

**DE L'ARCHIVE
COLLECTIONNER
LES ANACHRONIES**

Introduction

Faire apparaître les fantômes. « Aux pieds du Flatiron » (Mark Lewis)

La *Documenta 12*, organisée à Kassel en 2007, avait pour ossature une question que les commissaires avaient choisi de poser aux artistes : « Is Modernity our Antiquity ? » Dans la réponse écrite qu'il fournit, l'artiste Mark Lewis, dont on connaît l'intérêt pour le cinéma comme pour l'écriture critique, s'interroge sur la façon dont la modernité nous hante, ou en tout cas, le hante en tant qu'artiste. Son texte s'appuie sur les réflexions de Baudelaire et d'Adorno, entre autres, mais il choisit de consacrer un assez long passage à un très court film d'archive, daté de 1903, *At the foot of the Flatiron*, tourné par l'American Mutoscope and Biograph Company. La fonction de ces images dans le texte de Mark Lewis est intéressante parce qu'elle offre au discours la possibilité de passer à un autre régime énonciatif, qui fait mine de laisser de côté la théorie pour se concentrer sur une analyse d'images, l'artiste s'appuyant sur ces dernières pour « regarder » cette modernité que ni la photographie ni la peinture n'auraient pu prendre ainsi en charge. Comment regarder une image qui vient de loin ? En répondant à cette question, ou en tentant d'y répondre, Mark Lewis suggère que c'est la hantise de la modernité qui se pose à nouveau, son héritage, et à travers eux, l'histoire et la conscience que l'on peut en avoir. Nous ajouterons qu'à travers ces questions, que l'artiste aborde frontalement, se loge une hypothèse : celle qui expliciterait la place, si importante, de l'archive dans l'art contemporain. L'archive comme « usage des images ».

Le sujet de *At the foot of the Flatiron* est aisé à décrire : l'angle de la vingt-troisième rue et de la cinquième avenue, qui accueille en 1902 la construction du Flatiron Building, était connu pour être le lieu le plus venteux de New York. Ce que le film enregistre, pendant deux minutes, sont des chapeaux qui s'envolent. La caméra est fixe et les passants, accrochés à leurs chapeaux, regardent, tout en marchant ou à

l'arrêt, la caméra. Pour les besoins de son texte, Mark Lewis isole deux motifs, le regard et le chapeau, comme « marqueurs » de la modernité. L'un et l'autre prennent en charge l'image d'une transition historique.

Du chapeau, Mark Lewis écrit :

« Peut-on 'recouvrir' la véritable théorie du chapeau telle qu'elle avait cours à New York au tournant du siècle? J'entends par là la *compulsion* de porter un chapeau : en quoi quelqu'un aurait pu penser qu'il ou elle n'était pas complet, contenu, précisément prêt, à moins que sa tête ne soit couverte ? Nous pouvons bien sûr penser à la mode de l'époque, à la façon dont les chapeaux étaient considérés comme des vêtements essentiels à l'élaboration d'un style propre. Mais qu'est-ce que 'la mode de l'époque' si ce n'est l'archéologie de quelque chose que nous ne pouvons tout simplement plus comprendre? Notre imagination est ici tenue en échec. Elle est tenue en échec précisément parce que les chapeaux portés en cette journée de grand vent parlaient inconsciemment à cet éparpillement de new-yorkais enthousiastes – venus probablement en nombre visiter la nouvelle merveille moderne du Flatiron Building – et disaient quelque chose de leur relation au monde (moderne) dans lequel ils vivaient ; leur style vestimentaire étant sans doute la formulation de la place qu'ils s'imaginaient occuper dans ce monde. »¹

Selon l'artiste, le chapeau fait partie d'une mise en scène cependant délicate à dater :

« Je ne peux pas m'empêcher de soupçonner que dans cette insistance à 'garder son chapeau sur la tête' se loge l'articulation d'une réaction au moderne – comme si en s'accrochant à leurs chapeaux, ces new-yorkais s'agrippaient aussi à 'leur' passé, à un sentiment de sécurité et de confort plutôt qu'au futur incertain offert par le moderne. »²

Face au chapeau, l'autre motif qui arrête l'artiste dans cette image concerne le regard lancé par les passants à la caméra. Ce que le film enregistre est un type de regard bien différent de celui que l'on lance aujourd'hui. En 1903, les passants regardent une machine qu'ils connaissent mal, c'est donc un regard plein de curiosité qu'ils jettent, qui nous rappelle celui enregistré par les frères Lumière. Le film de 1903 témoigne d'un type de regard qui, très vite, disparaîtra pour se perdre dans plus de sophistication ou dans une plus grande conscience. « It will become a look no longer at the camera, but to the camera. », écrit Mark Lewis, ce que l'on pourrait traduire, maladroitement, par : « Un regard non plus dirigé vers la caméra, mais à l'intention de la

1. Mark Lewis, « Is Modernity our Antiquity ? », contribution à *documenta 12 magazines*, disponible sur le site www.afterall.org, n°14, Automne/Hiver 2006. [consulté le 25 août 2010]. Ma traduction.

2. *Ibid.*

caméra elle-même.»

« Ce à quoi l'on assiste dans ce film des premiers temps, c'est à la conscience que prend le sujet de lui-même avant, ou en réalité, exactement au moment où cette conscience est pénétrée et investie, via ce régime moderne des images en mouvement, par un nouveau sens de l'histoire. »³

Ce que les images en mouvement permettent, c'est de capturer l'image d'une transition : le passage vers la modernité. Une transition qui inclut des résistances (les mains agrippées aux chapeaux) et une conscience du changement (les regards caméra). Document anthropologique, ce film de 1903 rassemble, en deux minutes, un nombre d'informations, d'objets, de postures, de gestes proprement inédits qui dépassent le simple témoignage relatif à une mémoire collective. Mark Lewis l'écrit, il s'agit aussi d'une composition formelle entièrement neuve, qui implique l'occupation du cadre, la façon dont le mouvement le traverse. Ce qui s'inscrit ici concerne un rapport au temps, la façon dont une image se construit, dont un individu se projette dans l'avenir ou projette sa propre image. Il se trouve que la résistance comme la conscience historique qui se dégage de ces images ont l'une et l'autre disparu : les chapeaux ont cessé d'être portés, et le regard caméra s'est radicalement transformé. Si ces images relèvent de l'archive, au sens premier, c'est bien dans le sens de l'enregistrement d'une réalité disparue. Cependant, et c'est là la raison de la présence du texte de Mark Lewis dans cette introduction de chapitre, il ne s'agit à aucun moment de se « contenter » de ce constat, nostalgisant, d'une disparition.

Le texte de Mark Lewis permet d'alimenter un questionnement plus global relatif à la façon dont les artistes contemporains s'emparent aujourd'hui des images de cette modernité naissante, l'image en mouvement servant souvent ces intérêts historiens. Il nous semble important de préciser les acceptions que le terme d'« archive » ne recouvrira pas tout au long de ce chapitre. Ce que Mark Lewis contrarie, en en passant par une lecture quasi-anthropologique du film de 1903, correspond à ce que nous souhaiterions nous-mêmes éviter : la muséification de ces images du cinéma des premiers temps. Là où l'archive pourrait contribuer à « geler » l'image dans un passé révolu, justifiant des pratiques de conservation ou de restauration, le texte de l'artiste revendique un autre usage possible de ce film. En insistant sur sa capacité à

3. *Ibid.*

produire, au contraire d'une image figée, un discours complexe, fait de résistance et de prise de conscience, un discours travaillé par des motifs soudainement épinglés qui sans cela seraient restés dans l'ombre, il fait de l'archive une véritable pratique de l'image, un exercice de regard et de lecture. Dans cette idée d'exercice gît donc le lieu d'un travail, sans cesse réactualisé, qui refuse l'argument d'autorité : ces images, parce qu'elles sont datées, en noir et blanc, n'emportent pas la mise historique, empêchant un usage et une réflexion spécifiquement contemporains d'émerger. Au contraire, ce que Mark Lewis permet de penser, c'est une remise en jeu qui va bien au-delà de toute monumentalisation. À l'opposé du terrain à maintenir vierge, ces images des premiers temps appellent et exigent le commentaire, à l'image d'un texte antique dont l'exégèse ne serait jamais achevée.

Ainsi, l'idée « d'images d'archive » sera bien loin du propos que nous tenterons d'articuler. Il s'agira plutôt, comme le fait Mark Lewis, de se placer du côté de la mise au travail de l'image lorsque celle-ci – qu'elle soit historique ou contemporaine – s'attache à enregistrer un réel (lieu ou objet) voué à disparaître ou des espaces oubliés. En s'émancipant d'une archive qui exigerait le noir et blanc pour pouvoir être qualifiée comme telle, on choisira d'en faire une manière de produire, de regarder et d'hériter des images. Et, à la façon de Mark Lewis, nous tenterons d'en faire l'appareil d'une critique.

Séparé en deux parties distinctes, ce chapitre propose aussi deux « versions » possibles de la question de l'archive. Dans une première partie, les films de Gordon Matta-Clark et de James Benning permettront de décrire l'effort artistique propre aux années 1970 d'inscrire dans une possible ligne historique ce qui en est a priori exclu. Qu'il s'agisse des souterrains de Paris et de New York ou de la déréliction de la ville de Milwaukee, les deux artistes fournissent chacun une image du négatif de la modernité. En allant à rebours du triomphalisme moderne, ils jouent l'un et l'autre le rôle que donne Mark Lewis à ces regards caméra capturés en 1903 aux pieds du Flatiron : ils regardent dans les yeux de la modernité (celle des années 1970) et en produisent le diagnostic visuel. Dans une seconde partie, attachée à ce que nous avons appelé les « pratiques obsolescentes », nous entreprendrons de chercher, dans la production filmique contemporaine, l'analogue du chapeau auquel s'agrippent les passants. En ressuscitant une pellicule des années 1920 trouvée dans une poubelle, Matthew Buckingham travaille directement sur les signaux délabrés du modernisme. En enregistrant le dernier souffle de l'usine Kodak à Chalon-sur-Saône, Tacita Dean

fait de même. De la pellicule trouvée aux dernières pellicules encore fabriquées se retrouve un motif analogue aux chapeaux de la fin du XIX^e siècle : un marquage temporel sur le point de disparaître. De la même façon que les passants new yorkais s'agrippent aux symboles que le vent leur arrache et comprennent au même moment que le temps est exactement en train de passer, Matthew Buckingham et Tacita Dean tentent de donner du sens à ce médium, le film, que le numérique est sur le point de balayer.

Que l'on se situe dans les années 1970 ou dans les années 2000, que l'on se saisisse d'images historiques ou que l'on produise les siennes propres, le passage par cette question de l'archive permet aussi – et c'est en dernière instance le constat le plus intéressant que dresse Mark Lewis – à une conscience historique de s'énoncer, qui discute directement des objets à faire pénétrer dans le grand continuum de l'histoire (qui, en effet, qualifierait « d'historiques » ces images presque volées aux pieds du Flatiron, de même que celles des sous-sols de New York, celles des usines de Milwaukee, celles du *home movie* trouvées dans la rue, ou celles des machines d'une usine avant fermeture ?), et ce qui en découle, du rôle qui dès lors échoit aux artistes : celui de pointer, à travers l'archive, la possibilité d'une redistribution historique, repensant les lignes de force traditionnelles.

L'archive dont il sera question serait ainsi connectée à un diagnostic plus général, celui d'une mise en crise de la mémoire que l'association d'images serait à même, surtout pas de restaurer, mais bien plutôt d'exposer. Ce que les œuvres analysées au cours de ce chapitre prouvent elles aussi concerne la nécessité d'un discours alternatif à ceux reçus et agréés, capable de prolonger une élaboration formelle et plastique elle aussi alternative, pour ne pas dire expérimentale. À l'encontre d'une exactitude historique, les gestes artistiques archivistiques retiennent l'inversion, la discontinuité, le renversement, la multiplicité, la disjonction... tout en adaptant leurs quêtes à des protocoles précis. Héritiers en cela d'une autre histoire, celle de l'art conceptuel et de ses « opérations »⁴, les artistes qui nous intéressent mettent en place de véritables procédures de travail qui résistent à toute idée de « fini », « d'achevé », ou de « résultat ». Les enquêtes piétinent plus souvent qu'elles n'aboutissent, les protocoles

4. Les années 1960 et 1970 ont contribué de façon centrale à « dépsychiser » les liens entre art et archive. À ce sujet, on peut lire le texte de Patricia Falguières, « Le Théâtre des opérations. Notes sur l'index, la méthode et la procédure », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°48, Juillet 1994, pp.65-81.

s'épuisent plus souvent qu'ils ne s'érigent en règle absolue, les temporalités éclatent, tirent en longueur. À nouveau, le médium filmique se présente comme la meilleure surface d'inscription possible à ces investigations tant formelles que critiques.

I. A. LE CONTRE-CHAMP VACILLANT DES ANNÉES 1970

Il peut sembler a priori étrange de commencer ce premier chapitre d'une thèse consacrée aux films d'artistes contemporains par un choix d'œuvres des années 1970. Les films de Gordon Matta-Clark et ceux de James Benning qui conduisent ce début de chapitre sont en effet réalisés respectivement en 1976 et 1977 – celui de Benning comprend un second volet réalisé en 2004. Pourquoi ce choix et comment l'arrimer à la question de l'archive qui nous guide ? Les années 1970 incarnent pour nous l'élaboration d'un regard critique porté sur les effets de la modernité. Chacun à sa manière, Matta-Clark et Benning tentent de mettre en image et d'enregistrer un certain effondrement.

Chez Matta-Clark, cet effondrement est pratiqué de façon littérale – on connaît ses fameuses incisions d'immeubles, découpes qui viennent rappeler aux villes modernes leur part de « négativité ». Son attachement aux « objets impropres de la modernité »⁵, aux rebuts de l'urbanisme va de pair avec son refus de l'art purifié promu par le *white cube*. Les deux films auxquels nous nous attacherons ici, *Substrait* et *Sous-sols de Paris* prolongent cette réflexion. En plongeant dans les sous-sols de deux villes aussi différentes que Paris et New York, l'artiste fait de ces espaces des lieux artistiques « valables » qu'il traitera selon la double perspective qu'il poursuit depuis ses débuts : prise en charge du réel et expérimentation formelle. En ce sens, *Substrait* et *Sous-sols de Paris* relèvent d'une double appartenance : au documentaire d'abord, dont l'artiste mime les principes et les attendus, et au cinéma expérimental, le traitement filmique des lieux choisis travaillant à son tour à miner les principes documentaires. Ce jeu d'aller et retour au sein d'une catégorie, à la fois explicatif et

5. C'est le titre d'un article de Pamela M. Lee : « Objets impropres de la modernité. Les premiers fragments architecturaux de Gordon Matta-Clark », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°60, Été 1997, pp.60-95.

formellement innovant, incarne bien le lieu d'une critique. Les films prennent clairement en charge le discours activiste de l'artiste qui cherche à travers eux à produire une histoire allant à rebours du triomphalisme moderniste. Les sous-sols, sales, sombres, difficilement filmables, tortueux, incarnent au mieux ce que la ville cache, masque. Et pourtant, c'est par le biais de ces espaces impropres que Matta-Clark explicite son rapport à la ville moderne. Ce que l'artiste archive à travers eux, c'est l'image cachée que les villes ne donneront jamais d'elles-mêmes.

Ce que James Benning archive quant à lui en 1977 puis en 2004, selon les mêmes coordonnées filmiques, s'attache au déclin de sa ville natale, Milwaukee: fermeture des usines, mort lente de la ville. Le constat fait par l'artiste en 1977 lui semble encore plus justifié en 2004 lorsqu'il reprend sa caméra pour tourner exactement les mêmes plans qu'en 1977. Dans le protocole choisi par l'artiste, attaché aux principes d'un cinéma structurel, viennent ainsi se loger les aspérités du réel, et à travers l'inventaire de son délabrement, sa possible « documentarisation ». Là encore, comme chez Matta-Clark, prise en charge du réel et expérimentation formelle vont de pair.

C'est cette double entrée qui va caractériser l'archivage dont il sera question. Au-delà de son importance pour l'art contemporain, notre volonté de lui trouver un socle possible dans la production artistique des années 1970 tient dans la manière dont celles-ci ont elles aussi travaillé à « gripper » le système. Dans l'usage du médium filmique que l'on tentera de cerner se joue globalement une lutte contre la systématisation. Et le « retour du réel » qu'incarne à nos yeux le jeu autour de l'archivage des espaces filmés travaille souterrainement à dérégler la tendance structurelle qui domine la production artistique des années 1970, notamment celle de l'art conceptuel.

I. A. 1. LES FILMS SOUTERRAINS DE GORDON MATTA-CLARK : *SUBSTRAIT*, 1976 ET *SOUS-SOL DE PARIS*, 1977

« Cette activité devrait mener l'art hors de la galerie, dans les égouts. »⁶

Films jumeaux

En 1976 et 1977, Gordon Matta-Clark réalise deux films dont le point commun consiste à filmer les sous-sols de deux grandes villes occidentales : Paris et New York. Malgré leurs différences, *Substrait (Underground Dailies)* et *Sous-Sols de Paris* proposent l'un et l'autre un usage expérimental du médium filmique. Le tournage, le montage, l'emploi que l'artiste comptait faire de ces pellicules déplace considérablement l'idée de film en tant qu'objet fini. Chez Matta-Clark, le film est à la fois performance, collage, installation, documentaire, toutes ces « pistes » étant soumises à un vecteur commun : mettre à jour ce qui constitue le négatif d'une ville, son envers. Nous nous attacherons à saisir l'adéquation entre la forme éclatée, elliptique, voire cryptique des images produites par Matta-Clark et l'objet dont se saisit l'artiste, les sous-sols. Proposant un archivage non rationnel, cataloguant les rebuts, les vestiges industriels, les mythes et les légendes, s'appuyant sur une image quasi-illisible, sur un montage en méandres, Matta-Clark produit avec ces films l'absolu opposé d'une archive-catalogue, fichée, rangée, annotée. Éloigné de toute volonté de formalisation de procédures rationnelles, et pourtant adossé à de véritables protocoles de réalisation, l'artiste cherche une forme capable de rendre l'attachement qu'il porte à ces espaces difficilement cartographiables que sont les sous-sols d'une ville. Et pourtant : au-delà de l'aspect fragmentaire et inclassable des films en question, l'archive que met en place l'artiste permet sans conteste de fournir une connaissance, un savoir sur les lieux qu'il investit, que sa caméra enregistre, images auxquelles s'ajoutent les témoignages audio qu'il recueille à la même occasion. Documentaires pervertis, les

6. Gordon Matta-Clark, interviewé par Donald Wall, in *Arts Magazine*, Mai 1976. Republié dans *Gordon Matta-Clark, Works and Collected Writings*, éd. Gloria Moure, Barcelone, Ediciones Poligrafa, 2006, p.66. Ma traduction.

deux films qui nous intéressent décident d'élever au rang d'objets artistiquement valables des espaces sombres, inconnus et sales élaborant par leur entremise une forme cinématographique elle-même hors genre. Constituer l'archive d'une ville en explorant ses sous-sols, parier sur une histoire mineure qui viendrait éclairer la grande, défier dans un même geste les lois de la réception artistique, de son institution – le *white cube* trouve assurément dans les égouts son envers attitré –, les lois d'une modernité triomphante, faite de verre et de transparence, que les buildings de Manhattan incarnent si bien. Pénétrer dans les sous-sols pour produire l'histoire alternative, par des moyens alternatifs, de la ville moderne.

Substrait (Underground Dailies) (1976) est un ensemble de films tournés à l'occasion d'une exposition d'une semaine proposée à la Holly Salomon Gallery de New York. Chaque jour, Matta-Clark entreprenait une expédition filmée dans les sous-sols de la ville. Le film qui en résultait était exposé le jour suivant dans la galerie sur un écran multifacettes que l'artiste avait construit à cette occasion. La version aujourd'hui montrée de *Substrait* correspond au collage de ces différentes visites, d'ailleurs chapitrées dans le film par un carton succinct donnant le nom du lieu visité par l'artiste, ainsi que celui des personnes ayant participé à chaque étape⁷. Tourné en 16 mm, le film rassemble au son des entretiens réalisés parfois dans les lieux visités eux-mêmes, racontant leur histoire ou des anecdotes qui leur sont liées. Chaque chapitre est introduit par quelques plans en couleur, tournés en extérieur, qui sont suivis par du noir et blanc une fois que l'artiste et sa caméra ont pénétré dans les sous-sols.

Sous-sols de Paris (1977) apparaît comme beaucoup plus déconstruit. Le film est tourné dans certains lieux clés parisiens selon les mêmes modalités que *Substrait*: courte introduction en couleur pour les plans de plein-air puis passage en noir et blanc une fois les sous-sols atteints. Les égouts de Paris, une crypte, des fondations antiques de l'église Notre-Dame, les sous-sols de l'Opéra de Paris, une cave à vin... autant de lieux visités par Matta-Clark, certains amis, et des « experts » venus en raconter, en français, l'histoire. Le film parisien est soumis à un travail de démontage bien plus complexe que *Substrait*: pas de chapitrage, une caméra extrêmement

7. Matta-Clark visite ainsi: l'aqueduc Croton construit en 1842 entre la cinquième avenue et la quarante-deuxième rue et qui traverse Central Park, les égouts de la treizième rue, le réseau ferroviaire de Grand Central Station, les sous-sols de la cathédrale St John the Divine, une extension du métro sur Arch Street et le High Pressure Water Tunnel.

mobile qui déconcerte le spectateur, des voix-off qui commentent « au mauvais moment » l'image.

Films jumeaux, *Substrait* et *Sous-sols de Paris* possèdent de nombreux points communs. D'un point de vue biographique, ils établissent une continuité entre deux villes importantes pour Matta-Clark, qui possédait la double nationalité américaine et française : New York, où il s'installe après avoir été diplômé en 1968 de la Cornell University, fameuse école d'architecture, et Paris, où il rejoint son père en 1963-1964 et étudie quelque temps à la Sorbonne la littérature française. Deux villes régulièrement investies par l'artiste. Deux villes centrales pour tout artiste prenant l'architecture comme point de départ, et qu'il n'est pas anodin de restituer par le biais d'un travail qui en refuse la « surface apparente » pour se concentrer sur les sous-sols. Deux villes enfin qui incarnent deux lieux distincts de la création artistique des années 1970. Ainsi que l'écrit l'artiste Dan Graham : « Dans la mesure où Matta-Clark a passé son enfance entre Paris et New York, il faut apprécier son œuvre en fonction de l'histoire de l'art en France au XX^e siècle et de l'art contemporain américain, en particulier l'art minimal et le *process art*. »⁸ Paris incarnerait ainsi l'histoire au sens des « fondations » et New York la « contemporanéité » des années 1970. Un autre point commun se loge dans l'usage singulier que Matta-Clark fait ici du film. Bien que différents dans leurs rendus définitifs, *Substrait* et *Sous-sols de Paris* relèvent en effet d'une grammaire plus proche du collage que du montage filmique à proprement parler.

Films collages

Substrait, on l'a vu, provient du « collage » de différentes séquences tournées selon un protocole précis établi par l'artiste : une journée de tournage équivalait à un lieu visité, le film résultant de cette visite étant montré en galerie le lendemain. Selon la femme de Matta-Clark, Jane Crawford, la façon dont l'artiste a pensé le montage de toutes ces séquences est à relier à sa pratique de la photographie⁹.

Dans le cas de *Sous-sols de Paris*, un ensemble de planches photographiques répond

8. Dan Graham, « Gordon Matta-Clark », in *Rock my Religion* (1979-1983), Dijon, Les Presses du Réel, 1993, p.130.

9. Jane Crawford, « Twenty Adventures », in *City Slivers and Fresh Kills: The Films of Gordon Matta-Clark*. éd. Steven Jenkins, San Francisco, San Francisco Cinematheque, 2004.

en effet au film. Intitulé *Underground Paris*, ces photocollages¹⁰ témoignent des explorations menées par l'artiste dans les sous-sols de la ville. Quatre sites y sont documentés : Les Halles, l'Opéra, Saint-Michel et Notre-Dame. Dans un geste d'aller-retour qui nuance un peu plus l'étanchéité de chaque projet, certaines images sont d'ailleurs extraites du film. Montrés sous forme de frises verticales ou de « rouleaux », ces montages photographiques ne suivent aucune lecture linéaire mais travaillent plutôt à éclater tout à la fois les points de vue et les contenus des images elles-mêmes. La logique, chère à Matta-Clark, de l'excavation ou de l'autopsie pratiquée sur les bâtiments est là aussi de mise. Comme dans les films, sont confrontées les prises de vue intérieures et extérieures, la couleur et le noir et blanc, les plans d'ensemble ou les détails. Dans son texte « On the Holes of History: Gordon Matta-Clark's Work in Paris », l'historienne de l'art Pamela M. Lee offre de précieuses descriptions de ces planches. Elle souligne entre autres la façon dont le montage photographique vertical travaille à mettre en péril les effets de reconnaissance et de figuration. Si le haut d'une frise est déchiffrable, les dernières images au bas de celle-ci sont constituées de prises de vue tellement rapprochées qu'on y distingue difficilement les objets effectivement photographiés par Matta-Clark. Du « spécifique » à « l'anonymat » : les frises photographiques jouent sur une répartition entre figuration et abstraction, la présence des crânes et des squelettes pris dans les catacombes accentuant l'effet morbide de l'ensemble.¹¹

Le photocollage est une pratique récurrente chez Matta-Clark, qui accompagne les œuvres qu'il réalise, à commencer par ses fameuses incisions de bâtiments. Délicat à qualifier, il occupe une place assez similaire à celle des films : entre documentation d'une pratique menée sur le terrain et affirmation d'un principe formel, celui de la déconstruction. Dans les assemblages d'images que proposent tant les photocollages que les films se développe de façon tabulaire ce que Matta-Clark établit à l'échelle 1 dans les interventions physiques qu'il coordonne¹². Le collage est un moyen de faire

10. Une description plus « technique » de ces collages se trouve dans le texte de Briony Fer « Celluloid Circus: Gordon Matta-Clark's Color Cibachromes », in *Gordon Matta-Clark: You Are the Measure*, catalogue d'exposition, Whitney Museum of American Art, 2007, p.147.

11. Pamela M. Lee, « On the Holes of History: Gordon Matta-Clark's Work in Paris », in *October*, n°85, Été 1998, pp.65-89.

12. Judith Russi Kirshner a analysé ces photocollages et leur lien avec la séquence cinématographique : « Il y a ici quelque chose de délibérément artificiel, additionnel ; on retrouve même le peintre dans les photocollages de Matta-Clark. [...] Les meilleures œuvres photographiques sont comme des séquences de film, elles allongent le temps et déroulent de nouvelles lignes de vision. Vues séparément, ses œuvres ont une qualité narrative semblable à celle des immeubles, elles sont fonctionnelles et représentent des reconstructions désorientantes, même

coexister les pratiques : film, peinture, installation, intervention sur les bâtiments eux-mêmes, tout ceci suit une logique de corrélation. Collage et montage : ces deux opérations s'affranchissent en réalité du médium sur lequel l'artiste décide de travailler. Qu'il s'agisse de photographie ou de film, la logique qui veut que le matériel issu de l'intervention artistique soit systématiquement retravaillé prévaut de façon générale chez Matta-Clark.

La notion de collage accompagne ainsi le travail de l'artiste comme le sous-texte possible de son opération filmique, permettant une mise à plat de cet espace hétérogène qu'est la ville moderne. L'enseignement architectural que lui aura fourni la Cornell University – à travers notamment la figure de Colin Rowe, sur laquelle reviennent avec raison de nombreux commentateurs¹³, aura offert à Matta-Clark une occasion de dialoguer, parfois violemment, avec l'héritage moderniste.

Si l'on insiste sur l'idée de « collage » c'est pour servir un dessein méthodologique qui pointe la variété des médiums employés par l'artiste dans un jeu de substitution constant, visant non pas à établir leur mise en équivalence, mais à inventer une sorte d'alphabet visuel infini, permettant des combinaisons toujours nouvelles. Par ailleurs, si les films retenus ici relèvent bien de cette fonction, ils nous permettent d'insister sur la valeur accordée par Matta-Clark à une sorte de défaillance visuelle qui permettrait d'archiver au mieux les espaces négatifs des sous-sols. En ce sens, Matta-Clark reconduit à sa manière une conception déjà formulée du collage, telle que la développe par exemple l'historien de l'art Werner Spies dans son ouvrage sur Max Ernst. À la différence des papiers collés cubistes, les collages de Max Ernst entretiennent un rapport conflictuel avec la réalité dont ils sont originaires, produisant ainsi un effet d'inquiétante étrangeté. Les films de Matta-Clark, dans leur informe assemblage, jouent eux aussi sur cette donnée et pourraient sans difficulté

si certains de leurs détails sont reconnaissables, et elles sonnent vrai. », « Non-uments », in *Gordon Matta-Clark*, catalogue d'exposition, commissariat : Corinne Disserens, Musées de Marseille, 1993, p.61-62.

13. À ce sujet, on peut se reporter à certaines pages de l'ouvrage de Stephen Walker, *Gordon Matta-Clark. Art, Architecture and the Attack on Modernism*, New York, I.B.Tauris, 2009. De son côté, Pamela M. Lee écrit à propos des théories de Colin Rowe sur l'architecture – ayant d'une manière ou d'une autre influencé Matta-Clark : « La ville était désormais moins une *tabula rasa* attendant le grand plan de l'architecte / demiurge qu'une sorte de bricolage urbain, 'un ensemble d'axes mundi' qui prenaient en compte l'historicité du lieu en tant que réseau de tissus architecturaux enchevêtrés. », in *Object to Be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, MIT Press, 2001, p.36. Ma traduction. On peut également se reporter au texte de Christian F. Otto, « Orientation and Invention: Teaching the History of Architecture at Cornell », in *The History of History in American Schools of Architecture 1865-1975*, New Jersey, Princeton University Press, 1990 et à l'ouvrage d'Alexander Caragonne, *The Texas Rangers. Notes from an Architectural Underground*, Cambridge MA, MIT Press, 1995.

se ranger derrière cette phrase de l'historien d'art :

« ... il s'agit d'isoler du monde extérieur des éléments de ce même monde de telle sorte que celui-ci puisse satisfaire un éventuel intérêt esthétique. C'est l'œuvre qui réalise la séparation. Des éléments du réel sont rendus abscons par l'intermédiaire de l'art. Ce n'est pas l'art que le réel rend insolite, c'est le réel qui devient insolite à travers l'art. »¹⁴

Visites dans les sous-sols : projets archéologiques

À propos de l'une de ses premières œuvres intitulée *Cherry Tree* (1971), qui consistait à planter un jeune arbre dans un trou creusé dans le sous-sol d'un immeuble, Matta-Clark déclare :

« J'ai creusé un trou profond dans la cave du 112 Green Street. Mais je ne suis pas du tout arrivé à réaliser ce que je voulais. Je voulais creuser suffisamment profondément pour qu'on puisse voir les fondations de l'immeuble, les espaces 'déplacés' sous les fondations et libérer les énormes forces qu'il comprime et qu'il emprisonne, tout simplement en creusant un trou. »¹⁵

Les deux films dont nous traitons sont donc loin d'être les premières incursions de l'artiste dans les sous-sols. Bien au contraire, ceux-ci incarnent depuis le début de sa pratique artistique un espace de prédilection. Lieux abandonnés, bâtiments vétustes dans des quartiers laissés pour compte : c'est là que Matta-Clark met en place ses interventions, dans une double tension jamais résolue. Il s'agit à la fois d'accompagner ces espaces dans leur disparition, d'orchestrer ou de mettre en scène la mort à laquelle ils semblent promis et, dans un même geste, de tenter leur réactivation, en défiant – par le geste artistique – le destin. Ces espaces incarnent le négatif de la ville moderne auquel s'attache Matta-Clark. Une négativité qui porte cependant en elle la clé de notre rapport à cette modernité dont il cherche à faire émerger les contradictions et les ambiguïtés. Matta-Clark se vit comme l'archéologue de ces espaces¹⁶.

14. Werner Spies, *Max Ernst. Collages : inventaire et contradictions*, Paris, Gallimard, 1984, p.40-41.

15. Cité par Pamela M. Lee, in « Objets impropres de la modernité. Les premiers fragments architecturaux de Gordon Matta-Clark », *op.cit.*, p.66.

16. « Je travaille à la façon dont les gourmets chassent les truffes. Je veux dire, une truffe est une chose fantastique enfouie quelque part dans le sol. Très charnue, considérée comme un aliment de prix. Donc, ce que j'essaie de trouver, c'est le trésor des souterrains. Parfois, je le trouve. Parfois, je ne le trouve pas. La prochaine zone qui m'intéresse est une expédition dans le sous-sol : une quête des espaces oubliés, enfouis sous la ville, réserve historique ou survivances de projets perdus ou de fantasmes, tels que le fameux train fantôme. Cette activité pourrait inclure la cartographie, l'effraction ou l'excavation de ces fondations perdues : remonter dans la société depuis ses tréfonds. Bien que cette idée originale ait impliqué de possibles actes subversifs, je suis

S'il faut considérer *Substrait* et *Sous-sols de Paris* comme des « films archéologiques », ce que suggère cette citation de l'artiste partant à la recherche des « espaces oubliés », c'est à une définition de l'archéologie échappant à l'historicisme qu'il faut se référer. Plus proche en cela des théories benjaminienes, freudiennes ou foucauldienes que d'une approche conventionnelle de la discipline, l'archéologie telle que Matta-Clark la pratique vise à mettre en « échec cette supposée unidirectionnalité spontanée du temps historique »¹⁷. Une archéologie qui ne restituerait pas l'idée illusoire de progrès universel mais bien plutôt une histoire faite des manques et des vides qui constituent intrinsèquement notre évolution. Faire avec les lacunes. Travailler à partir de cette disjonction, et non plus selon les lois de causalité, repérer les correspondances et les répétitions qui transcendent largement la loi de la succession, évacuer l'événementiel et la reconstitution authentique pour mettre en avant une mémoire plus subversive qui s'attacherait aux oublis de la grande Histoire. Une pratique qui ne tient plus éloignés passé et présent mais démontre bien au contraire la porosité de leurs relations.

Dans les sous-sols de New York comme de Paris, il s'agit de travailler au dévoilement de la part jusqu'ici tenue pour hermétique de la ville. Considérés comme des espaces archéologiquement valables, quelle que soit la date réelle de leur construction, les sous-sols de Paris et de New York sont pris en charge par Matta-Clark comme des archives secrètes de la modernité, dont la discursivité, c'est-à-dire la capacité à porter non pas un discours unique mais selon les mots de Foucault « des séries lacunaires, enchevêtrées, des jeux de différences, d'écarts, de substitutions, de transformations »¹⁸, sera reconfigurée par la puissance filmique. En quoi ces espaces documentent-ils le présent ? Pourquoi cette « charge documentaire » se révèle d'autant plus effective que ces espaces sont cachés des regards ? Le geste archéologique se loge bien à deux niveaux : d'une part les sous-sols disent quelque chose sur la construction de la ville moderne, par ailleurs, la façon dont Matta-Clark les saisit induit aussi une analogie plus large : celle qui lierait fonctionnement de la mémoire et fondations d'une ville¹⁹. La coexistence d'espaces appartenant à différentes époques, le mélange

plus attiré aujourd'hui par l'acte de recherche et de découverte. », Gordon Matta-Clark interviewé par Donald Wall, in « Gordon Matta-Clark's Building Dissections », in *Arts Magazine*, n°50, Mai 1976. Republié dans *Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings, op.cit.*, p.66. Ma traduction.

17. Laurent Olivier, *Le Sombre abîme du temps. Mémoire et archéologie*, Paris, Seuil, 2008, p.98.

18. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p.52.

19. Sur cette question, on connaît l'importance des premières pages du *Malaise dans la culture*, où Freud pro-

de récits relevant de régimes énonciatifs parfois opposés, la proximité avec un dehors, et donc un temps présent, que l'artiste choisit de faire figurer dans les films, enfin le rendu filmique de l'ensemble, échappant à toutes les coordonnées rationnelles attendues, travaillent en effet à l'éviction progressive de l'idée de point de repère pour mettre au contraire en avant une mémoire fortement elliptique, lacunaire.

L'enquête archéologique à laquelle nous convie Matta-Clark se détourne ainsi résolument du principe d'explicitation, un détournement effectué à plusieurs niveaux, mais globalement dominé par le rendu visuel de l'organisation spatiale des deux « terrains » investigués par l'artiste.

Le chapitrage qui « colle » ensemble les différentes étapes dans les sous-sols de New York fait de *Substrait*, malgré une bande-son difficilement audible, un film encore « lisible ». Ce n'est pas le cas de *Sous-Sols de Paris* qui paraît, en ce sens, du point de vue de son montage, bien plus expérimental. Pas de chapitrage, une bande-son qui ne correspond pas toujours aux lieux effectivement décrits par les personnes interrogées, enfin une caméra extrêmement mobile, allant jusqu'à défier les lois de la gravité : *Sous-Sols de Paris* travaille manifestement à perdre le spectateur dans les méandres des espaces souterrains parisiens. Les mouvements de caméra rendent ces espaces bien moins lisibles qu'ils ne doivent l'être dans la réalité, provoquant une forme d'inconfort visuel. L'absence de point de fuite accentue cette impression : l'horizon, effectivement absent des sous-sols et des tunnels, l'est aussi dans le film, une perte de repère sur laquelle insiste tout le montage de Matta-Clark. Comme le fait remarquer l'historien de l'architecture Stephen Walker²⁰, si New York est bien la ville du plan cartésien par excellence et de la grille, offrant à ses souterrains la possibilité de « refléter » son type d'organisation spatiale, dans le cas de Paris, qui présente un ensemble de systèmes spatiaux hétérogènes, mêlant l'époque médiévale, celle des Lumières ou encore les interventions haussmanniennes, c'est bien l'existence conflictuelle de ces différents régimes que le film retranscrit. Labyrinthiques, rendus vertigineux par la caméra que tient Matta-Clark, les sous-sols de Paris apparaissent

pose l'analogie fameuse et « fantastique » entre la ville de Rome et le fonctionnement du psychisme : « Faisons maintenant l'hypothèse fantastique que Rome n'est pas un lieu d'habitations humaines, mais un être psychique, qui a un passé pareillement long et riche en substance et dans lequel donc rien de ce qui s'est une fois produit n'a disparu, dans lequel, à côté de la dernière phase de développement, subsistent encore également toutes les phases antérieures. », in *Le Malaise dans la culture* (1929), Paris, Puf, 1995, p.11.

20. Stephen Walker, « Baffling archaeology: the strange gravity of Gordon Matta-Clark's experience-optics », in *Journal of Visual Culture*, Vol. 2, Août 2003, pp.161-185.

comme un espace impossible à mettre en image. Il ne s'agit jamais de rendre ces lieux repérables et dès lors interprétables, mais bien au contraire de mettre à nu leur délicate stratification. Pas d'homogénéité, donc, dans le rendu visuel des enquêtes menées par l'artiste, pas de proposition de catégorisation non plus. L'espace du film rend compte de la traversée tant temporelle que spatiale de Matta-Clark, proposant d'ailleurs ouvertement l'idée de l'équivalence entre le fait de « descendre » vers les fondations d'une ville et le fait de « remonter », dans le même geste, le cours du temps. C'est ainsi une version alternative de l'archéologie, comme d'ailleurs de l'architecture, que le film propose, dans laquelle les réflexes traditionnels de directionnalité, de gravité, de centre et de périphérie, d'intérieur et d'extérieur sont mis à mal. Ainsi, la position du spectateur, celle du filmeur, mais aussi le travail de la mémoire engagé par la totalité du projet de Matta-Clark sont soumis à ce vecteur de la désorientation qui contrarie tout autant les lois de la contemplation spectatorielle, celles que guide la réalisation de films, que celles qui sont censées contribuer à une restitution organisée et rationnelle du passé. Le travail d'anamnèse mis en scène par Matta-Clark est saisissant parce qu'il pose en son centre une forme d'impossibilité quasi-pathologique (et vécue somatiquement : comme un vertige²¹).

Autre point important de la méthode archéologique de Matta-Clark : nous faire entrer dans l'histoire de ces lieux « par la petite porte », ce à quoi s'attèle la bande-son. Que ce soit dans *Substrait* ou dans *Sous-sols de Paris*, elle est à peine audible, ce qui accentue paradoxalement sa dimension légendaire. Car en s'adressant à des personnes susceptibles de lui fournir l'histoire des lieux qu'il visite, l'artiste semble avoir sélectionné, pour son montage, un récit largement anecdotique²². Il ne s'agit quasiment pas dans ces prises de parole de mettre en avant l'histoire officielle,

21. Sur le vertige et son lien à l'anamnèse, qui pourrait constituer une piste valable dans le cas de Matta-Clark, nous renvoyons au texte d'Elie During, « Topologie de la hantise : un remake de *Vertigo* », in *Fresh Theorie 2*, Paris, Leo Scheer, 2006, pp.2-41.

22. Dans *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, Walter Benjamin consacre un court passage à la puissance rebelle de l'anecdote : « Les constructions de l'histoire sont comparables aux instructions qui commandent et casernent la vraie vie. À l'inverse, l'anecdote est comme une révolte dans la rue. L'anecdote nous rend les choses spatialement plus proches, elle les fait entrer dans notre vie. Elle représente l'opposé exact de l'histoire qui requiert 'l'identification' (*Einfühlung*) sous l'effet de laquelle tout devient abstrait. L'identification : c'est à cela qu'aboutit la lecture des journaux. La vraie méthode pour se rendre les choses présentes consiste à se les représenter dans notre espace (et non à nous représenter dans le leur). Seule l'anecdote peut nous y amener. Les choses, ainsi représentées, n'admettent pas la construction médiatrice de 'vastes contextes'. De même, la contemplation des grandes choses du passé - la cathédrale de Chartres, le temple de Paestum - consiste en vérité à les accueillir dans notre espace (et non à nous identifier à ceux qui les ont bâties ou aux prêtres). Ce n'est pas nous qui entrons en elles, ce sont elles qui entrent dans nos vies. », *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 2006, p.843.

documentaire, mais bien au contraire de favoriser les souvenirs ou encore les mythes liés aux lieux visités. Fantôme de l'Opéra, rumeurs à propos de la présence d'alligators dans les égouts new yorkais, récits sur les esprits frappeurs dans la cathédrale St John the Divine ou sur un mur souterrain réalisé par Dali au niveau de la quatorzième rue, mythologies à propos de la surdité des personnes travaillant dans les tunnels... Matta-Clark fait pénétrer ce registre de l'anecdote dans la stratification, visuellement complexe, de ses films. Intégrés sur un mode disjonctif et sinueux, les récits des voix-off immergent les films dans un autre espace, fantasmatique et parfois irrationnel qui, là encore, offre une vision alternative à la construction totalisante de l'histoire.

Certains commentateurs proposent de lire les films de Matta-Clark tournés dans les sous-sols comme une réactivation des vues piranésiennes. Initiée en 1745, la série d'estampes intitulée *Carceri d'invenzione* sert un projet singulier. Il s'agit de fictions imaginatives représentant des espaces impraticables et incongrus, prisons et lieux de tortures, dans un enchevêtrement perspectif qui rend difficile le déplacement du regard. La fascination exercée par ces estampes tient sans aucun doute à la mise en place de deux constructions distinctes, tout aussi rigoureuses l'une que l'autre : un système géométrique et un registre fantasmatique. Selon la lecture qu'en donne le théoricien de l'architecture Manfredo Tafuri dans son ouvrage *La Sphère et le labyrinthe*, les dessins de Piranèse relèvent d'un véritable geste critique :

« [...] toutes ces ruptures – déformées, multiples, dérangeantes – en dehors des réactions émotionnelles qu'elles peuvent susciter, ne sont rien de plus qu'une critique systématique du concept même de lieu, menée par le biais d'un instrument de communication visuelle. »²³

Plus de centre ni de périphérie, désintégration de la logique référentielle, contradictions spatiales : l'ordre rationnel est en effet remplacé chez Piranèse par une logique de décomposition qui vient bouleverser la logique historique, puisqu'il s'agit bien souvent de mettre en avant l'obsolescence, la détérioration, plus que la conservation²⁴. Comme on l'a vu, le travail de Matta-Clark propose lui aussi un regard critique, reformulant les logiques architecturales ou archéologiques conventionnelles,

23. Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, Londres, MIT Press, 1987, p.27. Ma traduction.

24. À propos de l'autre projet-phare de Piranèse, celui du *Campo Marzio*, on peut lire le texte de Stanley Allen, « Piranesi's 'Campo Marzio': An Experimental Design », in *Assemblage*, n°10, Décembre 1989, pp.71-109.

et offrant plastiquement des formulations spatiales inédites au regard de ce que ces disciplines produisent ordinairement.

C'est bien la ville comme espace stratifié et fantasmatique que Matta-Clark met en scène, proposant dans ces deux films une sorte de cartographie renouvelée, visuellement déconcertante. Il offre ainsi un fort démenti à l'idée de rationalisation de l'espace, tel qu'a pu le promouvoir le modernisme. Plus qu'un film d'architecture ou qu'un film simplement archéologique, l'artiste utilise l'outil cinématographique comme moyen de renversement des portraits de villes classiques. Des deux villes objets qui en sont le cœur, Paris et New York, il semble affirmer l'impossible domestication, tant visuelle que discursive. Dans la relance qu'il élabore de la position du promeneur, visitant la ville et ses espaces cachés, se loge une critique de la fluidité moderniste.

Deux villes

De New York et Paris n'est « archivée » qu'une sorte de ligne de tension, celle qui parcourt deux territoires, celui du dessous et celui du dehors, qui demeurent dans l'un et l'autre film entièrement étanches l'un par rapport à l'autre. Les explorations de Matta-Clark n'ont pas pour but de faire l'histoire de ces villes, mais de mettre au jour ce qui en constitue l'envers. Cet envers caché, froid et sombre, mais aussi industriel, comporte cependant un aspect plus anthropologique, que l'artiste intègre dans les récits qu'il collectionne et qui fournit un témoignage précieux au regard du fonctionnement, tant fantasmatique que technique, d'une ville. En ce sens, *Substrait* et *Sous-Sols de Paris* capturent quelque chose de l'essence contrariée de ces deux grandes villes. Entre modernité et archaïsme, chantiers et ruines, fantasmes et réalisme, ce que ces deux portraits évaluent, c'est le degré de dislocation qui est mis au centre du principe général d'industrialisation conduisant la ville moderne.

. New York

Si Matta-Clark a fait de New York le théâtre de plusieurs de ses interventions, la spécificité de *Substrait* se loge dans le regard averti que pose l'artiste sur une forme d'urbanisme bien précise, celle des sous-sols de la ville. À la différence de Paris, dont il retiendra plus particulièrement l'image d'une ville « historique », Matta-Clark filme les sous-sols de New York comme appartenant à une ville de « réseaux » : ceux des transports, des services publics, de l'acheminement de l'eau. L'histoire qu'il cherche

ainsi à faire surgir des profondeurs de la ville relève d'une histoire proprement industrielle, dont le mouvement, ou la marche, sont hérités de la modernisation et de l'urbanisation du XIX^e siècle. En traitant les sous-sols comme un motif aux variations multiples, réactivé à différents moments de l'histoire, Matta-Clark propose une version alternative à ce théâtre des technologies modernes qu'incarne New York. L'exemple de l'aqueduc de Croton, bâti en 1842 et fêté à cette date par l'une des plus importantes célébrations jamais organisées dans la ville depuis l'indépendance, est à cet égard tout à fait parlant. Moment-clé de l'industrialisation de la ville, la construction de l'aqueduc intègre les découvertes les plus récentes, françaises et britanniques, en ingénierie, tout en inventant de nouvelles. L'infrastructure ainsi mise en place redessine intégralement non seulement le paysage de la ville, dont il devient une véritable icône, mais aussi une vision architecturale, complexe et technologique, bien différente de la vision romantique des paysages américains. Économiquement, il s'agit également d'une transformation majeure, la gestion de l'eau dans les villes étant invariablement pensée comme une marque de processus de modernisation avancés. La construction de l'aqueduc accompagne ainsi tout un ensemble de transformations attachées à rendre les entrailles de la ville moderne « invisibles » : tunnels, réservoirs... autant de dispositifs pensés pour mettre à l'abri des regards ce qui est en réalité le moteur de l'espace public tel que nous le connaissons. Une machine dont il faudrait donc cacher le cœur, et dont la situation souterraine ne peut que relancer ou alimenter les plus secrets fantasmes²⁵.

En démarrant ses investigations à cet endroit précis de l'histoire de l'industrialisation new-yorkaise, Matta-Clark choisit de filmer ce qu'il en est, à la fin des années 1970, de cette image de l'hypermodernisation américaine. Selon le théoricien de la géographie et de l'urbanisme Matthew Gandy, si les années 1950 incarnent encore un urbanisme triomphant, allant avec la mobilité, la rapidité, et l'efficacité économique, la fin des années 1960 accuse plutôt le déclin de l'économie fordiste et « fut accompagnée d'une résurgence des contradictions latentes au sein de la modernisation de l'espace urbain : la peur de la criminalité et des troubles sociaux liés à l'espace

25. Dans son ouvrage *Concrete and Clay. Reworking Nature in New York City*, Cambridge, MIT Press, 2002, Matthew Gandy cite cette phrase du théoricien de l'architecture Anthony Vidler : « L'espace comme menace, comme signe avant-coureur de l'invisible, agit comme la métaphore médicale et psychique pour l'ensemble des érosions possibles du bien-être corporel et social bourgeois. » Cette citation est tirée de son ouvrage *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, MIT Press, 1992, p.167. Ma traduction.

chaotique et anarchique de la fin des années 1960 et 1970 qui a déferlé sur les villes américaines. New York a commencé à présenter les signes d'un urbanisme spectral dans lequel les traces fantomatiques d'anciens cycles de l'investissement coexistaient avec de nouveaux cycles au sein même de l'environnement construit. »²⁶

C'est cet instant de crise que capture Matta-Clark. La crise financière que traverse la ville en 1975 dérive en effet de phénomènes auxquels l'artiste a toujours été sensible : la rapide dépopulation de quartiers entiers et la désindustrialisation initiée dans les années 1960. Le temps d'un film chapitré en autant d'étapes, Matta-Clark rend perceptible l'émergence d'une esthétique utilitaire, née au XIX^e siècle en Europe et en Amérique du Nord, capable de répondre aux exigences d'un capitalisme urbain en pleine expansion, et venant progressivement se substituer à l'image de la ville dangereuse et chaotique de ce même XIX^e siècle, et dans un même temps, il décrit l'arrivée d'une nouvelle période de crise urbaine, dont cette fois toute sa démarche témoigne²⁷.

. Paris

« Vous ne connaissez pas les Catacombes, madame, permettez-moi de vous y conduire; Veuillez prendre mon bras et – suivons le monde ! »²⁸

À la différence de New York, Paris est traité par Matta-Clark comme une ville des « fondations », dont les sous-sols attestent de l'histoire et des légendes. Paris et ses sous-sols ont une image pourtant plus contradictoire et ambivalente que ce que Matta-Clark décide d'en montrer. La fin du XIX^e siècle incarne sans doute ces contradictions. Le démarrage de la politique d'hausmannisation de la ville, entre 1850 et 1870, considérée comme la démarche historique de modernisation urbaine, possède un pendant hallucinatoire dont il semble difficile de se libérer. En 1862 sont publiés *Les Misérables* de Victor Hugo, dont la description des égouts de Paris joue

26. Matthew Gandy, *Concrete and Clay. Reworking Nature in New York City*, op.cit., p.52.

27. Matta-Clark évoque régulièrement l'état d'abandon architectural de New York: « J'ai grandi à New York dans ce genre d'environnement. Dans les années cinquante et soixante, lorsque la ville a évolué dans un style architectural international fait d'acier, mégapole de verre, d'importantes zones anciennement résidentielles ont dû être abandonnées. Elles rappelaient de façon démoralisante le 'à exploiter ou à quitter'. C'est la prévalence de ce phénomène de la friche qui m'a attiré vers ces zones. Je ne pouvais pas m'empêcher de ressentir la claustrophobie, les pièces encombrées, les couloirs puants, l'environnement sans fenêtre et carbonisé. Un état d'abandon qui a toujours résonné avec les misères de la vie du ghetto. », « Interview with Gordon Matta-Clark », Antwerp 1977, reproduit dans *Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings*, op.cit., p.250. Ma traduction.

28. Félix Nadar, *Quand j'étais photographe* (1900), Toulouse, La Bartavelle, 1993, p.78.

évidemment sur le fantasme²⁹. Bien que cette description dépeigne les égouts en 1830, il est intéressant de noter, dans les années 1860, la « mise en concurrence » de deux images contradictoires : celle d'une esthétique utilitariste et moderne véhiculée par les travaux d'Haussmann et l'image plus populaire dont Victor Hugo se fait le rapporteur. Commandé par Eugène Belgrand, ingénieur à qui Haussmann confie la reconstruction des égouts parisiens en 1853, le reportage photographique de Félix Nadar dans les égouts donne une image du travail entrepris à cette époque dans les sous-sols parisiens. Ce reportage, qui insiste sur les avancées techniques de la photographie, contribue aussi à promouvoir un nouveau point de vue sur la ville, plus rationnel et contrôlé³⁰. Donnant à voir le travail de rationalisation de l'espace et bien loin de l'image fantasmagorique d'un monde souterrain inquiétant, les photographies de Nadar contribuent à faire des égouts le lieu d'un progrès scientifique, éclairé par la lumière électrique, contemporain de la modernisation de Paris. À partir de 1867, les autorités du Second Empire commencent à faire visiter les égouts de la ville, les faisant ainsi entrer dans le chapelet de lieux touristiques parisiens. Le passage du Paris médiéval à la métropole moderne et dynamique souhaitée par Haussmann est ainsi achevé.

Comment relier catacombes, égouts, caves à vin, crypte, fantôme de l'Opéra ? Les maillons de la chaîne parisienne de Matta-Clark sont extrêmement divers. Ces lieux sont à la fois historiques et en perdition, spécifiques à Paris mais en décalage avec ses enjeux de modernisation. Ils s'attachent à décrire une réalité où la morbidité côtoie l'histoire et les légendes. En s'attachant à des espaces beaucoup plus « repérés » et connus de Paris que ceux qu'il sélectionne à New York, Matta-Clark inverse moins le cours sociologique de l'histoire que son cours « touristique ». Si à New York il s'agit de remettre en scène la dimension industrielle et fonctionnelle de la ville, à Paris,

29. « Le creusement de l'égout de Paris n'a pas été une petite besogne. Les dix derniers siècles y ont travaillé sans le pouvoir terminer, pas plus qu'ils n'ont pu finir Paris. L'égout, en effet, reçoit tous les contre-coups de la croissance de Paris. C'est, dans la terre, une sorte de polype ténébreux aux mille antennes qui grandit dessous en même temps que la ville dessus. [...] Paris est bâti sur un gisement étrangement rebelle à la pioche, à la boue, à la sonde, au maniement humain. Rien de plus difficile à percer et à pénétrer que cette formation géologique à laquelle se superposent la merveilleuse formation historique, nommée Paris; dès que, sous une forme quelconque, le travail s'engage et s'aventure dans cette nappe d'alluvion, les résistances souterraines abondent. » Et plus loin : « C'est dans l'égout de Paris que se trouvait Jean Valjean. Ressemblance de plus de Paris avec la mer. Comme dans l'océan, le plongeur peut y disparaître. » Victor Hugo, *Les Misérables* (1862), Paris, Gallimard, 1951, pp.1295-1300.

30. À ce sujet, on peut se reporter à un autre texte de Matthew Gandy, « Paris Sewers and the Rationalization of Urban Space », in *Transactions of the Institute of British Geographers*, n°24, 1999, Royal Geographical Society, Blackwell, pp.23-44.

l'artiste s'attache à fournir le manuel de l'inversion touristique. La cave à vin, le fantôme de l'opéra sont des « sites » touristiques qu'induisent Paris et sa visite. Le rendu visuel qu'en donne Matta-Clark travaille cependant à défaire les attentes, proposant, par le montage, une idée relativement déviante du « motif » de la visite guidée. Si le sens exact – des mots, des images et de leur alliance dans le montage – est impossible à interpréter rationnellement, ce phénomène d'altération affecte les lieux choisis eux-mêmes, ainsi détournés de leur image habituelle. C'est un regard sur l'idée même de patrimoine que l'artiste déplace. Ce que Matta-Clark raille aussi dans ce film, c'est la version triomphaliste du « portrait de ville » à destination d'un touriste venu y chercher du vin et des ruines « authentiques ». Sa stratégie déconstructive joue comme antidote à la nostalgie qui pourrait traverser, même subtilement, le geste filmique qu'il propose et qui mêle récits et images de lieux fortement connectés au passé.

L'activisme de Matta-Clark se loge sans doute dans ce double refus qu'il opère, face au sensationnalisme comme face à la nostalgie. Un refus qui lui permet d'élaborer des récits singuliers, menés expérimentalement : ce que Matta-Clark fait remonter à la surface est le résultat d'une logique d'exploration qui en conserve la forme. Le non-fini, le rendu elliptique, voire cryptique de ses visites est à l'image de ce dont il veut rendre compte. Si les sources de la ville moderne se situent, comme l'archéologie le suppose, dans les sous-sols, l'artiste pousse encore plus loin ce principe. Les sous-sols qu'il parcourt et qu'il filme fonctionnent comme autant d'étapes à la constitution d'un véritable dispositif mnémonique. Le projet visuel de Matta-Clark, dans sa forme même, mime le fonctionnement de la mémoire : ses méandres, ses détours, ses instants de cristallisation sur des détails parfois largement anecdotiques. Échappant le plus souvent à une saisie ordonnée et linéaire, les excursions filmiques de Matta-Clark paraissent ainsi familières à qui souhaiterait voir mise en application l'analogie fameuse entre fonctionnement psychique et fondations urbaines. À l'image de ce que déplace l'artiste en plongeant dans les sous-sols – les lignes de forces habituelles entre le haut et le bas, entre art et industrie, entre récit historique et rumeur, entre architecture et *anarchitecture*, etc. – notre lecture du travail s'est soustraite au point de vue surplombant pour adopter celui d'une dynamique référentielle. Par là, on rend justice à l'œuvre : refusant l'homogénéité des récits, la position de maîtrise, les brèches formelles et théoriques qu'elle pratique mettent à mal l'idée même de clôture.

I. A. 2. 1977-2004: JAMES BENNING FILME MILWAUKEE. SPECTACLE DE LA VILLE

« It is a film about memory and aging. »³¹

En 1977, James Benning tourne *One Way Boogie Woogie* à Milwaukee, la ville dans laquelle il a grandi. En retournant sur les lieux de son enfance, il entend documenter le dépérissement industriel d'une région qu'il a bien connue. L'entreprise d'enregistrement d'un réel à l'abandon s'accompagne ainsi d'un travail intimiste : la famille et les amis de Benning participent à la réalisation du film. Celui-ci est par ailleurs tourné selon des règles strictes : soixante plans fixes d'une minute mis bout à bout, qui délivrent la vision d'une ville en pleine mutation et qui évacuent tout sentimentalisme.

Vingt-sept ans plus tard, l'artiste regagne Milwaukee pour y tourner *One Way Boogie Woogie / 27 Years Later*. Il y filme les mêmes plans que ceux du précédent opus, convoquant les mêmes personnes à y participer. Cette fois-ci le déclin, encore peu perceptible dans le premier film, est palpable dans chaque plan.

1977-2004 : deux dates ensèrent les films qui sont aujourd'hui montés l'un à la suite de l'autre, contraignant le spectateur à une opération d'anamnèse parfois complexe. Deux dates qui contraignent tout autant la lecture critique que l'on peut être amené à faire de cet objet. Révision, remake, reprise, reconstitution : ces termes servent et enferment le projet de Benning.

Nous tenterons ici de « qualifier » ce retour en arrière. Du point de vue des catégories proposées par le cinéma expérimental d'abord, puis en suggérant une hypothèse de lecture toute autre, mettant au travail la référence directe à Mondrian. Dans l'un et l'autre cas, cette idée du retour en arrière opère une inflexion au sein d'une opération

31. James Benning, « Filmography », in *James Benning*, éd. Barbara Pichler et Claudia Slanar, Vienne, SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, 2007, p.253.

conceptuelle. Une dissonance qu'il semble important de conserver comme telle : approfondissement formel, extension critique et prise en charge du réel vont de pair. La carrière de Benning, si elle trouve sans aucun doute ses racines dans les avancées théoriques des années 1960 et 1970, a cependant évolué vers l'incorporation progressive de modalités référentielles capables de « déborder » l'entreprise puriste et conceptuelle. Si son retour à Milwaukee en 2004 pour refaire exactement le même film peut être lu comme une manière d'évaluer la pérennité de ces procédures, il faut cependant garder à l'esprit le fait que Benning, entre 1977 et 2004, a entrepris d'intégrer à la fois l'histoire et la géographie, la narration et le documentaire dans les structures conceptuelles qu'il tient à conserver. L'inventaire systématique des paysages américains qu'il mène depuis de nombreuses années relève ainsi à la fois d'un strict protocole de réalisation et d'un jeu constant à l'égard de ces mêmes contraintes. D'un point (1977) à un autre (2004), les deux films de Benning dont nous traiterons offrent donc la possibilité d'une interrogation sur l'art conceptuel lui-même et l'inflexion qu'il subit dès la fin des années 1970 : le registre référentiel qu'introduit Benning, selon différentes procédures, et que l'on pourrait aussi lire comme le passage vers le postmoderne, s'attache non pas dans la rupture, mais dans la continuité à reformuler, prolonger, et étendre, les principes structurels.

Si l'idée d'archive guide cette étude, c'est à différents niveaux. D'abord, naturellement, il s'agit pour Benning d'archiver les images de sa ville natale et des ses transformations. Mais il s'agit aussi de considérer le film comme le réceptacle d'opérations provenant de différents domaines de pensée. En mettant au service du film l'histoire du cinéma expérimental comme l'histoire de l'art, on cherche à étendre les capacités critiques de l'objet en question. Bien plus : nous considérerons que les deux films de Benning « archivent », à leur manière, certaines tendances critiques propres au cinéma expérimental comme à l'histoire de l'art. L'objectif étant peut-être de fournir une image alternative des réalités urbaines : les dissonances et les marges intéressent plus Benning que l'image carte-postale. En décentrant les points de vue comme les références, ces dissonances se placent au centre du projet.

Cinéma structurel ?

Proposé pour la première fois par P. Adams Sitney dans un article de la revue *Film Culture* paru en 1969, le terme de « film structurel » cherche à définir un groupe de films dans lesquels la structure est censée prendre le pas sur le contenu. Quatre

caractéristiques majeures sont mises en avant: l'immobilité de la caméra (cadre fixe du point de vue du spectateur), l'effet stroboscopique (ou de clignotement), la répétition exacte et consécutive d'un même plan ou d'une même série de plans (film à « boucles »), le réenregistrement d'images projetées sur écran. Le film structural, alors représenté par des cinéastes tels que Michael Snow, Hollis Frampton, Paul Sharits ou encore Ernie Gehr prouvait ainsi sa nature à la fois matérialiste et minimaliste.

Le visionnage de *OWBW* ne peut, à première vue, que soutenir et creuser cette approche structurale: la durée imposée des plans, leur jeu répétitif, l'austérité du cadrage semblent immédiatement concurrencer les conventions narratives, ainsi que toute forme d'expression personnelle. La géométrisation de l'espace à l'intérieur du plan répond à un programme préalablement établi, donnant ainsi une trame analytique au film. Différents critiques soulignent par ailleurs la concomitance de l'intérêt développé par Benning pour le médium filmique dès 1971 et l'enseignement des mathématiques qu'il donne à la même époque à New York³². La rigueur de la réalisation imposée par le cinéaste insiste donc bien sur cette caractéristique structurale qui ne s'adapte pas seulement à la construction du film mais aussi à ce qui s'y trouve filmé, opérant dans la « matière urbaine » des coupes strictes. Égrenés de façon complètement autonome, les plans semblent clairement séparés les uns des autres. Chacun décrit, durant une minute, un espace choisi par le cinéaste, espace qui semble lui-même reposer sur une organisation géométrique interne. Impossible de ne pas repérer l'arrête tranchante des bâtiments, la façon dont ils se découpent sur le ciel, leur texture, mais aussi le dialogue des couleurs. Chaque entité semble exister pour elle-même sur un mode déclaratif. Elle met invariablement en avant les mêmes composantes: planéité, mouvement, lumière, grain de l'image, chacune émanant de la durée. Le sentiment de l'autonomie de chaque plan est augmentée par le son, provenant toujours du dehors du cadre, comme si lui-même ne pouvait en faire partie. La stratégie structurale semble offrir au cinéaste une manière d'appliquer des

32. À ce propos, l'artiste dit : « Les maths, c'est très subtil. C'est beau de résoudre des problèmes. Une élégante démonstration ... mon travail ressemble à une démonstration mathématique, je crois. Beaucoup de réalisateurs étaient également mathématiciens – Hollis Frampton, par exemple. Vous pouvez voir des mathématiques dans presque tous les films – même dans les films narratifs: prenez par exemple la façon dont la lumière frappe un mur. C'est beau, et c'est que des maths. », Danny Zuvela, « Talking about Seeing: a Conversation with James Benning », in *Senses of Cinema*, http://archive.sensesofcinema.com/contents/04/33/james_benning.html. [Consulté le 9 février 2010]. Ma traduction.

préoccupations formelles aux images figuratives filmées, les faisant ainsi basculer dans une logique plus abstraite, faite de lignes et de rapports de force internes. Le geste de Benning interroge la phase qui préside à toute opération d'abstraction d'un espace donné : conservant les images prélevées à même le réel, il souligne par son cadrage la dimension abstraite qui, en puissance, habite toute situation perceptive. Alignant ces constructions de plan dans la durée, comme pour en éprouver la vérité, il défait progressivement les images de leur lieu d'inscription pour mieux en démontrer la trame, l'organisation. L'opération est ainsi d'autant plus marquante qu'elle concerne une imagerie tout à fait familière, qui se soumet avec souplesse à l'expérimentation formelle.

Travail d'investigation sur les conditions de perception, le cinéma structurel et ses principes offrent à Benning les moyens, les outils pour une telle enquête. Ainsi que l'explique le cinéaste à propos d'une œuvre antérieure à *OWBW* intitulée *11x14*, dont il décrit ici l'un des plans :

« [...] lorsque le plan s'installe véritablement à l'écran, j'ai le sentiment que deux choses se produisent. Nous commençons à être pris par les aspects formels de l'image, la manière si particulière qu'à la fumée de tourner et de se déplacer, la façon dont elle altère la couleur du ciel. Et puis, à mesure que nous prenons conscience de ces éléments formels, je crois que quelque chose comme la signification de la cheminée elle-même est évacuée, l'image se libère, revient à n'être rien d'autre qu'une cheminée soufflant de la fumée dans les airs. Et on commence à la regarder, cette image, un peu comme on regarderait une sculpture, intéressante en elle-même. Ce qui se produit donc durant ces sept minutes et demi que dure le plan c'est une sorte d'évolution, qui ne concerne pas tellement l'image elle-même que la façon dont nous la regardons. »³³

La métaphore employée est hautement significative : le contenu du plan est considéré de façon sculpturale, se suffisant à lui-même.

Et pourtant, selon Benning, l'expression de « cinéma structurel » ne convient pas à unifier toute sa pratique³⁴.

33. « 11x14 : an Interview with James Benning, with Peter Lehman & Stephen Hank », in *Wide Angle*, Vol.2, n°3, p.14. Cité par Jonathan Buchsbaum, « Canvassing the Midwest », in *Millenium Film Journal*, n°7/8/9, Automne-Hiver 1980/81. Ma traduction.

34. L'artiste ne déclare-t-il pas : « Je suis très intéressé par l'exploration de la forme mais je me suis très vite tourné vers les idées, l'histoire... Je suis une personne du journal [I'm a diaries person]. Mon travail est plus personnel que certains trucs structuralistes. », in Danni Zuvella, « Talking about seing: A Conversation with James Benning », *op.cit.* Ma traduction.

Les contre-stratégies: imaginer une « iconographie du Midwest »

Ce n'est donc pas sous le régime de la pureté moderniste que nous serons amenés à analyser le film de Benning. Celui-ci prend d'une part sa source dans la réalité d'un paysage industriel et urbain dont il propose bien une forme de recension cinématographique. Par ailleurs, en revenant tourner les mêmes plans vingt-sept ans plus tard, c'est bien la dimension historique d'un développement que cherche à mettre en image l'artiste, une façon de faire pénétrer l'histoire dans un protocole de réalisation précis. Ce qui se met ainsi à dialoguer sont deux instances facilement tenues à l'écart l'une de l'autre : la tendance abstraite propre au cinéma structurel que ne renie évidemment pas Benning et une tendance réaliste et documentaire que son film porte manifestement.

. Faire le portrait d'une ville

C'est bien à brosser le portrait d'une ville que s'attèle Benning en réalisant, à deux moments distincts, son film. Ainsi que l'écrit la critique et commissaire d'exposition Julie Ault : « Comme matrice, Milwaukee est essentielle à la façon de voir de Benning et a une influence incalculable sur son travail – en tant que récit, lieu, mémoire, histoire, imagerie et métaphore. »³⁵ Il faut cependant faire un usage prudent du mot « portrait » : on l'a vu, la trame analytique qui soutient le film contrarie le « documentaire-type » sur Milwaukee. Cette tendance abstraite donne ainsi une tonalité tout fait inhabituelle à l'entreprise réaliste qui traverse, elle aussi avec vigueur, le film de Benning. Le portrait de ville que le cinéaste nous offre est hautement lacunaire. Le « programme formel » choisi empêche tout plan d'ensemble d'offrir une vue cohérente de l'espace filmé : la vision de la ville est resserrée et parcellaire. Celle-ci est filmée comme si Benning l'avait traversée en voiture : les plans exposent les façades de bâtiments, les stores des boutiques fermées, les coins de rues, les murs de briques. Un cadrage à dominante horizontale qui travaille à rendre l'impression visuelle caractéristique du paysage du Midwest américain. Le lieu choisi détermine ainsi très largement la procédure de tournage, qui demeure néanmoins extrêmement contrainte. Les images restituent une ville relativement vidée de toute présence humaine dont les interventions – rigoureusement mesurées – scandent les plans sans jamais les

35. Julie Ault, « Using the Earth as a Map of himself », in *James Benning*, éd. Barbara Pichler and Claudia Slanar, *op.cit.*, p.108. Ma traduction.

« habiter ». Traversés par des voitures, des trains, des camions et quelques figurants, ceux-ci hésitent entre l'intimité manifeste de Benning avec ce qu'il filme et l'absence de caractérisation criante de la ville filmée, qui pourrait ressembler à n'importe quelle ville américaine. À l'intérieur de ce cadrage, les mouvements sont eux-mêmes horizontaux – passages de figurants, de voitures, de trains – et contribuent à la définition de l'espace et de la profondeur. Importance du déplacement et de l'idée même de mobilité : cette caractéristique du mode d'appréhension du paysage américain est ainsi mise en avant par Benning.

Le regard que le cinéaste porte sur sa ville natale est par ailleurs façonné par l'industrialisation de celle-ci : entrepôts, usines, cheminées, camions-citernes, grues, chemins de fer, autoroutes sont au centre de l'inventaire dressé par l'artiste, qui laisse également une place importante aux matériaux eux-mêmes : sable, chaux, acier, briques... L'insistance à filmer cet aspect de la ville correspond selon l'artiste à une manière d'enregistrer un déclin auquel il a lui-même assisté :

« En 1977, j'ai tourné *One Way Boogie Woogie* dans la vallée industrielle de Milwaukee. La vallée divise la ville – au nord on trouve le ghetto noir de Milwaukee, au sud la classe ouvrière polonaise. Enfant je jouais là, sautant dans les trains de marchandise, et pêchant dans la Rivière Menomonee. En 1977, la vallée a commencé à mourir. Les usines ont déménagé. Les fonderies d'acier ont rouillé. [...] Je voulais documenter ce délabrement. Avec des amis, ma famille, et trois Volkswagen (rouge, bleue et verte), j'ai tourné au mois de mars lors de journées lumineuses inventant soixante récits d'une minute chacun. »³⁶

Malgré le ciel bleu qui sert de toile de fond à chaque plan, le film restitue effectivement une ambiance industriellement crépusculaire : les usines sont fermées, les stores des boutiques baissés, l'herbe pousse librement le long des routes et même si le chromatisme des plans est incroyablement riche, les teintes des bâtiments demeurent ternes, comme légèrement passées. La solitude de ces rues est accentuée par le simple passage d'un ou deux figurants qui ne parviennent jamais à une véritable occupation de l'espace : pressés, ceux-ci semblent vaquer à des occupations plutôt absurdes qui ne cadrent pas avec l'idée d'une ville en pleine activité. Impossible donc de voir dans *OWBW* une forme d'urbanisme triomphant : le programme établi par Benning collectionne, à l'inverse de l'image carte-postale, des images glanées le

36. James Benning, « Filmography », *Idem.*, p.248. Ma traduction.

long des routes et des rues que le temps semble avoir ralenties. L'entreprise réaliste et quasi-documentaire du film ne peut ainsi être maintenue écartée de la visée programmatique, structurelle, qui à la fois lui préside, la conditionne et en résulte. C'est en quadrillant la ville (ce que fait au sens propre l'un des plans : munies d'une règle, des mains mesurent le cadre) et ses espaces visibles (rues, devantures, façades) que Benning obtient l'image la plus générique possible du déclin qu'il cherche à décrire. La contrainte formelle, pourtant maximale, développe ainsi la plus grande liberté possible pour l'entreprise descriptive.

. *Parasiter la frontalité*

Si la frontalité apparaît comme le geste le plus rigoureux de l'expérience structurelle, permettant une géométrisation de l'espace ainsi que sa mise en série, en en faisant son principe central, le film de Benning permet de la faire basculer du côté de la documentarisation. Refusant la transparence et le regard traversant, la collection de façades de Milwaukee, réticentes à tout point de fuite, produisent une image générique de la ville qui devient elle-même une immense façade. Comme l'écrit l'historien de la photographie Olivier Lugon dans son ouvrage sur le style documentaire photographique :

« La frontalité est moins un outil qu'un *signe* documentaire. Si elle ne restitue pas plus d'information qu'une autre vue, elle tend, à défaut, vers un statut d'image-type, qui permettrait d'affirmer la superfluité des autres vues ; de chaque objet, elle donnerait l'image générique qui résumerait et annulerait toutes les autres. »³⁷

Cette idée d'une signalétique semble parfaitement convenir au film de Benning, qui est lui-même parcouru de panneaux indicatifs. Cependant cette frontalité est travaillée comme « à rebours » par l'artiste qui parvient très significativement à la parasiter. Si aucune volumétrie ne nous est donnée de la ville et ses environs, celle-ci est néanmoins traitée comme une scène de théâtre miniature devant laquelle de micro-événements ont lieu. Seule la frontalité des plans est capable d'offrir la succession de narrations minimales que Benning orchestre au pied des immeubles, dans les rues de Milwaukee. Les allers et venues des passants, le ballet des voitures, la moindre

37. Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p.177.

traversée des plans est chorégraphiée à l'extrême, un interventionnisme bien souvent absurde qui défie les principes structuraux. Ces minuscules saynètes « traversantes » impliquent l'existence d'un hors champ qui caractérise *in absentia* l'espace cadré par la caméra de Benning. C'est paradoxalement en créant un vide que l'artiste produit l'impulsion documentaire qui habite le film. Un vide rejoué à un autre niveau par le geste du remake. Ainsi que l'explique l'artiste dans un entretien:

«Lorsque je regarde [...] *One Way Boogie Woogie*, ces ruses et ces fables que je développe m'apparaissent comme la chose la moins intéressante [...]. Ce qui m'intéresse en revanche [...] c'est la manière dont elles documentent le plus prosaïquement possible un espace social donné; derrière tous mes jeux avec le hors-champ, se déploie en réalité la documentation du lieu et du temps choisis, enjeu qui est rendu encore plus intéressant du fait de la transformation ou de la disparition de ces lieux.»³⁸

L'espace social qu'évoque Benning est, selon ses mots, « documenté » par le hors champ, et par la transformation et la disparition des lieux filmés en 1977. En imaginant un cadrage volontairement contraignant, fragmentant l'espace et ne donnant à voir de la ville qu'une succession d'aplats de couleurs dont l'éventuelle profondeur n'est révélée qu'à travers le passage de quelques rares « mobiles » dans le champ, le cinéaste produit cependant une scène suffisamment neutre pour que se détache, à sa surface, presque fantomatiquement, ce qui constitue, en même temps que son portrait, l'archive d'une ville.

Car ce qu'offre la frontalité des bâtiments sélectionnés par Benning c'est l'idée d'une « image déjà faite », selon les mots d'Olivier Lugon qui cherche ainsi à définir l'importance du motif de la vitrine dans l'entreprise documentaire photographique. La « valeur représentative » de la vitrine, « selon laquelle l'objet semble lui-même en état d'exhibition »³⁹ permet de couper cet objet de son contexte réel pour le transformer en une véritable représentation de lui-même. En retirant artificiellement à l'artiste la responsabilité de ce qu'il filme, l'objet-Milwaukee, qui s'impose frontalement dans chaque plan, donne effectivement le sentiment d'avoir été « trouvé ». Cet apparent geste d'objectivation de la ville offre une entrée dans l'archivage opéré par Benning des images de sa ville natale. Collectionnées et mises en série, celles-ci

38. Scott MacDonald, « Exploring the New West : An Interview with James Benning », in *Film Quarterly*, Vol. 58, n°3, Printemps 2005, p.10. Ma traduction.

39. Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans*, op.cit., p.173.

prennent progressivement l'ampleur nécessaire à un véritable ensemble cohérent documentant Milwaukee. Ce qui se noue ici concerne donc la frontalité et l'archivage, le film devenant ainsi un procédé auto-réflexif: il produit son propre programme, programme qui devient lui-même la « vitrine » de l'objet filmé. La stratégie programmatique de Benning a la force de s'effacer finalement devant la nécessaire documentarisation de la ville qu'elle permet.

Les « hypothèses picturales » que nous souhaiterions proposer suite à ces considérations relatives à l'entreprise de documentarisation des deux films ont pour but de prolonger la notion de référentialité: liée au contexte filmé dans le geste documentaire, celle-ci interviendra dans les pages à venir comme découlant des procédures de réalisation elles-mêmes.

Le débord du cadre: hypothèses picturales

Une référence semble travailler les deux films de Benning, inscrite dans les débuts du cinéma: celle des frères Lumière, dont les prises de vue extrêmement courtes, une trentaine de secondes, ont influencé le choix du cinéaste pour son propre protocole. Sous l'égide de la contrainte (une minute par plan) se joue ainsi un retour en arrière volontaire vers les premières images de l'histoire du cinéma:

« À ce stade de l'histoire, après cent ans de cinéma, beaucoup d'images ont été produites, et mes films ont plus à voir avec le référencement des débuts du cinéma, lorsque l'on mettait toute une pellicule dans la caméra, [...] et qu'on la laissait tourner sans l'interrompre, enregistrant un train arrivant dans une gare aussi longtemps que durait la pellicule.

Mes pellicules sont plus longues que celles que les Lumières utilisaient, mais l'idée est la même. »⁴⁰

Cette référence s'attache bien plus à la répétition d'un protocole qu'à un travail de remémoration. La minute que Benning se donne pour chaque plan de ses deux films reprend le geste des frères Lumière qui, dans les premiers temps du cinéma, se servent du médium cinématographique pour inventorier le réel. Mais cet inventaire n'a de sens que parce que, dans le temps même de son élaboration, il permet au cinéma de réfléchir ses propres pouvoirs. Là encore, structure et protocole portent la question référentielle.

40. Scott MacDonald, « Exploring the New West : An Interview with James Benning », *op.cit.*, p.13.

C'est sur la question du cadrage de l'espace filmé que la durée des plans pensés par Benning insiste. Un cadrage toujours resserré, qui engage une vision fragmentée de la ville, laissant au spectateur le choix de reconstituer selon ses propres coordonnées les données manquantes du hors-champ. Benning imagine un dispositif qui compromet plan après plan, comme dans les films Lumière, le bord du cadre⁴¹. Chez Benning, de nombreux détails vont dans ce sens, à commencer par le passage des figurants ou des voitures dans le champ, le traversant ou s'installant à des points précis du bord-cadre, comme pour en souligner les limites. Ainsi, la durée des plans offre une mesure du temps comme de l'espace: celle de la traversée des « mobiles » dans le champ, celle du regard du spectateur inscrivant dans sa mémoire la singularité de chaque espace choisi, et imaginant la suite qu'il donnerait à ces rues et à ces façades de Milwaukee.

Par ailleurs, les opérateurs Lumières se détachent eux aussi du « mystère figural » pour, selon Philippe-Alain Michaud,

« construire un champ auquel le passage des corps sert à la fois de révélateur et de mesure. [...] donner à voir l'espace de la représentation traversé par une action, un événement, ou un mouvement qui vient en matérialiser la surface. C'est en cela plus qu'en revisitant 'sur le motif' les lieux de la peinture que le système Lumière se détourne de la spatialité théâtrale pour s'ouvrir à la picturalité. »⁴²

Dans *OWBW/ 27 Years Later*, le rôle précis accordé aux figurants et à la chorégraphie de leur passage dans le champ insiste sur cette donnée, qui permet de ne plus lire ces événements comme des saynètes théâtrales mais selon des données picturales. « Matérialiser la surface »: c'est effectivement par les chorégraphies des figurants ou des « mobiles » qui traversent le champ que se mesure la réduction de ce dernier. L'absence d'horizon, systématiquement bloqué par les immeubles, travaille en effet à une perte de repères qui élimine aussi la possibilité pour l'image de se constituer en paysage. Si la terre et le ciel sont présents, la ligne de fuite permettant le raccord de l'un à l'autre est manquante. Le passage des mobiles s'offre ainsi comme la seule

41. À ce sujet, on peut se reporter au texte de Jacques Aumont, qui écrit notamment: « Le bord est en général, on le redira, ce qui limite l'image, ce qui la contient, au double sens du mot; et le coup de génie ici est d'y avoir au contraire laissé l'image déborder: la locomotive, les figurants transgressent cette limite (la transgressent, c'est à dire ne l'abolissent pas). C'est en bonne partie grâce à cette activité aux bords de l'image que l'espace semble se transformer incessamment [...]: comme si, en quelque sorte, les bords devenaient opérateurs actifs de cette transformation progressive. », in *L'Oeil interminable*, Paris, Séguier, 1995, p.28-29.

42. Philippe-Alain Michaud, « L'Appareil du réel. Le cinéma des Lumières », in *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo, 2006, p.71.

mesure du plan, marquant la profondeur mais surtout l'étroitesse de l'espace.

Quelle forme picturale nous vient à l'esprit ?

On voit comment d'une part le principe structurel – celui d'une construction systématisée du plan, d'autre part l'interventionnisme de l'artiste – qui organise selon des protocoles préétablis la traversée et donc la construction de ces plans, et l'iconographie globale du film, attachée à la représentation d'un paysage industriel à travers les rendus naturalistes et chromatiques de ce dernier, contribuent à une « picturalisation » du projet de Benning. La géométrisation de l'espace passe effectivement chez lui par une observation directe de la « nature » – ici urbaine, entendue comme un impératif artistique qu'il développe par ailleurs dans tout son travail. Il apparaît ainsi que la grammaire cinématographique, protocolaire, qu'il adopte systématiquement ne soit qu'un outil mis au service d'une forme d'empirisme radical – dont on a vu une première acception à travers l'idée d'une « iconographie » de Milwaukee.

Dans cet inventaire du monde réel dressé au moyen de programmes et de protocoles, on songe d'abord aux premiers exercices de peinture en plein-air de la fin du XVIII^e siècle. « Recouvrir le monde » par des stratégies parfois guidées par l'abstraction, tel pourrait être le principe de Thomas Jones (1742-1803), par exemple, peintre de paysage anglais qui, à Naples, se détourne du motif scénique de la baie pour se concentrer sur des fragments d'immeubles quelconques. Le cadrage de ses toiles, de petit format, choisit des détails de façades sur lesquelles vient jouer la lumière. Ce que permet le plein-air, c'est, dans l'immédiateté indivisible de la vision, de faire des murs de Naples l'analogie de la surface de la toile. Exactement comme chez Benning, pour qui le cadre cinématographique joue, artificiellement, comme cache et écran d'une réalité qu'il choisit de ne pas entièrement représenter. Ne demeure visible que le principe de construction d'une image.

Le passage au plein-air est d'abord compris comme un complément à l'éducation artistique des artistes. Associé à l'étude, l'esquisse, à un rendu qui se veut spontané, rapide, en prise directe avec l'immédiateté de la vision, le plein-air est aussi une manière de « préparer » l'objet fini du tableau par l'entraînement de la main et de l'œil aux données changeantes de la nature. Progressivement cependant, la séparation entre ce travail préparatoire et l'objet fini dans l'atelier se fait plus mince, et une bascule a lieu : les qualités de l'objet achevé deviennent perméables aux données plus affranchies de la peinture en plein-air. Les conventions artistiques évoluent

rapidement et lorsque l'impressionnisme installe vers 1870 une méthode à part entière, la polarité entre le travail d'extérieur et d'intérieur apparaît comme moins dépendante des idées de « fini » et d'achevé : l'autonomie de la peinture en extérieur, frontalement empirique, a laissé derrière elle la « fonction synthétique » qui attendait jusqu'ici l'atelier pour mettre en forme le tout de l'œuvre. L'intense observation de la nature aura redistribué les lieux de production de l'art, et si, comme le souligne Peter Galassi, il faut rester prudent face au grand récit de l'impressionnisme comme période d'affranchissement exemplaire, et insister sur ce qui demeure de la convention dans le geste de peindre en extérieur, il n'en demeure pas moins que ce mouvement vers le dehors aura influé sur l'expression personnelle de l'artiste et sur l'importance qui sera dorénavant donnée à la « documentarisation »⁴³.

La « nécessité du cadre et de son débord », c'est bien ainsi que Benning aborde son propre « site », Milwaukee. La durée des prises, le cadre strict des plans, leur répétition à vingt-sept ans d'intervalle sont les protocoles choisis par l'artiste pour filmer le paysage urbain de la ville. Plus qu'un moyen d'unification du regard, le plein-air est le véritable objet du projet de Benning. Le ciel et les nuages – plus rares – sont la véritable constante de son film, comme si la ville et ses fragments (de bâtiments, d'usines...) étaient les décors, forcément changeants, d'une seule et unique toile de fond. Sur ce plan commun viennent s'inscrire, minute après minute, différentes « études », « tableaux », « ébauches » ou « esquisses » de la ville : différentes « études d'après nature », suffisamment étranges et absurdes, cependant, pour opérer un déplacement à l'endroit de la reproduction objective d'une réalité donnée.

La référence à Mondrian permet de prolonger l'hypothèse picturale en l'emmenant vers l'abstraction, proposant ainsi le mouvement inverse à celui que l'on vient de pointer dans la pratique du plein-air du XVIII^e siècle. Si l'on a – rapidement – posé l'hypothèse d'un principe abstrait travaillant en profondeur le registre réaliste de la peinture de paysage, la figure de Mondrian va nous permettre de faire émerger,

43. À ce sujet, on peut se reporter au catalogue coordonné par Peter Galassi : *Corot in Italy, Open-Air Painting and the Classical Landscape Tradition*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1991. Sur les liens entre impressionnisme, peinture de plein-air et la question de la durée, qu'appelle aussi le cinéma, on peut se reporter à : Joel Isaacson, « Constable, Duranty, Mallarmé, Impressionism, Plein Air, and Forgetting », in *The Art Bulletin*, Vol. 76, n°3, Septembre 1994, pp. 427-450.

à l'inverse, au sein même du vocabulaire abstrait et structurel, un registre référentiel. Le travail de Benning se logeant pour nous dans la bascule entre l'une et l'autre situation.

« *Boogie-woogie* »

Mondrian est présent dans le titre du premier opus de Benning mais également à la 44^{ème} minute de ce dernier : traversant le champ, devant un mur de la ville, deux ouvriers portent une grande reproduction d'une de ses toiles. Clin d'œil au maître bien sûr, cette référence nous contraint à chercher les identités possibles entre les démarches de l'un et de l'autre artistes.

Le parcours de Mondrian, qu'on ne peut rendre ici dans sa totalité, peut être rapidement esquissé selon différentes phases. La première peu connue ou exposée, qui correspond aux années 1900-1912, est celle des tableaux à figures (paysages crépusculaires ou fauves aux couleurs « arbitraires et incandescentes »), qui inclut aussi les peintures symbolistes-théosophiques. La seconde période, de 1912 à 1939 est celle des années cubistes et néoplastiques. Enfin l'arrivée à New York marque sans conteste un nouveau départ⁴⁴.

C'est en arrivant à New York en 1940 que Mondrian, qui aimait la musique populaire, découvre le boogie-woogie. Cette découverte, liée à celle de la ville de New York, accompagne l'achèvement de vingt années d'exil. On considère que les trois ans et quatre mois que l'artiste passe aux Etats-Unis avant d'y décéder en 1944 marquent un tournant dans sa carrière. Deux types de travaux sont exécutés à New York, qui nous intéressent chacun : les premiers concernent les œuvres commencées et terminées aux Etats-Unis – peu nombreuses, qui portent la trace de cette découverte de la ville américaine par Mondrian et du boogie-woogie, et esquissent un renouvellement assez complet de ses techniques de travail et du rendu final de ses œuvres. De l'autre côté, dans un mouvement qui « commente » d'ailleurs le premier, Mondrian reprend et révisé certaines de ses œuvres exécutées en Europe, à qui il a fait traverser l'Atlantique. L'une et l'autre procédure (l'inflexion et la reprise) sont pertinentes

44. Comme Jean-Claude Lebensztejn invite à le penser, il semble délicat de chercher ainsi à fracturer le parcours de Mondrian, dont trop de critiques ne conservent et n'exposent que la période néoplastique, « purifiant » le travail de l'artiste de son enquête initiale – figurative ou théosophique – jugée dérangeante.

puisque Benning les choisit lui aussi : le boogie-woogie figure dans le titre du film de 1977, tandis que la reprise commande le principe organisationnel des deux films accolés.

À New York, Mondrian reprend l'habitude, laissée de côté depuis 1913, de nommer ses toiles par des titres fortement évocateurs, réactivant ainsi la mémoire de lieux dans lesquels l'artiste a vécu⁴⁵ : c'est ainsi que certaines d'entre elles comportent l'expression « boogie-woogie ». Ce geste ne correspond pas à une volonté de mettre de côté l'abstraction, bien au contraire, mais à pointer l'importance de l'environnement dans lequel il est amené à travailler, et son intérêt pour la ville moderne. Il ne faut donc pas chercher dans ses derniers travaux une *ressemblance* possible avec la ville de New York, mais plutôt un *hommage*. Dans les toiles commencées à New York (parmi celles-ci, seulement trois toiles furent commencées *et* finies), un changement est notable : la couleur n'est progressivement plus « réglementée » par les lignes noires qui ont jusqu'ici « cadré » ses toiles :

« Ce développement peut être compris à la lumière d'une remarque qu'il fit à Alfred Roth dans l'une de ses lettres de 1932, sur le fait qu'il aimait de moins en moins le noir. Pendant presque dix ans, il avait essayé de supprimer le noir en doublant et multipliant les lignes, augmentant en réalité paradoxalement la quantité totale de noir. Dans ses derniers travaux, cependant, il prit l'importante décision de l'abandonner tout à fait. Cela n'eut pas seulement pour conséquence de libérer la couleur de ses attaches, mais aussi de lui faire prendre en charge certaines fonctions qu'avaient assuré pendant de nombreuses années les lignes, notamment la détermination du rythme de la peinture. »⁴⁶

Une forme de rythmique nouvelle que lui soufflent, entre autre, le jazz et le boogie-woogie – redécouverte récente d'un piano blues. Les lignes des toiles de Mondrian qu'inspire cette musique⁴⁷ sont désormais « flottantes » et émancipées du noir.

Par ailleurs, tout en produisant de nouvelles toiles qui réagissent à ce nouvel

45. Voir Carel Blotkamp, *Mondrian. The Art of Destruction*, Londres, Reaktion Books, 1994, p.225.

46. *Idem.*, p.229.

47. Trois œuvres comportent aujourd'hui, dans leur titre même, le mot « boogie-woogie ». Dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Mondrian, elles sont référencées comme suit : B299,319, B323 et B324, in *Piet Mondrian: catalogue raisonné. 2, catalogue raisonné of the work of 1911-1944* / Joop M. Joosten, Paris, Cercle d'Art, 1998. L'historien de l'art Harry Cooper dans son texte « Mondrian, Hegel, Boogie » (in *October*, Vol.84, Printemps 1998) donne une bonne description du « boogie-woogie ». Les textes de Jean-Claude Lebensztejn invitent cependant à plus de prudence dans le regard que l'on serait amené à porter sur la période new-yorkaise de Mondrian (« Notes de lecture », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°52, Été 1995, pp.137-140).

environnement visuel qu'incarne New York et le jazz, Mondrian reprend d'anciennes toiles, commencées à Paris ou à Londres et qui ont, comme lui, traversé l'Atlantique. Les *transatlantic paintings*⁴⁸, nom donné à cette série, combinent ainsi un art de la reprise relativement complexe à interpréter et ce nouveau flux moderne qui irrigue sa production artistique depuis son arrivée aux Etats-Unis⁴⁹. Mondrian explique en 1941 que les nouveaux éléments colorés, les nouvelles rythmiques qu'il insère à cette époque sur d'anciennes toiles visent à donner à celle-ci « plus de boogie-woogie »⁵⁰. Les toiles en question comportent ainsi une sorte de double personnalité, incarnée d'ailleurs par la double date que Mondrian inscrit à leur dos, comme pour insister sur la double temporalité qu'elles enregistrent. Ce geste assez radical et non conventionnel s'oppose à l'idée d'un travail pictural qui serait continu et clos. La double date signale en effet la traversée, le déplacement, plus que la clôture, reliant ainsi symboliquement les différentes phases de sa carrière.

S'il ne peut s'agir, dans la lecture que nous proposons de l'œuvre de Benning, de « calquer » les enjeux de *OWBW / 27 Years Later* sur ceux du travail pictural de Mondrian, il semble néanmoins qu'un même effort soit à l'œuvre. En filmant Milwaukee en 1977 puis vingt-sept ans plus tard, Benning élabore un travail qui s'accomplit justement dans une tension entre conservation, résistance et transformation. Cette tension, qui à la fois justifie et discute les principes d'un cinéma structurel, invite à une relecture du travail de Benning, de la même manière que, méthodologiquement, la « période américaine » de Mondrian donne à voir des continuités et des différences dans une œuvre commencée longtemps auparavant. Pour Benning, comme pour Mondrian, il s'agit de mettre un protocole de travail au service d'une réalité connue, observée, dont la matérialité s'impose avec force. Analysant *Broadway Boogie-Woogie*, l'une des dernières toiles datées de 1942-43, Meyer Shapiro écrit de Mondrian :

« [...] il n'a jamais été plus libre et coloré, et proche aussi du spectacle de la ville, sous le double aspect de l'architecture, en tant que construction infinie d'unités régulières et répétitives, et du hasard propre au mouvement perpétuel des gens, des voitures et des éclats de lumière. »⁵¹

48. Voir Kermit Champa, *Mondrian Studies*, Chicago, University of Chicago Press, 1985.

49. Ces *transatlantic paintings* sont au nombre de dix-sept.

50. Voir Harry Cooper, « Looking into the Transatlantic Paintings », in *Mondrian: The Transatlantic Paintings*, Harvard University Art Museum, Londres, Cambridge, Yale University Press, 2001, p.25.

51. Meyer Shapiro, « Mondrian. L'ordre et le hasard dans la peinture abstraite », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°50, Hiver 1994, p.118.

Il serait sans doute trop simple d'interpréter la période new-yorkaise comme l'avènement d'un affranchissement vers lequel aurait tendu toute la carrière du peintre. Comme l'écrit Jean-Claude Lebensztejn, le travail de Mondrian vise, au moins depuis les années 1920, à prendre en compte l'environnement et l'extériorité du tableau :

« [...] c'est peut-être chez Mondrian que les limites entre l'art et l'espace environnant qui le fonde par son extériorité sont remises en question de la façon la plus radicale. [...] un tableau de Mondrian apparaît le plus souvent comme un fragment d'un espace plus vaste et arbitrairement arrêté. Le spectateur doit alors prolonger l'œuvre au-delà de ses limites, la prolonger indéfiniment, et peut-être infiniment, faisant de chaque tableau de Mondrian un plan infini de l'univers. »⁵²

L'éclatement du cadre, la capacité de la toile à répondre aux stimuli du monde extérieur, et le protocole structurel de production de l'œuvre ne sont pas contradictoires : chaque modalité correspond à l'extension d'une autre ou la prolonge.

L'atelier

Une dernière hypothèse de travail se logerait du côté de cette explosion du cadre, permettant à l'art de s'immerger dans le réel et au réel de ne plus être coupé de la production artistique.

On l'a vu plus haut, les premières peintures en plein-air et l'impressionnisme plus tard ont amené l'éviction progressive de l'atelier comme seul espace de travail. On sait également l'importance que revêtait pour Mondrian son atelier : celui de la rue du Départ à Paris, qu'il occupe de 1921 à 1936, puis celui de New York, sont des espaces qu'il investit de manière complètement inédite, expérimentale, répondant aux avancées de sa peinture. L'atelier est un véritable « environnement » : les murs sont peints en blanc et en gris, ils sont couverts de cartons colorés de couleurs primaires, le mobilier est également peint, et chaque objet est disposé selon un ordre spécifique. En 1920, un journaliste hollandais décrivait cet atelier comme « un tableau géométrique agrandi plusieurs fois ». À la fin de sa vie, Mondrian travaillait de façon concomitante sur deux « tableaux » : il révisait de façon permanente sa dernière composition *Victory Boogie Woogie*, au rythme vertigineux, et il ne cessait de

52. Jean-Claude Lebensztejn, *ZigZag*, Paris, Flammarion, 1981, p.109.

modifier son dernier espace d'art réalisé, son atelier, avec des plans de couleurs en porte-à-faux, chevauchant plusieurs segments de l'espace. Dans l'atelier, espace de transformation et de circulation, s'élaborait, comme sur la toile, un travail d'émancipation des formes et de l'espace. Régime référentiel et travail formel étaient rendus indissociables.

Milwaukee incarne pour Benning l'atelier à ciel ouvert, qu'il ne cesse en réalité de filmer tout au long de sa carrière. Réactivant l'idée de la peinture en plein-air, il fait de Milwaukee le décor, le théâtre et le cadre permanent de ses expérimentations. C'est depuis cet atelier que le cinéaste reformule et revient en arrière, retravaillant ses méthodes de travail. La ville-atelier rejoint l'atelier-tableau de Mondrian : phénomène d'extension de la grille, rendue à la fois dissonante et vibrante, elle permet de saisir la nécessité toujours renouvelée d'accompagner les principes structurels et syntaxiques d'une référence au monde réel.

Si Milwaukee est l'atelier de James Benning, alors le film souscrit entièrement à cette proposition de Brian O'Doherty, proposée dans son ouvrage sur le *white cube* :

« Le temps de l'atelier est un faisceau mouvant de temporalités : quotas de passé incorporés dans les œuvres achevées, abandonnées ou en attente de résurrection, présent fébrile des œuvres – d'une œuvre au moins – en cours, présent 'par lequel, écrivait James Joyce, le futur s'abîme dans le passé tandis qu'il exerce sur le présent la pression des idées encore à naître. Le temps est inversé, révisé, mis au rancart, usé jusqu'à la corde. Il est toujours subjectif, c'est à dire élastique, étirable; il stagne dans les étangs de la réflexion ou dégringole en cascade. »⁵³

Les hypothèses picturales proposées en fin d'analyse, ainsi que le versant documentaire que l'on a tenté de mettre en avant fonctionnent selon le même impératif: celui de considérer le travail de James Benning depuis un point de vue légèrement décentré au regard de celui plus régulièrement invoqué du cinéma structurel. Ce décentrement met au travail ce qui à nos yeux constitue le fondement même de la démarche de l'artiste: choisir de s'intéresser aux réalités urbaines délaissées et déplacer ainsi les lignes de valeur. La clôture des plans que tourne Benning à Milwaukee n'est qu'apparente: en permanence traversée et dérangée par ce qui l'excède (son, figurants,

53. Brian O'Doherty, « L'atelier et le cube », in *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP Ringier, 2008, p.173.

déplacements, objets divers), elle permet de penser ce qui, depuis le dehors, vient relancer le processus de production de l'œuvre. En élargissant à notre tour la sphère d'influence des films, en convoquant les débuts du cinéma, la peinture de plein-air ou la fin de carrière de Mondrian, nous avons tenté de rejouer, à notre échelle, cette irruption du dehors dans les lectures « autorisées » de *OWBW*.

L'explosion du cadre permet à l'art de s'immerger dans le réel et au réel de ne plus être coupé de la production artistique. Le film comme atelier, où la recherche plastique est mise au travail avec la même rigueur que l'énergie placée dans la retranscription du réel, de ses transformations ou détériorations fonctionne tout autant pour le projet de Benning que pour celui de Matta-Clark, envisagé précédemment. Chez Matta-Clark, le film est d'autant plus « atelier » et espace d'expérimentation que les deux films des sous-sols répondent à une rapidité d'exécution qui les change en esquisses filmiques, sans entamer la dimension quasi-didactique du projet. Par didactisme, nous entendons ici l'idée que les films assemblés dans cette première partie produisent un véritable discours sur ce dont ils traitent, à savoir la ville moderne. Un discours argumenté, via l'image et ses puissances – sérielles, descriptives, plastiques, etc. Ce discours instruit cependant un savoir inattendu, non conventionnel, de la ville. Le didactisme pratiqué par Matta-Clark et Benning est en ce sens « déviant », produisant une connaissance tout à fait valable mais relativement marginale au regard du savoir officiel. La réalité filmée est urbaine. Or la ville telle que les artistes l'enregistrent – ses égouts, ses usines délabrées – n'est évidemment pas celle prônée par la modernité : elle n'est ni spectaculaire, ni fonctionnelle, ni technologique. Un vide commun parcourt Milwaukee, Paris et New York. Malgré leurs différences historiques, culturelles ou d'échelle, ces villes des années 1970 semblent traversées par les fantômes de ce qu'elles ont mis de côté pour mieux adopter le rythme de la réussite. Ce que les films choisis prennent en charge, et archivent, c'est peut-être ce contre-champ vacillant d'une époque.

Du point de vue des processus de réalisation, deux voies opposées sont choisies qui travaillent cependant l'une et l'autre le négatif. Matta-Clark réalise un « film terrier ». Un film des profondeurs traitant de la polysémie des profondeurs elles-mêmes :

fondations, sites archéologiques, espaces fantasmatiques dédiés aux fantômes, inconscient collectif, centre réel de la ville, lieu de production des richesses... Le film terrier institue le caché comme fondement du visible. Benning réalise quant à lui un diptyque «à ciel ouvert», comme la plupart de ses réalisations: de purs extérieurs. La ville est un décor, une scène, un spectacle. Elle est un espace de lisibilité, une toile de fond sur laquelle les figures se découpent. Et pourtant, le spectacle qu'elle déploie est ordinairement tenu caché. La technique du film «à ciel ouvert» permet de maintenir assemblées certaines contradictions: absurdité *et* géométrie des plans, humour *et* rigueur des saynètes, vide *et* plein, documentaire *et* fantastique. Le plan d'équivalence qu'elle organise est tributaire de la double logique structurelle et documentaire que l'on a tenté de cerner. Quoi qu'opposées formellement, les procédures de réalisation de Matta-Clark et de Benning mettent en scène des fonctionnements mnémoniques et cherchent à organiser le souvenir depuis un décentrement fondamental: mettre en avant l'impensé, l'insu.

L'héritage des années 1970, tels que Matta-Clark ou Benning l'incarnent, revient à investir d'une charge critique des objets, des lieux ou des événements a priori synonymes de dégradation, de vieillissement, de péremption. En filmant l'envers de la modernité victorieuse, les deux artistes se font les passeurs d'une certaine prise en charge du négatif. Prolongeant ces propositions, nous nous attarderons dans les pages qui suivent sur l'idée d'obsolescence, qui place justement dans les rebus le plus grand potentiel. Si l'archive guide en effet ces pages, c'est en tant que puissance d'assemblage et de production d'images permettant à un certain diagnostic visuel d'être porté. Ce diagnostic nous importe aujourd'hui car il dérange les récits «officiels» et le cours régulier de l'histoire. L'obsolescence constitue à nos yeux une fonction possible de l'archive, une fonction critique, qui fait du dépérissement un moment de lecture précieux.