

Décembre 2011



ACTH - Art contemporain et temps de l'histoire

(ENSBA Lyon-EHESS Paris)

***Le temps suspendu ;  
une exposition expérimentale***

Il y a des temporalités complexes de l'histoire qui peuvent échapper au regard de l'historien : celles qui ne sont pas figurables parce que la mémoire en est inhibée par le trauma, celles qui ne se manifestent que sous la forme de l'imminence ou de l'attente. Partant d'une réflexion sur la mise en forme de l'histoire dans des travaux d'artistes contemporains, nous avons voulu « exposer » à travers leurs œuvres, deux motifs qui explorent cette problématique : la *suspension* et la *répétition*. La *Vague* de Gustave Courbet a servi de point de départ à notre travail. Dans sa version la plus radicale parmi les nombreuses qu'il a peintes (celle de 1869, conservée à la Kunsthalle de Brême), la *Vague* est un tableau déserté de toute présence humaine. Le temps s'y retrouve suspendu dans l'imminence d'une implosion qui se déploie face au regard sans repères du spectateur. Phénomène remarquable, derrière cette « éruption » en peinture, à la matérialité provocante, l'horizon est caché par la vague comme aussi tout ce qui, étant

'derrière', pourrait faire office de principe de causalité. La *Vague* de Courbet – tel un événement sur lequel les hommes n'ont aucune prise – représente une rupture avec la « peinture d'histoire ». Elle s'opère depuis son propre présent, autour de l'année 1869 où se déploie presque toute la série des vagues ; rupture au regard de l'histoire qui la précède et pressentiment des événements qui la suivent (la Commune de Paris). Si nous avons envisagé ce tableau en opposition avec la 'peinture d'histoire', c'est parce qu'il présente un 'cas d'histoire naturelle' dont la temporalité, l'intensité et la portée n'ont rien à voir avec l'histoire humaine. Par sa position polémique ce tableau représenterait en somme un 'retour' de l'histoire humaine à son état d'histoire naturelle. C'est ce que nous avons voulu mettre en évidence, par un travail de connexion, sur une des tables de l'exposition – la table « d'entrée en matière ». On y voit notamment, aux côtés des vagues de Courbet, des photographies de la destruction de la colonne Vendôme (pendant les événements de la Commune) qui donnent à voir le monument en ruines, réduit à un amas informe de pierres. Cette image est le pivot pour agencer toute une série de travaux réalisés autour de la destruction, notamment après la deuxième Guerre Mondiale, de l'explosion de la bombe nucléaire à Hiroshima à l'attentat du 11 septembre 2001. L'*Atlas* de Gerhard Richter, dont nous exposons la reproduction d'un « bloc » (c'est-à-dire un ensemble de plusieurs planches) peut s'envisager comme une mise en forme de la temporalité du trauma et de ses effets d'invisibilité. Dans la planche 744 (2006), qui occupe une position centrale dans le bloc, Richter place au cœur du montage une image répétée quatre fois des attentats du 11 septembre 2001 (une photographie découpée dans le journal et trois photocopies). Sur la même planche on peut voir des *stripes*, et motifs abstraits, renvoyant aux textures des matériaux de silicate et de strontium qui constituent une partie du bloc. Le montage formant cette planche relève d'une problématique complexe : celle de l'atrophie perceptive à laquelle nous avons été soumis par le traitement médiatique du « 11 septembre » dont le point de vue a été « monofocal » et obsessif. La multiplicité des points de vue – celle qui aurait par exemple rendu possibles des images de victimes – termine ainsi dans l'impasse d'un présent continu ou bloqué, remplaçant les régimes complexes de temporalité historique auxquels appartient l'événement. On peut donc voir dans les planches de Richter, un travail de dépliement de la distance entre ces images et le *sens* de l'événement historique auquel elles font signe. La question du trauma – celle d'une élaboration manquée et d'une répétition qui 'fait écran' à l'assimilation impossible d'un événement –

offre ici un paradigme épistémologique orienté vers la description de temporalités complexes. Il ne s'agit pas d'une « psychanalyse des images » ; nous y recourons bien plutôt comme un modèle permettant de comprendre – sur les traces de Paul Ricœur – la différence entre une *mémoire-répétition* et un véritable travail de remémoration ou d'*anamnesis* qui réélabore le passé. La vague, dans sa dimension sonore, est aussi une des figures matricielles du travail de Bernhard Rüdiger dans *Manhattan Walk (after Piet Mondrian)* qui consiste en la transposition visuelle d'un enregistrement sonore réalisé à New York en avril 2001 – soit cinq mois avant l'attentat. Ces ondes sonores déployant leur « volume » photographique, acquièrent après coup une inquiétante valeur d'annonce, ou d'*imminence* d'une catastrophe. Comme si cette dernière débordait les formes stéréotypées de « l'enregistrement du réel ». Dans ces longs bandeaux photographiques, les tracés harmoniques de certains sons prennent place au milieu d'une poussière de points lumineux disséminés sans aucun ordre et correspondant aux bruits indistincts de la ville. Nous y retrouvons l'opposition mise en relief dans le bloc de Richter, quand il dispose côte à côte l'image quadrillée de la structure du strontium et celle qui agrandit en macroscopie la poussière de l'explosion des *Twin Towers*. Un prolongement de ce montage parallèle entre ce qui relève de l'histoire humaine et de ce que de cette histoire est 'englouti' dans l'histoire naturelle – comme le dirait Winfried Georg Sebald – se trouve sur la table de l'exposition qui développe une connexion entre le bloc de Richter où l'on voit le camp de Buchenwald et quelques images documentaires et fictionnelles des conséquences de l'explosion d'Hiroshima.

Une autre vague ou onde sonore apparaît aussi dans le film de Michael Snow, *Wavelength* (1967, 45 min) dans lequel on assiste à un moment important de l'expérimentation artistique sur le temps et l'espace. L'artiste y déploie un très lent travelling dont le micromouvement est mesuré par une machine qui règle le parcours de la caméra vers le mur du fond de son atelier. Le regard machinique qui parcourt l'espace et le temps de façon mécanique se retrouve dans une forme comparable dans la vidéo de Thomas Léon. En effet, *Living in the Ice Age* (2010) de Thomas Léon nous offre une autre figure de travelling « suspensif », à la croisée de l'architecture, de la science-fiction et d'une réflexion sur les utopies liées à la modernité. À la fois dans un face-à-face avec ce bâtiment fantôme de la ville de Pantin, et pris dans un environnement total où le son et la musique jouent un rôle de premier ordre, le spectateur peut faire l'expérience d'une zone optique intermédiaire : entre la texture de l'image et celle du réel reconstruit par

images de synthèse. À l'écart temporel qui nous sépare du bâtiment jusqu'à le pénétrer – et avec lui l'image –, répond l'écart entre la technologie et l'objet de son témoignage. Comment ce dernier résiste-t-il ou se reconstruit-il, à partir d'une expérience où la valeur d'indice, de trace (analogique) de l'image s'épuise ?

En 2003, Michael Snow a soumis son film à un nouveau montage, en le coupant en trois morceaux, pour ensuite les superposer sur un support digital. *Wavelength For Those Who Don't Have the Time* (15 min) est une œuvre dans laquelle le travail dans l'épaisseur des trois couches amène la narration à un point de rupture. En effet le regard qui croit se diriger vers une fenêtre située à l'issue de ce « tunnel » temporel est inlassablement rattrapé par la suspension ; celle incarnée par un son dont la longueur d'onde a été, elle aussi, superposée en trois couches différentes. Ce processus déroutant de stratification qui « feuilète » l'espace-temps tire la forme « travelling » vers la forme « tableau » ou plus précisément vers la forme « planche », si l'on entend ce terme dans le sens des planches noires composant *l'Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (1924-29). Bien que la démarche de Warburg semble opposée, lui qui cherche à produire du mouvement dans un montage contigu d'images fixes. Cependant ce type de connexion est associé à d'autres formes de liens, capables de faire apparaître la plasticité temporelle stratifiée de l'image dans toute son extension. De ce travail expérimental, aujourd'hui abondamment commenté, il nous reste des reproductions photographiques réalisées sous la direction de Aby Warburg lui-même. Sur la planche 56 de cette édition, que nous avons reproduit pour exposer l'un de nos modèles méthodologiques, se trouve la photo d'une lunette appartenant au cycle des *Ancêtres du Christ* dans la Chapelle Sixtine de Michel-Ange (1508-12). La planche est organisée par un ensemble d'oppositions dont la plus manifeste est celle entre la *chute* – celle de Phaéton dans un célèbre dessin de Michel-Ange, celle des damnés dans le *Jugement dernier* (1541) – et l'*élévation* avec les élus et les anges montant vers le ciel. L'analyse cinématique de la peinture proposée dans le montage de Warburg consiste alors à rendre discernable cette ascension, en agrandissant par deux reprises les vues de la Chapelle Sixtine, pour arriver au détail de la lunette droite avec les anges à la colonne. À propos de l'intégration de la *Chute de Phaéton* – image du destin tragique à l'antique – à côté du mouvement ascensionnel des ressuscités, Warburg a écrit que Phaéton exige « d'être inséré comme un anneau important de la chaîne ». Au niveau de la trame figurative de la planche, la lunette des *Ancêtres du Christ* où apparaissent deux personnages pris dans leur « absorbement »

méditatif, dépressif, est un autre « anneau important de la chaîne » puisqu'elle montre l'envers inerte de l'héroïsme tragique de Phaéton, mais aussi, l'élan glorieux des élus dans le *Jugement dernier*.

La question de l'*absorbement*, problématique esthétique inaugurée par Diderot dans sa polémique contre la théâtralité puis relancée par Michael Fried à la fin des années 1960, est exposée et élaborée sur l'une de nos tables à partir de ses travaux en raison de sa nouvelle pertinence par rapport à l'image documentaire. Et, en effet, de remarquables figures de l'absorbement apparaissent dans le film *Lunch Break* (2008, 82 min) de Sharon Lockhart. Des ouvriers prenant leur pause déjeuner dans l'usine sont donnés à voir dans un travelling frontal et « infini ». Dans une perspective comparable à celle que la niche des *Ancêtres* signale dans la planche de Warburg, le film de Sharon Lockhart donne, lui aussi, à voir des actions 'non héroïques' et 'marginales' des ouvriers, situées qu'elles sont dans une sorte de niche à l'écart par rapport au cœur du processus de travail à la chaîne et dont elles sont pourtant un complément biologiquement nécessaire. Le regard se densifie progressivement face aux images du film qui sont en réalité démultipliées par l'artiste en répétant huit fois chaque photogramme sur support digital. Comme dans le film de Snow, *Lunch Break* semble tirer vers la forme « tableau », mais les mouvements ralentis des ouvriers leur insufflent une vie phantasmatique. La réflexion s'approfondit sur le sens de leurs gestes, sur ce que le travail à l'usine « fait » au corps des ouvriers, mais aussi comment ces corps parviennent à conserver une part d'individualité inatteignable. Sur l'une des tables, nous avons voulu montrer les autres éléments composant le projet plus large où le film prend place (par exemple les photographies de Lockhart montrant les petits commerces improvisés et autogérés par les ouvriers). Un projet emprunt de « réalisme », au sens où il contourne les formats du reportage documentaire, pour faire jouer subtilement les formes de l'art (la forme 'tableau', le problème de la théâtralité, le portait de groupe, etc.)

Le travail des artistes membres de ACTH vient créer d'autres lignes de fuite par rapport aux œuvres exposées. Ainsi de Yann Annicchiarico et de son remontage du panorama de San Francisco, tiré de Edward Muybridge où ce dernier se retrouve lui-même inclus, en position de marche (chronophotographique). Hors d'échelle et encadré par la voie lactée, cette « image de pensée » répond, à sa manière, au film de Lockhart et à l'embarras introduit par cet extrême ralentissement chez le spectateur qui cherche sa place. La pièce de Annicchiarico fait aussi le lien avec le *Diorama* de Candice Breitz

(2002) où le spectateur se trouve à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de l'espace de la pièce. *Diorama* joue en effet sur la tension qui se produit entre la familiarité, avec le genre de la série télévisuelle, et l'étrangeté, dans la répétition convulsive des gestes et des mots « bégayés » par des personnages de la série culte *Dallas* (années 1980), sous forme de micro-séquences « typiques » et répétées en boucle. Nous rencontrons dans cette installation la figure matrice de la répétition avec ses implications traumatiques. La table qui renvoie au *Diorama* de Candice Breitz reconstruit un fragment de l'archéologie psychiatrique vers laquelle les figures capturées et réexposées par Brice semblent se tourner : les images des expériences d'électrochoc de Duchenne de Boulogne (père de la neurologie), l'archive photographique des « fous » de l'hôpital de Saint Clément à Venise. Mais les « aliénés » de Breitz sont aussi considérés sous l'angle de l'animalisation, que nous avons cherché à relier avec des représentations héritées de l'exotisme occidental, pour souligner le renversement anti-orientaliste qui est au cœur de la démarche de l'artiste.

Résultat d'un travail collectif entre artistes et chercheurs, proposant une articulation spécifique de la théorie et de la pratique, cette exposition est tout d'abord une étape dans un processus de réflexion (et un programme de recherche) à plus long terme – et certainement pas une proposition « curatoriale » ou une « exposition collective ». Les problématiques abordées ici représentent autant des essais de théorie en acte et de pensée par l'image que des perspectives ouvertes par les œuvres d'artistes elles-mêmes, dans toute leur amplitude. C'est pourquoi nous avons opté pour le système des tables dévolues à différents réseaux de documents. À la fois tables de travail, tables de montage et tables de mémoire, différents types de relations voudraient s'y organiser de manière dynamique, que ce soient les associations analytiques, les sources historiques ou les éléments d'archéologie visuelle.