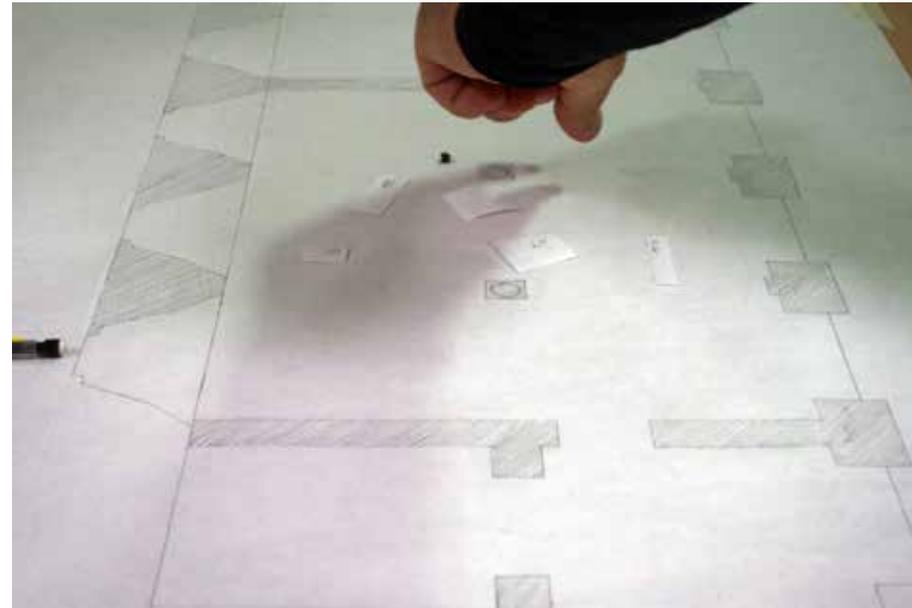


La rose des vents

— Alors que nous travaillons à cet entretien, il nous semble important de dessiner pour l'édition qu'on prépare la carte de l'exposition *Le Temps découpé en son lieu 2*. Le premier geste est celui de dessiner une rose des vents. Cette rose des vents résulte d'une discussion importante pendant l'accrochage, alors que se posait à nous la question d'orienter la maquette de Richter puis celles de Gordon Matta-Clark et de Pierre Huyghe, puisque ces trois œuvres avaient un lien très fort à un lieu précis dans le monde. On les a orientés dans le Réfectoire des nonnes selon l'orientation réelle des bâtiments où se situent les œuvres en question, suivant la rose des vents.

— En essayant d'appliquer cette méthode aux autres maquettes de notre exposition, on s'est rendu compte d'une forte différence entre ces trois maquettes, qu'on a définies comme appartenant à l'axe central de notre atlas, et les autres maquettes au nord et au sud de cet axe de travail. C'est pour cette raison qu'à la fin, ces trois maquettes, contrairement aux autres, sont sur table, sur des pieds, orientées selon leurs référents architecturaux.

— Il faut préciser qu'on a dessiné le plan de l'exposition que nous avons réalisée en plaçant l'axe Nord-Sud en suivant le bord de la feuille. Le dessin du plan des murs du lieu d'exposition du Réfectoire des nonnes est par conséquent replacé sur la feuille selon sa position réelle par rapport au nord qui, selon l'usage, se trouve en haut de notre carte. On replace sur ce plan les maquettes pour redessiner l'atlas que nous avons construit dans l'espace de l'exposition. De gauche à droite, les trois objets de l'axe central. C'est-à-dire les trois maquettes qui, à l'intérieur du Réfectoire des nonnes, avaient été placées suivant la position de ces trois lieux très spécifiques suivant la rose des vents. Il s'agit du musée de l'Albertinum à Dresde, détruit en 1945 et reconstruit après la guerre, du Metropolitan Museum de New York qui est un des rares bâtiments se trouvant dans l'enceinte de Central Park, et l'œuvre de Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, qui était creusée dans un des bâtiments détruits lors de la construction de Beaubourg dans l'actuel Quartier de l'horloge à Paris. Sur le plan, on met un petit symbole de la rose des vents à côté de ces trois maquettes et un contour qui indique qu'elles sont sur pied.



L'axe central

Gerhard Richter à l'Albertinum



— Dans l'exposition organisée pour ses 70 ans à l'Albertinum en 2013, dans sa ville natale de Dresde, Richter n'expose que des œuvres abstraites. L'exposition se compose d'un nouvel assemblage de vitres transparentes Château de cartes, de sérigraphies de la série de Stripes, de peintures sur vitres Flow, produites avec des gros bacs de couleur liquide en mouvement que les vitres ont touchée et arrêtée à la surface. Dans la salle de Château de cartes, dont nous avons réalisé la maquette, il expose également deux éditions. L'une de 1957 s'appelle Elbe et se compose de monotypes que Richter a laissés à Dresde et n'a pas amenés avec lui quand il a fui l'Allemagne de l'Est en 1961, l'année de la construction du mur. La deuxième édition est de 2008, elle s'intitule November et se compose de la reproduction lithographique de 27 feuilles à travers lesquelles il fait passer des tâches d'encre d'une feuille à l'autre. L'édition compte donc 54 feuilles imprimées.



Pierre Huyghe sur le toit du MET

— Le deuxième objet auquel nous nous sommes intéressés est une exposition de Pierre Huyghe sur le toit du Metropolitan Museum de New York qui a eu lieu en 2015. Pierre Huyghe installe sur la terrasse du MET un aquarium avec une pierre ponce en suspension. Cet aquarium déborde avec la pluie et disperse à l'occasion de l'eau qui se répand sur la terrasse. Autour de l'aquarium, Pierre Huyghe a soulevé un certain nombre de dalles qui couvrent le sol. Entre les dalles, le monde végétal et animal commence à reprendre vie grâce à l'eau de l'aquarium qui le nourrit et finit par créer une sorte de biotope.



— Plusieurs choses nous avaient intéressés : la notion de biotope en premier lieu, mais aussi le lien que Pierre Huyghe faisait entre son installation et le musée d'Histoire naturelle qui se trouve de l'autre côté de Central Park, dans lequel est conservée une momie retrouvée au XIXe. C'est celle d'un homme, un natif américain, dont le corps semble minéralisé, cuivré car il serait mort asphyxié dans une mine de cuivre et exposé à ce milieu minéral pendant longtemps. (6)

— L'autre problématique qui a eu une incidence dans le développement de la maquette est issue des discussions autour du texte pour le livre *Le Temps suspendu* dans lequel Philippe revient sur l'intérêt de Smithsonian pour Central Park, comme le lieu du pittoresque. Il avait attiré notre attention sur une photographie que Smithsonian avait faite de Central Park avec trois marches coupées dans une pierre de schiste. Du coup nous avons commencé à voir, à travers les yeux de Smithsonian et de Philippe, que Central Park avait été pensé comme le parc qui représente la nature telle qu'elle devait être avant la construction planifiée de la ville. C'est à ce titre le seul endroit de la ville où le schiste n'a pas été rasé pour créer un habitat citadin. C'est le lieu de la ville où l'on était censé pouvoir se promener au milieu des traces du passé.



(6) The Copper Man, conservé au New York Museum of Natural History, a été trouvé en 1891 à côté de Chuquicamata dans une mine effondrée du désert Atacama dans le nord du Chili. La surface verte de la peau du mineur du septième siècle a été conservée grâce à l'atmosphère sèche du désert et à la ionisation du cuivre présent en forte dose dans la galerie souterraine. Voir à ce propos, Arthur C. Aufderheide, *The Scientific Study of Mummies*, éd. Cambridge University Press, 2003, p.305.

Gordon Matta Clark à Beaubourg

— La troisième pièce, *Conical Intersect* de Gordon Matta-Clark, nous a intéressés pour le parallèle que Gordon Matta-Clark fait entre le trou conique de son œuvre et le trou béant dans le tissu citadin de Paris qu'avait laissé la destruction du quartier insalubre de Beaubourg dans les années 1930 et son achèvement au milieu des années 1970 pour faire place au Quartier de l'horloge et à l'IRCAM. Cette béance en plein centre-ville rappelle le projet pharaonique de Mussolini qui avait détruit le centre-ville de Rome pour creuser les fouilles du forum romain antique.

— À Paris, on construira à la place de cette béance le Centre Pompidou, un bâtiment qui est un ovni. Ovni, dans le sens où il n'est certainement pas organique à la ville, et que le projet se pense aussi comme un forum romain, place publique de la cité et de la culture. On projette un nouveau forum dans la ville, et Gordon Matta-Clark, invité en 1975 pour une exposition qui fête ce chantier, utilise un des bâtiments en train d'être détruits et y creuse un cône qui, du corps de ce qui sera le futur Centre Pompidou, s'ouvre vers la rue Beaubourg.

— C'est aussi la matérialité du bâtiment qui nous a intéressés. Gordon Matta-Clark coupe dans la matière du bâtiment et l'on sait que les murs parisiens sont réalisés en grande partie avec du plâtre.

— Cela nous a menés à regarder de plus près une autre pièce de Gordon Matta-Clark réalisée plus tard, en 1977, après le suicide de son frère jumeau, lui aussi artiste (7). Il a réalisé deux œuvres à cette occasion à Paris. L'une est *Descending steps for Batan*, dans laquelle il fait un trou carré dans le sol de la galerie Lambert et descend sous terre, creusant davantage ce trou tous les jours de l'exposition. L'autre se compose d'une série de photographies réalisées dans les catacombes de Paris. Nous avons établi un lien signifiant entre le projet de *Conical Intersect* et les catacombes qui étaient des carrières à plâtre et fournissaient la matière première pour la construction des murs parisiens. C'est un des très anciens bâtiments de la ville, construit avec ce plâtre et des

pierres locales que Gordon Matta-Clark creuse pour réaliser son œuvre. Le chantier de Beaubourg détruit un habitat organique de la ville. Ce bâtiment fait place à une construction innovante, mais aussi inorganique. Avec lui disparaît l'histoire de la ville et des hommes qui y habitaient au nom d'un forum nouveau, volontaire et abstrait, que seront la place Beaubourg et le Centre Pompidou.



(7) Le frère jumeau de Gordon s'appelait John Sebastian Matta, dit Batan. Il était peintre et dessinateur. Les deux fils du designer Anne Clark et du peintre Robert Matta ont vécu avec leurs parents à Paris entre 1947 et 1948. Après leur séparation, les jumeaux se rendront souvent à Paris pour passer les vacances chez leur père. Batan il y a vécu quelques années après les années du lycée. Au moment de son suicide par défenestration il partageait un atelier avec son frère à New York. Voir à ce propos: Maxime Morel et Marine Nédélec, « John Sebastian Matta, dit Batan. Souvenirs et mythologie artistique : la figure du maudit ? », dans Morel Maxime, Nédélec Marine et Paulhan Camille (dir.), *Une traversée dans la famille Matta*, actes de la journée d'étude, Paris, 19 juin 2014.

Les autres maquettes, la balance

— Autour de cet axe central, nous avons réalisé quatre autres maquettes. Comme pour les trois premières, le travail a été en collectif, mais aussi lié au développement individuel d'une idée. Tout au long de nos discussions et de l'avancement du travail, on s'est rendu compte que ces autres maquettes ne traitaient pas la notion de lieu de la même façon que ne le permettaient celles de l'axe central. Leur spatialisation ne s'organise donc pas par rapport à la rose des vents.

— Ces autres maquettes s'organisent au nord et au sud de l'axe central suivant la méthode de travail déjà à l'œuvre dans les planches d'atlas réalisées pour le livre, elles forment des cheminements.

— Les maquettes s'organisent selon une logique de juxtaposition, elles proposent donc des cheminements dans l'espace du Réfectoire des nonnes. Dans cette deuxième mise en exposition des maquettes, on se concentre sur la tension qui naît des différentes approches développées d'une maquette à une autre. C'est la tension qui se construit entre ses autres maquettes et les trois de l'axe central, que nous avons commencé à appeler entre nous un balancier, pour souligner l'aller-retour qu'elles provoquent dans la pensée.



The Rose

— Une œuvre qui nous avait beaucoup intéressés dans nos discussions sur la localité est celle de Jay DeFeo, *The Rose*. Rosa Joly avait proposé cette œuvre et son étonnante matérialité alors qu'on essayait de mieux cerner la notion de matière et le rapport spécifique qu'elle instaure avec le lieu. L'œuvre de DeFeo a été développée pendant 9 ans dans l'atelier de Fillmore Street à San Francisco de 1958 à 1966. Un travail qui devient unique et obsessionnel, l'artiste ne sortant plus de l'atelier.

— Ce qui avait aussi beaucoup intéressé Rosa était tout le contexte de San Francisco autour de l'atelier de Jay DeFeo. Un lieu qui devient, en parallèle de la réalisation de cette œuvre, le centre d'un milieu d'artistes et de poètes. Un des éléments importants dans l'approche de Rosa a été celle de confronter ce travail, très centré sur la personne de Jay DeFeo, avec la circulation des personnes dans ce même atelier pour mieux comprendre l'importance de la notion de communauté née autour de la Sixt Gallery fondée en 1955 dans la même rue devenue le centre névralgique de la naissante Beat Generation, qui s'appellera aussi la communauté de Fillmore Street.

— La maquette reprend l'idée d'un regard porté sur la communauté qui fréquente l'atelier. Un regard inversé en un certain sens. L'atelier est dédoublé comme si derrière la Rose, un œil au point de fuite unique, se trouvait un espace équivalent. Le point central de la rose de Rosa est troué comme si l'autre espace vide regardait Jay DeFeo travaillant à la peinture, mais aussi la communauté de Fillmore Street qui passait dans l'atelier. La partie dédoublée de l'espace de l'atelier fonctionne en fait comme une véritable chambre optique.

— Cette maquette a posé beaucoup de questions pendant l'accrochage. Son fonctionnement en chambre optique souligne le regard singulier, le rapport à l'atelier et à la communauté. C'est un tout autre rapport au lieu, un rapport biographique et subjectif. La maquette est passée au nord de l'axe central et se trouve isolée dans une autre pièce du lieu.

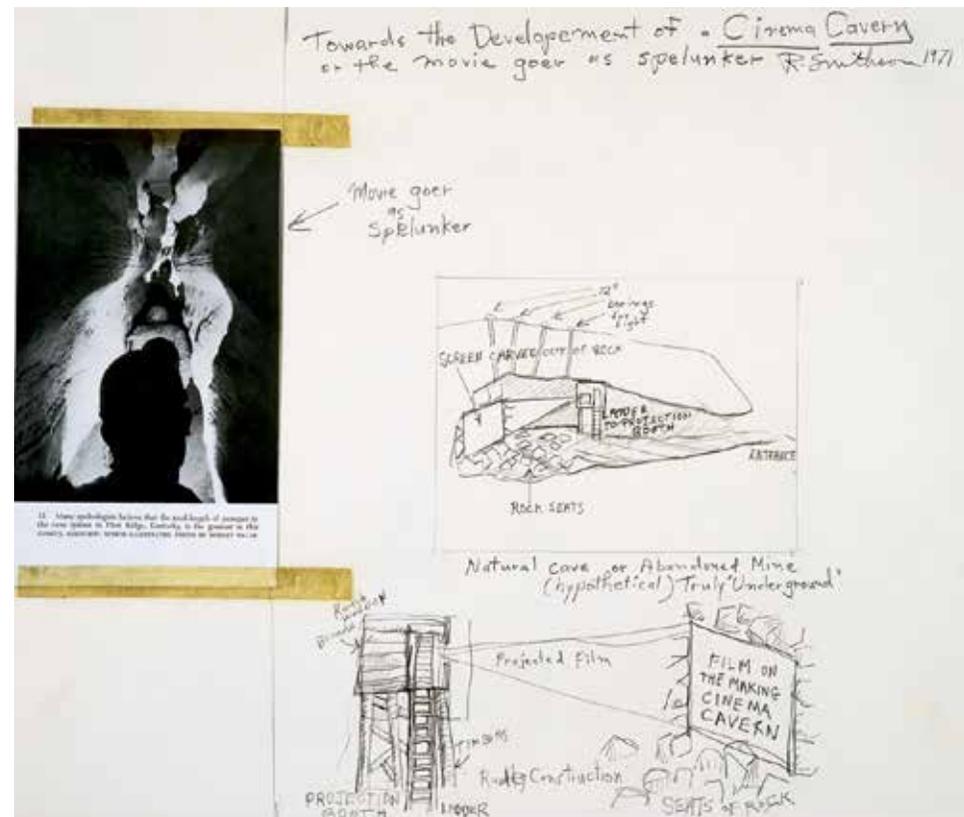


Underground Cinema

— L'autre objet qui s'est développé à partir des discussions de Philippe et de Vincent est le projet Underground Cinema de Robert Smithson qui nous avait intéressés pour son rapport concret à la matière ou au sol. L'idée de Smithson était de creuser un cinéma sous terre, dans une mine, et de filmer ce moment de creusement afin de le projeter dans ce même cinéma. Avec une ironie propre à Smithson — son projet étant complètement concret et pourtant radicalement théorique. Le projet ne fut jamais réalisé et demeure sous forme de trace, de dessin.

— On a devant soi le projet d'un site que l'utilisation du film devrait transformer en un non-site, selon l'approche développée par Smithson à cette époque. La dialectique site/non-site de Smithson a été un sujet de nos discussions, le lieu de la représentation ou de l'exposition est pour Smithson, par définition, un non-site. On est dans un non-site lorsqu'on regarde une œuvre d'art, et Smithson s'intéresse à cette contradiction, au fait de ramener dans le site, la galerie creusée sous terre, la perception avec tout ce qu'il y a dans ce lieu d'atmosphérique, de concret, d'entropique.

— On a compris à partir de cette maquette qu'il s'agissait de lieux théoriques, d'une pensée du lieu et en même temps d'une articulation avec l'idée d'un monde concret. On a donc organisé cette maquette et les suivantes au sud de l'axe central. Ces lieux théoriques trouvent tous les trois une relation spécifique à l'espace d'exposition. Underground Cinema est installé sur une colonne portante du lieu.



Travelling

— Une autre approche d'un lieu abstrait a été proposée par Thomas Léon à travers l'étude d'une œuvre de Andrei Tarkovski, *Stalker*, et plus particulièrement la scène du film dans lequel le personnage principal, le Stalker, s'endort. Le mouvement de la caméra change radicalement de point de vue, basculant du point de vue humain à un point de vue surplombant. La caméra se déplace le long d'un travelling qui procède en ligne droite. Elle filme à vol d'oiseau un plan d'eau qui recouvre le sol d'un bâtiment abandonné. On observe alors un lieu marécageux, un tas de plantes et d'eau dans laquelle se trouvent plein d'objets perdus, résidus d'une culture humaine. Cette ligne droite commence sur le visage du Stalker endormi et se termine, après un long parcours qui traverse le plan d'eau, sur la main du même Stalker. Thomas s'était intéressé à ce travelling impossible et contradictoire au niveau de la spatialisation. Le problème qui se posait étant que la ligne ne peut pas être continue ou alors qu'elle serait en fait un temps suspendu, mais aussi peut-être, et plus généralement dans le cinéma de Tarkovski, un basculement du regard qui passe de l'homme au divin.

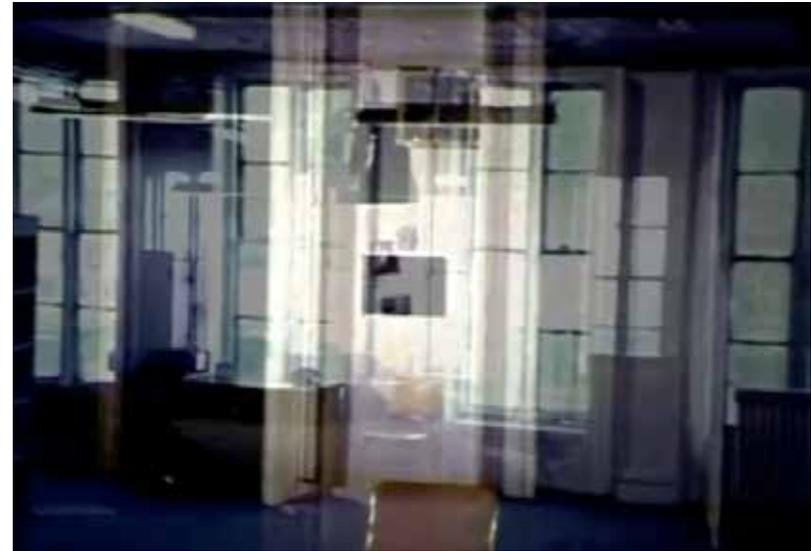
— La projection du travelling a, en un certain sens, basculé. Le vidéoprojecteur est suspendu du plafond à un mètre du sol et l'image projetée sur les dalles du lieu.



Snow in Chauvet

— Cette maquette, que Yann a apportée comme un travail préalablement construit à l'atelier pour l'occasion. Le montage de cette petite maquette demande à être manipulé à deux, ce qui est devenu une composante très importante de cet objet lors des travaux collectifs sur les maquettes. Cette structure en tension, qui fait penser aux fils de funambules au cirque, est faite de bâtons et de ficelle. Elle suspend quatre feuilles de rhodoïd translucides sur lesquelles sont imprimés des carrés monochromes. Les couleurs de ces feuilles proviennent des quatre pixels centraux des deux moments de coupe que Michael Snow opère pour passer de *Wavelength* (1967) à *WLNT* (*Wavelength for those who don't have the time*) (2003), ainsi que de la première et dernière image du film. En effet, en 2003 Michael Snow procède à la numérisation de la pellicule de 1967, il la coupe en trois tranches de 15 minutes qu'il superpose, créant un film avec trois strates d'images de 15 minutes, *WLNT* (*Wavelength pour ceux qui n'ont pas le temps*).

— Dans le film original, un zoom mécanique réduit l'image en même temps que le son sinusoïdal, la longueur d'onde, devient de plus en plus aigu. Dans la version de 2003, différentes nappes de sons aigus et bas, différents stades de l'avancement du zoom, vue d'ensemble et gros plan, ainsi que les trois événements impliquant une action humaine, se superposent dans un chaos général. La structure de fils et de bâtons de la maquette porte un autre objet, une image tissée comme un tapis, entrelaçant deux imprimés du même photogramme pris dans le film *The Cave of Forgotten Dreams* (2010) de Werner Herzog.



— Les deux imprimés tissés sont posés sur la base de la structure de la maquette. Ce photogramme est pris dans le film que Herzog a tourné dans la grotte de Chauvet, à ce moment très particulier où Herzog s'arrête devant la représentation de deux cerfs peints l'un sur l'autre dans des directions opposées. Il s'étonne du fait que les archéologues aient daté l'exécution des deux dessins, à l'aide de la datation carbone, à 5 000 ans d'écart.

— Cette maquette a toujours été au bord de l'atlas. Elle implique un rapport théorique double : deux objets s'y entrelacent. Mais elle met aussi en évidence un rapport au lieu double. Une relation concrète au lieu, la grotte et le zoom mécanique de Snow, mais aussi une problématique complexe du temps à l'œuvre dans ces espaces stratifiés.

— La maquette a trouvé sa place dans une niche qu'on a creusée dans le mur entre la salle des maquettes et celle des œuvres. Il me semble moins intéressant d'expliquer la prochaine salle et les raisons de l'installation dans l'espace des œuvres, car elle ne correspond pas à notre logique d'atlas, mais à celle de la perception des œuvres. Il suffit donc d'indiquer leur position sur le plan. Ce qui est plus important à dire sont justement les changements et les discussions lors de cette dernière installation de l'atlas. Comprendre comment Snow in Chauvet se trouve finalement dans une niche dans le mur.



Du Temps découpé en son lieu 1 au Temps découpé en son lieu 2

— Dans la première version de notre atlas en trois dimensions, exposée à l'occasion de Vision au Palais de Tokyo, les maquettes étaient toutes organisées comme dans nos travaux précédents selon des lignes de tension, de cheminements qui partaient de points nodaux. On marchait entre les tables de notre atlas passant d'une maquette à l'autre, d'un contenu à l'autre. Il y avait déjà l'axe central avec les maquettes de Richter, de Pierre Huyghe et de Gordon Matta-Clark, et à partir duquel se construisaient trois lignes de tension. La Rose de Jay DeFeo partait de la maquette de Gordon Matta-Clark, l'Underground Cinema partait de la maquette de Pierre Huyghe et conduisait à la grotte Chauvet-Michael Snow. De l'autre côté de l'atlas, la maquette de Tarkovski était un contrepoint isolé. L'Underground Cinema entretenait un lien concret avec la maquette de Pierre Huyghe, le projecteur qui diffusait le film dans Underground Cinema était installé sous la maquette de Central Park avec le projet de Huyghe, alors que la maquette de la Rose, celle de Tarkovski et la maquette de Yann, Snow in Chauvet, étaient sur des statuts à part, à l'opposé des uns des autres.

— Or, il se passe une chose essentielle dans la deuxième exposition que nous réalisons cette fois au Réfectoire des nonnes à Lyon, ce ne sont plus des axes qu'on développe comme on l'avait fait pour les planches du livre. Notre méthodologie d'exposition s'organise encore autour de cet axe très fort qu'on place au centre, mais c'est un autre rapport qu'on construit avec les autres maquettes.



— C'est à ce moment-là que nous avons remis en question les tables sur lesquelles étaient posées les maquettes qui n'appartiennent pas à l'axe central, c'est-à-dire qu'on a pris conscience qu'on avait fait évoluer le statut de ce que normalement est une image dans l'atlas. Après l'expérience au Palais de Tokyo, les tables ne pouvaient plus exister de la même manière.

— Ainsi au Réfectoire des nonnes, seulement trois maquettes gardent un statut proche de celui de Vision. Nous avons décidé de garder à une hauteur de 1,10 m les maquettes de Richter et de Gordon Matta-Clark qui étaient posées sur des tables, alors que pour Pierre Huyghe il s'agissait d'un volume de la même hauteur. Cette hauteur était pour nous très importante car elle permet de porter sur ces objets un regard propre aux maquettes. On les regarde comme des objets, d'une position légèrement surplombante. Cette décision de mettre les maquettes à 1,10 mètres de hauteur est devenue un véritable moment de travail. Car le fait de déterminer cette hauteur pour l'axe central nous a permis de clarifier le statut des autres, notamment la maquette de Jay DeFeo, qui avait effectivement un lien à un lieu mais entretenait un lien bien plus fort au contexte social.

— Nos discussions nous ont amenés à comprendre que cette maquette ne pouvait pas être disposée de la même manière et on a fini par l'élever sur deux tables pour la porter à hauteur de regard. Au terme du travail collectif sur la mise en exposition de notre travail, Jay DeFeo a finalement été placée dans une autre pièce et était centrée sur la porte qui donnait sur la salle principale soulignant sa fonction de dispositif optique.

— La maquette Snow in Chauvet est partie dans une niche, on a creusé un trou dans le mur, elle était aussi à hauteur de table mais sa position dans le mur ne permettait plus de la surplomber. La niche permettait uniquement de regarder au travers.

— Underground Cinema de Smithson a toujours posé problème et n'a jamais réussi à trouver sa place sur une table, son lien tellurique au sous-sol étant très fort.

— Nous avons abandonné complètement l'idée d'une grotte qu'on avait réalisée avec des pierres dans la première version. Nous avons monté le projecteur à une colonne de la salle, qui comme dans les extractions de Smithson est une pierre prélevée en un lieu précis. Le projecteur est monté à plus de deux mètres de hauteur et son rayon est projeté dans un tas de sable au sol, au centre duquel se trouve un miroir.

— Enfin, Tarkovski était sur table dans l'exposition au Palais de Tokyo, ce qui était absurde, car ce n'est pas une maquette mais une suite d'images projetées. C'est une modélisation du travelling de Tarkovski qui instaure un autre rapport avec le spectateur. Même si c'est une réduction, elle instaure ce qui est important dans une maquette, c'est-à-dire la notion d'un dispositif de potentialisation. La maquette est toujours un objet en puissance. Comme une formule mathématique donne une possibilité de mise en pratique d'un procédé, la maquette est le lieu de la praxis. Le regard surplombant, celui du divin, est une forme de prototype, une pratique de filmer souvent utilisée par Tarkovski. Il donne à voir ce qui est hors de l'échelle humaine. Il s'agit là d'une approche qui nous avait beaucoup intéressés lors de nos discussions autour des notions d'histoire naturelle et de catastrophe.

— Finalement cette maquette ne pouvait pas être sur une table. Du coup on a fini par retourner le projecteur, le remplaçant dans la position de la caméra de Tarkovski pour projeter l'image sur le sol. La matérialité de l'image a été dédoublée par la matérialité du sol dans le Réfectoire des nonnes.