le temps. C'est un dérèglement que la maquette donne à voir avec la juxtaposition du zoom du film de Michael Snow qui avance mécaniquement, sans tenir compte des histoires humaines.

— Ce rapport à la temporalité est renforcé aussi par le fait que, dans l'exposition au Réfectoire des nonnes, la maquette de l'atelier de Jay DeFeo se dédouble et devient une machine optique, quelque-chose qui saisit un instant et effectue, potentiellement, la photographie d'un moment précis dans la biographe de Jay DeFeo, dans le San Francisco des années soixante. Quand on passe le seuil de la pièce on regarde dans l'atelier de l'artiste, vers la reproduction de *The Rose* avec un petit trou au centre. On regarde la maquette du côté qui représente l'atelier de Fillmore Street où la réalisation de cette œuvre unique s'est poursuivie pendant presque une décennie. On peut tourner autour de la maquette et de l'autre côté on voit le même espace, comme si l'atelier de DeFeo avait été dédoublé, sinon que la quatrième paroi est ici fermée. On voit sur la paroi fermée l'image photographique en noir et blanc. Cette deuxième boîte, qui a la même forme que l'atelier, est en effet un sténopé intégré à la maquette. La reproduction à l'échelle de *The Rose* est trouée au centre et c'est par ce trou minuscule que la maquette de Gordon Matta-Clark a été photographiée. On faisant le tour on comprend que l'espace est double et qu'il s'agit d'une chambre optique.

— Jay DeFeo a en effet recommencé à travailler par la photographie après des années d'arrêt à la fin de la réalisation de *The Rose*. Du coup on la voit cette maquette comme une machine qui arrête un instant précis. On comprend que celle-ci a photographié dans l'espace d'exposition la maquette de Gordon Matta-Clark, mais on peut imaginer aussi que *The Rose*, le vrai tableau dans l'atelier de Fillmore Street, aurait pu être un œil, une machine à photographier la vie tout au long d'une décennie de la vie de cette communauté.

— On doit peut-être préciser que la maquette de Rosa est une réduction de l'atelier réel de Fillmore Street où Jay DeFeo décide de réaliser *The Rose*, occultant la fenêtre du bow-window qui, ordinairement diffuse la lumière dans cet atelier. Le bow-window est une avancée architecturale sur la façade, caractérisée par une fenêtre au centre et deux petites fenêtres latérales. C'est devant la fenêtre frontale que DeFeo réalise un châssis de la même taille que la façade de ce bow-window. Sur ce châssis, l'artiste déploie un rayonnement de matière, presque un bas-relief, que nous avons pu rapprocher d'exemples que nous donne Le Bernin, rappelant la façon dont le baroque peut se saisir des questions de matière.

— Nous savions que Jay DeFeo avait fait un voyage en Italie et avait regardé les chapelles baroques avec beaucoup d'attention. Comme c'est le cas pour certaines réalisations du Bernin, les rayons lumineux sensés provenir de l'extérieur sont matérialisés par des rayons en bas relief. D'une façon semblable, Jay DeFeo construit le tableau comme une matière qui avance et qui grandit au fur et mesure de sa réalisation durant neuf ans, un tableau qui, à son terme, pèsera une tonne. Le tableau se substitue à la fenêtre vers l'extérieur et comme dans une peinture en perspective, Jay DeFeo travaille à partir d'un point central qui est à hauteur de son œil quand elle se tient debout devant lui.

— Ce qui sous-entend aussi un rapport au corps.

— DeFeo s'est aussi faite photographe nue devant *The Rose*. On avait travaillé sur ce problème du point de fuite à la Renaissance et Rosa a eu l'idée, en réaction à ces discussions, de dédoubler l'atelier lors de la réalisation de la maquette, c'est-à-dire que l'espace intérieur de l'atelier soit reproduit en miroir derrière la bow-window obstruée par *The Rose*. Ainsi, la reproduction en maquette du tableau est trouée au centre du point de fuite et fait passer un rayon de lumière de l'autre côté de la maquette, dans l'espace double de l'atelier en miroir, qui fonctionne comme un appareil photo.

— Comme un sténopé.

— De l'extérieur on regarde vers l'intérieur de l'atelier et on se laisse potentiellement photographe, si on peut dire, comme si on se tenait à la place où devrait se tenir Jay DeFeo.



— Il me semble, que de l'autre côté du balancier, la maquette de la grotte Chauvet et de Michael Snow, *Snow in Chauvet*, répond et met en crise quelque chose qui a aussi à voir avec le problème de la perspective et du point de fuite. Michael Snow construit pour filmer *Wavelength* une machine qui fait avancer le zoom mécaniquement, réduisant le champ de vision selon la même décroissance linéaire que l'onde sonore qui accompagne le film. Cet avancement mécanique se referme de plus en plus sur la reproduction photographique d'une vague placée sur le mur du fond de l'atelier dans lequel est réalisé le film, entre deux fenêtres, ignorant au fur et à mesure de son avancement l'histoire des personnages qui se joue hors-cadre dans la pièce filmée de plus en plus serré. Le zoom mécanique de Michael Snow rappelle beaucoup le problème du sténopé proposé par Rosa, or les deux produisent un effet opposé, l'un cadre, l'autre décadre.

— Pour rester dans les rapports de perspective, il y a aussi quelque chose dans la forme même de la maquette de *Snow in Chauvet*, de la structure en fils et bâtons ressemblant à un trapèze, ce dont on parlait hier, qui déjoue par sa fragilité le côté machine du projet de Snow. D'un côté du balancier on a une telle précarité, une sorte de grand écart, et de l'autre côté on a dans la maquette de *The Rose*, une grande machine avec des boîtes optiques posées sur deux étages de tréteaux à hauteur de regard.



— Le balancier, qu'on essaye de décrire ici comme une opération qui tient et sépare la maquette de The Rose et celle de Chauvet-Snow, se construit à partir de nos réflexions sur le rapport au temps suspendu et à l'histoire naturelle. Le temps de la maquette de Rosa part d'une réflexion sur la communauté de l'atelier comme un espace purement biographique et affectif. La question affective a été très importante pour Rosa et elle est vraiment très différente des temporalités qu'aborde la maquette de la grotte Chauvet.

— Et cette question du regard est indissociable de la perspective humaine : dans le cas de Michael Snow la caméra avance au-delà des hommes, mais se comporte comme un œil humain et dans la grotte Chauvet y a eu deux hommes à cinq-mille ans de distance qui ont peint un animal sur l'autre comme s'ils appartenaient au même troupeau.

— Je travaille (Yann) à partir de l'objet que Snow réalise en 2003, où il condense le film de quarante-cinq minutes qu'il a réalisé en 1967 en le coupant en trois morceaux de quinze minutes qu'il superpose numériquement. Cela renforce d'avantage l'absence d'humain qui était déjà accentuée par l'avancement mécanique du zoom laissant les histoires des hommes se passer hors cadre. Il souligne davantage l'impossibilité d'habiter ce temps-là qui se fait encore plus machinique dans la version recoupée et numérisée. Il condense le temps par la superposition. L'autre élément de la maquette, la grotte Chauvet, fonctionne dans un certain sens de façon symétrique. Il se fonde à l'extrême opposé sur un temps très très long, impossible à appréhender dans la perspective d'un temps historique ouvert par la magie de deux dessins, perceptible seulement par un procédé scientifique, celui de la datation au carbone 14.

— Un autre point qui me paraît intéressant est que Michael Snow a numérisé le film, il l'a coupé en trois et il a superposé les images des trois morceaux. Par ce procédé de saturation il élimine tout qualité matérielle propre à la pellicule. Un des aspects les plus étranges du film de 67 est le mauvais développement de la pellicule. Parfois ces accidents lui donnent une dominance rouge par exemple, et en intégrant ces erreurs de manipulation du procédé chimique, Michael Snow souligne fortement la matérialité de la

pellicule et celle du son. Il rend ainsi plus étonnante encore l'effective présence des personnages qui finalement sont hors de vue parce que le zoom de la caméra a trop avancé entre-temps. La mort d'un personnage dans le film se passe hors champ parce que le zoom est déjà trop loin et en même temps ce désaccord souligne la matérialité filmique même. Du moment où Michael Snow le rend numérique il coupe ce lien à la matérialité et la superposition change la nature même de la perspective, l'avancement temporel n'avance plus et le son qui dans le film de 67 devient de plus en plus aigu, ne semble plus évoluer. Par cette superposition, il a radicalement et volontairement désactivé tout ce qui était structurel à sa pièce.

— En même temps il superpose mais il n'accélère pas et il produit une stratification.

— Yann superpose les quatre pixels du centre des deux moments de coupe ainsi que de la première et dernière image du film de 67 dans sa version numérique, c'est-à-dire qu'il travaille avec le code numérique qui définit une teinte.

— Dans le film de Herzog sur la grotte Chauvet tu t'intéresses à ce moment précis où il essaye de comprendre quel dispositif mettre en place pour filmer la grotte. En parlant avec les archéologues, il commence à comprendre que l'ensemble de la grotte peut être une représentation de l'univers et qu'il faudrait la voir à 360°. Il comprend qu'il ne faut pas regarder les images comme des tableaux, frontalement, mais d'une manière plus dynamique, comme un monde en soi, et c'est à ce moment qu'intervient la séquence des cinq-mille ans qui séparent ces deux figures qui se superposent malgré ce laps de temps. Il ne s'agit pas d'une représentation, mais d'une autre forme de cohabitation au sein d'un espace représenté.

— Tu viens quand même d'un travail qui, ces dernières années, et dans le livre en particulier, a entretenu un dialogue fort avec Eadweard Muybridge. En 2011, lors de l'exposition Le temps suspendu ça a été un vrai déclencheur. Tu avais créé à cette occasion une table isolée avec une image imprimée composée de différents éléments provenant des photographies de Muybridge. Tu as pris une photographie où lui-même sert de sujet d'étude dans ses travaux sur le mouvement du corps. Tu as découpé sa figure à

plusieurs échelles et tu l'as collée sur une photographie panoramique qu'il a faite de sa propre ville de San Francisco. Tu as enfin découpé le ciel de San Francisco le remplaçant par une représentation panoramique de la Voie Lactée.

— (Yann) Je remplace l'horizon de la ville par la Voie Lactée.

— Tu t'intéresses à Muybridge qui étudie le monde biologique selon la perspective de l'histoire naturelle, et tu le plonges dans des contextes de plus en plus étendus, dans une démesure du temps qui a toujours été au centre de tes réflexions. Et dans cette maquette où tu mets en tension le film de Herzog et des pixels de Snow ça ressurgit clairement.

— De cette approche du temps de l'histoire naturelle et d'une vision à 360 degrés, une vision qui exclut donc tout point de vue axé, est née aussi la nécessité de placer cette maquette dans un trou dans le mur, dans une niche, réalisée dans la cimaise. Cet aménagement marque la séparation d'avec un autre espace de l'exposition, et participe à affirmer la nécessité de repenser entièrement la disposition d'ensemble de nos maquettes.

— Pendant cette discussion, tu ne voulais pas que ta maquette reste dans l'espace, ancrée au sol comme les autres et tu as proposé de la placer au mur et c'était un point très intéressant parce que c'était en contradiction par rapport à la construction de la maquette qui n'avait pas de point de vue déterminé, c'est-à-dire qu'avant de la placer ainsi on circulait autour d'elle.

— D'une façon encore plus radicale, en la plaçant dans la niche dans l'épaisseur d'une cimaise, on ne peut plus choisir de regarder sur le côté, on peut plus choisir de ne pas voir les rhodoïds de couleur en se plaçant de côté par exemple.

— Mais ça clarifiait aussi le fonctionnement de la maquette. Les regards surplombants et latéraux ne servaient pas vraiment le problème essentiel qui était d'articuler ces deux extrêmes, la progression linéaire de Snow et le regard à 360 degrés de la grotte. Il y a là une tentative quasiment désespérée et très fragile de tenir ces extrêmes ensemble et la niche permet ce regard.