

# **« Les formes du temps »**

Exposition du **3 février au 4 avril 2024**

**Dieter Appelt  
Adam Belt  
Damien Bénéteau  
Berdaguer & Péjus  
Clément Borderie  
Vittoria Gerardi  
Cat Loray  
Dimitri Mallet  
Éric Michel  
Félicie d'Estienne d'Orves  
Thomas Paquet  
Vera Röhm**

Commissaire Domitille d'Orgeval

Vernissage : **samedi 3 février** de 18h à 21h

## **Topographie de l'art**

15 rue de Thorigny

75003 Paris

P. 06 43 86 01 11

[www.topographiedelart.fr](http://www.topographiedelart.fr)

[topographiedelart@orange.fr](mailto:topographiedelart@orange.fr)



## **« Les formes du temps »**

Le temps fascine les hommes depuis l'éternité. S'il constitue une réalité intime et familière, éprouvée jusque dans la chair, le temps est aussi source d'angoisse : il échappe et renvoie à notre propre finitude. Saint Augustin a parfaitement formulé ce caractère paradoxal et insaisissable du temps dans sa célèbre citation : « Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me pose la question, je sais ; si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer, je ne sais plus. » L'exposition Les formes du temps, moins que d'offrir des réponses, explore le caractère énigmatique du temps en réunissant douze artistes dont les approches expérimentales et poétiques lui donnent forme, l'envisagent dans sa complexité et ses nombreuses variations : temps mesuré, temps suspendu, temps inversé, temps capté, temps cosmique, temps historique ... A l'ère du temps accéléré l'exposition se propose de déjouer la rapidité et invite le visiteur à ralentir pour privilégier le temps de l'observation, de la réflexion et de la rêverie.

Domitille d'Orgeval

## Dieter Appelt

Né en 1935 à Niemegek (Brandebourg), il vit et travaille actuellement à Berlin.



*Der Fleck auf dem Spiegel, den der Atembauch schafft, 1977-2005*  
("La tâche attristant la glace où l'haleine a pris")  
12 photographies, tirage gelatino-argentique, 32 x 39 cm.  
Courtesy de l'artiste et de l'Adagp, Paris 2024.

## DIETER APPELT

Dieter Appelt, qui a pratiqué conjointement la peinture, la sculpture, la musique, s'est tourné définitivement vers la photographie à la fin des années 1970. Marqué par les actionnistes viennois et Joseph Beuys, il s'est servi dans un premier temps de ce medium pour enregistrer des performances ritualisées, aux résonances archaïques et primitives. Puis, il a réalisé des sortes d'autoportraits dans lesquels il défie les données initiales du corps (le mettant souvent en scène dans des situations extrêmes), mais aussi celles du temps et de la nature. Sa démarche s'apparente par bien des aspects à l'art conceptuel, comme le montre la photographie exposée, issue de la série *La tâche que le souffle produit sur le miroir* (*Der Fleck auf dem Spiegel, den der Atemhauch schafft*, 1977), constituée d'un ensemble de 12 autoportraits. Dans cette série, dont le titre se réfère aux *Nouvelles Impressions d'Afrique* (publié en 1910) de Raymond Roussel, Appelt se montre de dos, le visage se reflétant dans un miroir (l'objectif photographique tient la place du voyant). Ce double autoportrait présente le reflet d'une action qui s'étire dans le temps et imprègne l'image dans sa matérialité, comme il l'a expliqué : « « La tâche attristant la glace où l'haleine a pris ». Une idée en train de prendre forme des images nées de la phrase de Raymond Roussel. Elle commence toutes à s'organiser, l'image devient tangible. J'ai installé l'appareil photo devant un miroir. Par mon haleine, j'essaie d'y faire une tâche, A peine perceptible d'une douceur vulnérable. Très rapidement les lampes ont réchauffé la petite pièce et la surface du miroir ; aussi dois-je accentuer mon effort. La tension qu'il provoque en moi et qui se trouve renforcée par mes tendances perfectionnistes m'oblige à cesser et à retrouver une respiration calme ».

## Adam Belt

Né en 1975, vit et travaille à Carlsbad, en Californie.



*Rock Of Ages*, 2019

Strates composées de pierres, 10 x 10 cm.

Courtesy de l'artiste et galerie RCM.

## ADAM BELT

Adam Belt décrit sa pratique comme une vocation religieuse fondée sur « la contemplation des aspects physiques et phénoménologiques de notre monde, du cosmos, de Dieu et de la religion ». Intéressé par les sciences, la géologie, l'astronomie, il a développé un travail dans laquelle il « le besoin d'entrer en contact avec le silence et le sens de l'éternité dans les paysages que j'ai connu en grandissant au Nouveau Mexique. » Bien qu'enracinées dans le paysage, ses oeuvres naissent du souvenir persistant plutôt que de l'expérience directe de lieux spécifiques (bien que le Grand Canyon fasse une apparition dans le spectacle). »

Le travail Rock of Ages apporte l'histoire géologique de la Terre en une roche stratifiée sans prétention. Elle se compose de 30 couches de roches de différentes périodes géologiques qui vont dans l'ordre du plus ancien (en bas) au plus récent (en haut) ainsi détaillées précisément :

Campo del Cielo Meteorite, Argentina 4.6 billion years old  
Acasta Gneiss, Canada 4 billion years old  
Achaen Butterstone, South Africa 2.5 billion years old  
Tigers Eye, South Africa 2.5 billion years old  
Shungite, Russia 2 billion years old  
Native Copper in Basalt, USA 1.1 billion years old  
Amazonite, USA 1 billion years old  
Theresa Sandstone, USA 490 million years old  
Phacops Trilobite, Morocco 400 million years old  
Orthoceras, Morocco 375 million years old  
Ammonite, USA 290 million years old  
Gypsum, USA 275 million years old  
Petrified Wood, USA 219 million years old  
Tactite Skarn, USA 175 million years old  
Gabbro, USA 120 million years old  
Pegmatite Granite, USA 100 million years old  
Zeolites in Basalt, India 65 million years old  
K-T Extinction Layer, USA 65 million years old  
Limestone, USA 53 million years old  
Magnetite, USA 20 million years old  
Obsidian, USA 17 million years old  
Corprolite (Fossil Dung), USA 16 million years old  
Granite, USA 15 million years old  
Opal, USA 12 million years old  
Zeolitic Basalt, USA 4.2 million years old  
Shark Tooth Fossil, USA 2 million years old  
Bishop Tuff (Pumice), USA 750,000 years old  
Basalt, USA 200,000 years old  
Mt. St. Helens Ash, USA 39 years old  
I-5 Freeway Expansion (San Diego, CA), USA 0 years old

## Damien Bénéteau

Né en 1971 à l'Hay les Roses en France, il vit et travaille à Ivry sur Seine.



*SPATIAL VARIATIONS*, 2012

Sculpture au sol, aluminium anodisé, acier inoxydable, socle laqué Eclairage LED, mise en mouvement par impulsion magnétique, 254 cm x 160 cm x 40 cm.

Courtesy de l'artiste et de l'Adagp, Paris 2024.

## DAMIEN BÉNÉTEAU

Formé à la photographie, Damien Bénéteau met en tension volume, mouvement et lumière au coeur d'une plasticité plurielle, modelant autant la matière que le champ du visible. Empruntant ses références à la sculpture minimale comme à l'op'art et au néo-opticalisme, il en retient l'esthétique géométrique, la sobriété et la simplicité apparente. Ses mobiles monochromatiques affichent une neutralité délibérée, une certaine froideur mécanique, compensée par l'étrange profondeur de la surface et l'élégance de la structure. Le mouvement cyclique qui les anime, balancier ou oscillatoire, s'associe aux assemblages internes de diodes électroluminescentes pour faire de ces sculptures, d'un noir hermétique, de véritables événements visuels aux infinies nuances.

Cherchant l'effet d'optique plus que l'illusion, Damien Bénéteau déploie un vocabulaire plastique fait d'interstices, d'ombres ou d'ellipses qui initie une métamorphose du regard spectateur. La sculpture de la lumière permet en effet de dévoiler les angles morts des volumes ou d'en inverser les contrastes de manière à faire apparaître de nouvelles formes, à ajouter des teintes et des dégradés, à redéfinir en somme les reliefs et les profondeurs à la surface. Le revêtement noir et mat de la matière fonce le contraste avec la dense luminosité des LED blanches, ouvrant sur des phénomènes de persistance rétinienne et des effets d'aura. Dans ses oeuvres, comme en retour au médium photographique, Damien Bénéteau procède à une double opération de révélation-fixation de ces traces impalpables qui président à la visibilité. La répétition hypnotique et le jeu continu de voilé-dévoilé disposent le spectateur à un état contemplatif, le plus souvent propice à une méditation sur le temps.

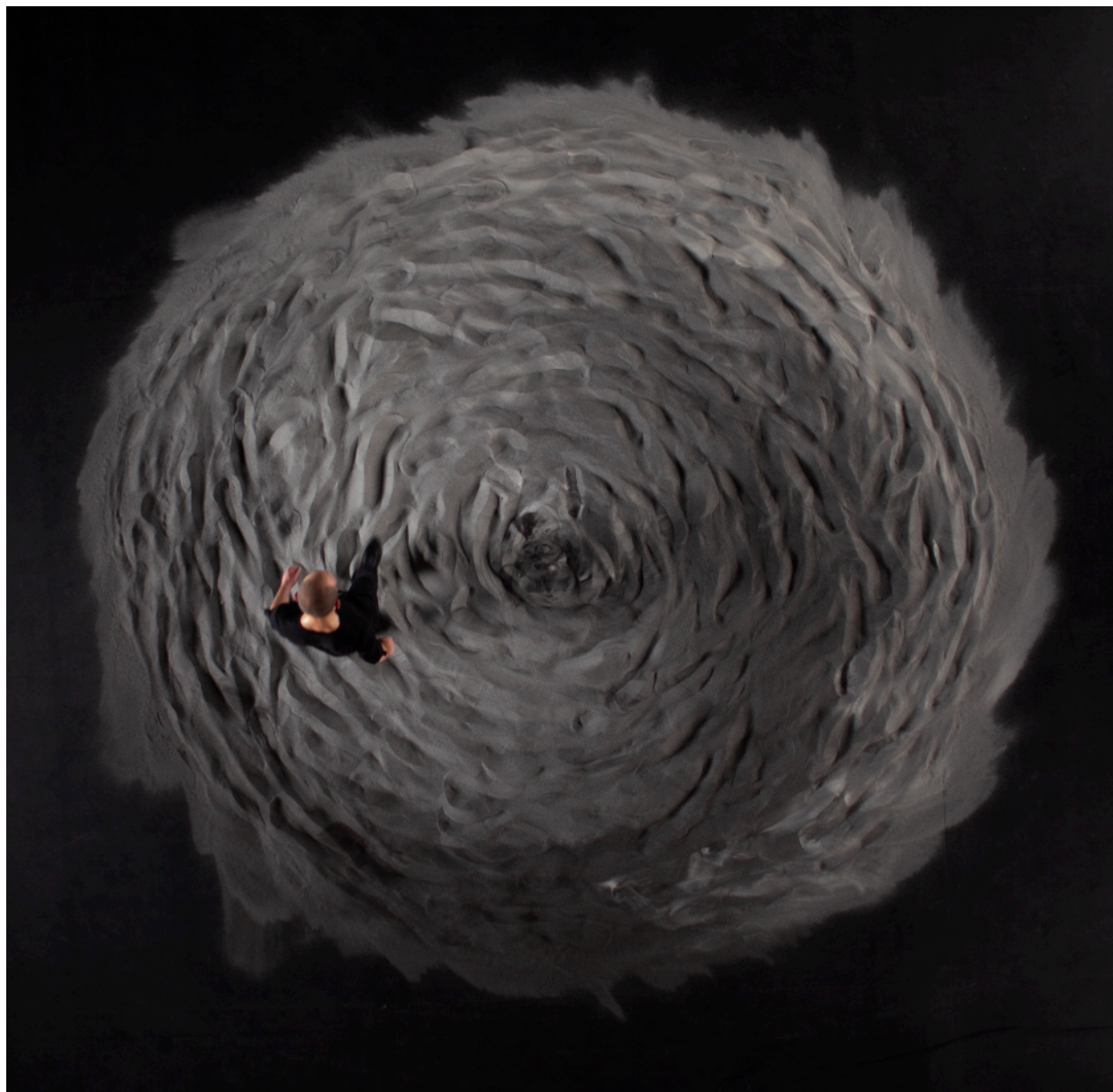
La série des « Variations » repose plus précisément sur un principe de balancier, dont le rythme est déterminé par le poids propre à chaque volume. Thématique commune aux mathématiques, à l'astronomie, à la biologie et à la musique, la variation indique un écart, une manière de différer par laquelle la sculpture animée fait ainsi valoir sa singularité. Evoquant furtivement les contours d'un haut-parleur, d'une note ou d'un métronome, ces pièces ponctuent la musique du temps qui s'égrène et l'écho de sa pulsation organique. Le plasticien n'hésite d'ailleurs pas à jouer sur le double sens de la gravité, renvoyant la loi physique à son interprétation affective, la dynamique de la nature à la solennité qu'elle impose. En ouvrant sur le champ évocatoire du corps céleste, du pendule ou du métronome, ces mobiles au mouvement perpétuel organisent subtilement le passage du présent historique, suspendu dans la rencontre avec l'œuvre, à celui d'un temps astronomique, renvoyant au macrocosme. Comme autant de supports à projections, les sculptures de Damien Bénéteau donnent alors corps à l'inexorable écoulement de chronos et à la conscience tragique de son éternel retour.

Florian Gaité



## Berdaguer & Péjus

Christophe Berdaguer et Marie Péjus nés respectivement en 1968 et en 1969, vivent et travaillent à Marseille et à Paris.



*Time zone*, 2010

Film vidéo numérique, sonore, couleur, durée 60'.

Courtesy des artistes, galerie Papillon, et de l'Adagp, Paris 2024.

## BERDAGUER & PÉJUS

Christophe Berdaguer et Marie Péjus forment un binôme d'artistes qui œuvre depuis les années 1990. Souvent qualifiés d'utopies, voire de contre-utopies, leurs créations tendent vers une certaine représentation, à partir de la réalité tangible, de nos paysages architecturaux, sociaux en lien avec nos états biologiques, psychologiques. Leur œuvre aborde la perception physique et mentale de l'espace, au travers notamment des dysfonctionnements et pathologies liés à cette appréhension. Ainsi la plupart des projets de Berdaguer & Péjus appartiennent à l'espace de la « fiction ». Leurs processus et constructions évolutifs interrogent le mouvement, le temps et le sujet.

### ***Timezone***

« Timezone (2010) met en scène un homme marchant dans du sable gris. Filmée de haut, la spirale de matière se scinde au fur et à mesure de la déambulation en deux demi-cercles : l'un noir, l'autre blanc.

Ici Berdaguer & Péjus mettent en scène la métaphore employée par l'artiste américain Robert Smithson (1938-1973) pour expliquer la notion d'« entropie ». Le théoricien du Land Art explicite en 1967<sup>11</sup> le caractère irréversible du temps par l'exemple d'un enfant courant dans un bac rempli de sable noir d'un côté et blanc de l'autre et dont l'action brasse la matière jusqu'à la rendre grise. Même si ce dernier tentait ensuite de changer le sens de sa course, le mélange des grains serait irrémédiable. L'artiste évoque alors le recours à la vidéo qui pourrait artificiellement remonter le temps, sans pour autant éviter que le film finisse par s'effriter ou se perdre.

L'œuvre de Berdaguer & Péjus met en pratique, en l'inversant, le protocole évoqué par Robert Smithson. Les artistes mettent ainsi à l'épreuve le clivage entre le projet et la réalité et modifient le sens initial du mouvement. Timezone fait apparaître à l'écran une marche « réparatrice » vers l'ordre originel en restituant un déplacement qui s'est fait à reculons. Le personnage qui tourne comme une aiguille dans le cercle de sable devient une horloge humaine.

Par les artifices de la technologie, les deux artistes tentent un retournement du temps en proposant une néguentropie<sup>22</sup> qui malgré tout finit par s'annuler. La séparation progressive du noir et du blanc entraîne la disparition d'un pan entier de l'image vidéo. Le film lui-même se consume. »

Extrait de la monographie « Berdaguer + Péjus, Analogues, Arles, 2012 ».

### ***Intrusions***

Cette série d'images réalisée lors du confinement offre des captations des rayons de lumière pénétrant dans l'atelier. Au fil des jours, ces intrusions ont été par la suite augmentées par d'autres, comme un chat qui est venu s'installer, des toiles d'araignées qui se sont développées etc ... Le déroulement du temps et ses infinies vibrations viennent se figer dans l'atelier, le transformant en horloge avec un temporalité qui lui est propre. À la manière des « ghostbusters », nous sommes partis à l'affût de ces apparitions fantomatiques en mettant au point une technique « d'encapsulation » de ces images dans de la cire, qui produit un filtre protecteur et leur donne aussi une profondeur. L'atelier est devenu une forme de caisse d'enregistrement du monde extérieur, un capteur extrêmement productif.

---

<sup>1</sup> « Une visite aux monuments de Passaic », in *Robert Smithson, Le Paysage entropique, 1960-1973*, éd. musée de Marseille / RMN, 1994, p. 182.

<sup>2</sup> La néguentropie ou entropie négative désigne l'évolution d'un système qui présente un degré croissant d'organisation. Utilisée en thermodynamique, cette notion peut s'appliquer non seulement à des systèmes physiques mais aussi à des systèmes sociaux et humains. Elle a été définie par le physicien Léon Brillouin en 1959 dans son ouvrage *Science et théorie de l'information*.

## Clément Borderie

Né en 1960 à Senlis en France, il vit et travaille à Paris.



*Store Auguste Blanqui* (dyptique), 2022

Toile sur châssis, Store banne, temps de production : 10 ans, 205 x 210 cm.

Courtesy de l'artiste, Jousse entreprise et de l'Adagp, Paris 2024.

## **CLEMENT BORDERIE**

### ***Le processus Borderie***

#### **Appropriation**

L'oeil est mon outil premier.

Au cours de mes déplacements, mes flâneries, mon regard peut se poser sur des surfaces où la force du vivant est venue dessiner ce que je recherche : l'épaisseur du temps. Alors, je me les approprie pour en faire oeuvre.

Cette démarche peut être déléguée aux personnes qui ont compris ce que je cherche, et qui, volontairement, peuvent collecter ces surfaces en vue de mes choix.

En ce qui concerne les personnes qui sont liés directement au processus par leur métier, leur participation devient alors composante de l'oeuvre.

#### **Les stores bannes**

J'en vois tous les jours, partout où je vais, je les toise mais rares sont ceux qui sortent du lot.

Pour ceux-là, une longue approche est nécessaire pour l'appropriation. Patience et détermination sont donc nécessaires pour tisser un lien avec les commerçants afin de les convaincre à la fois de mon intérêt pour leur store et de la nécessité pour eux d'en changer.

Ce qui m'intéresse dans la surface du store, c'est le déroulé de ce qui se passe de haut en bas, la partie supérieure n'ayant jamais été déroulée, elle est maculée et plus on descend le regard plus les traces du temps s'accumulent créant ainsi le paysage. `

#### **Les pierres de sel**

Les pierres de sel sont posées par les paysans dans les champs pour que les vaches les lèchent avec plaisir, recevant ainsi le complément alimentaire nécessaire à leur équilibre. Ces pierres sortant de la coopérative mesurent 25 x 23 x 30cm de haut, et sont percées de part et d'autre dans leur verticalité qui permet de les fixer au sol. Cette histoire avec les pierres débuta quelques années auparavant, au printemps 2000, dans la Meuse lors d'une résidence d'artistes où j'intervenais par l'installation de toiles sur les zones de combat de la grande guerre. C'est là que j'aperçus au loin, pour la première fois un petit point blanc scintillant dans le creux d'un vallon vert.

C'est ainsi que je récoltais ma première pierre de sel, façonnée par l'action des langues de vaches que je laissais reposer à la fois sur une étagère et dans mon esprit.

Arrivée en Auvergne, je retrouvais ces pierres à la ferme et décidais, avec la complicité de Thierry, de commencer une sélection de 30 pierres durant une dizaine d'années.

Très vite, mon complice les considérait sous un autre angle que leur fonction première et les sélectionnait lui-même en les récupérant à temps. Pour moi, son initiative suivie de son geste faisaient de lui une partie intégrante du processus de création. Avec les pierres de sel, je travaille sur la perception du réel et nos limites dans ce domaine. En quittant les pinceaux, je me suis dégagée du réel qu'on perçoit. Seul le temps permet de voir ce qui se passe. La pierre de sel met deux mois à révéler sa forme. Sans épaisseur de temps, il n'y a pas de visibilité.

## Vittoria Gerardi

Née en 1996 à Padoue en Italie, elle vit et travaille entre Paris et Padoue.



*Cippus of Saedius Clemens*, 2019

Tirage argentique réalisé par l'artiste sur papier à base de fibres Ilford et voilé de plâtre.

Cadre fait main en érable teinté blanc, 34 x 42 cm.

Courtesy de l'artiste et galerie Bigaignon, Paris.

## VITTORIA GERARDI

La jeune artiste italienne Vittoria Gerardi a fait du temps le matériel de départ de sa série sur les ruines de Pompéi. Elle choisit alors de fixer la mémoire de la ville en voilant ses photographies de plâtre et en noyant d'autres dans des sculptures de plâtre, n'en laissant dépasser qu'une infime partie.

Pompéi est, en soi, une forme d'oxymore : c'est une ruine en constante évolution, c'est l'objectivité de l'existence et la subjectivité de l'expérience, le passé et le présent, le fossile et le vivant. C'est tout ce que l'on y a découvert, mais aussi tout ce qui s'y cache encore.

A l'instar de la ville antique, plongée dans l'oubli par la catastrophe naturelle, puis révélée par l'utilisation des plâtres, Vittoria Gerardi utilise deux matériaux différents pour traduire visuellement la richesse de Pompéi. Sa mémoire est évoquée à travers la plasticité du plâtre et son « retour à la lumière » émerge comme une métaphore à travers le sel d'argent. « Les clichés que j'ai pu faire de la ville sont prisonniers dans l'espace réduit du négatif, ces images stagnent à la frontière de la latence avant d'être révélées par le tirage en positif. Mais à Pompéi, ce qui est dévoilé, demeure toujours quelque peu voilé ! » explique Vittoria Gerardi.

A l'image de l'inconnu persistant qui caractérise Pompéi, l'artiste ne dévoile dans ce travail qu'une partie de ses photographies. Alors que certains tirages argentiques sont plongés presque entièrement dans des sculptures en plâtre, ne laissant apparaître qu'une ligne fragmentaire, abstraite, fluide, d'autres sont peints avec ce même plâtre lui permettant d'évoquer l'équilibre subtil entre ce qui a été découvert à Pompéi et ce qui reste encore enfoui.

Dans ses « sculptures photographiques », les fragments de tirages qui émergent offrent à la vue attentive toute la richesse culturelle de Pompéi : un motif géométrique ici, de frêles petites feuilles là, les yeux peints d'un homme hurlant ou encore des pierres précieuses. Chaque sculpture, codée à l'aide d'une séquence de chiffres qui identifie la section de la ville dans laquelle l'image qu'elle contient a été prise, renferme donc sa propre mémoire, mais les pièces mises les unes à côté des autres révèlent une véritable structure urbaine. Les photographies peintes tout en délicatesse révèlent, quant à elles, à la fois la beauté de la ville antique et le regard poétique de l'artiste.

## Cat Loray

Née en 1962 à Nice, vit et travaille à Paris.



*Bobine*, 2013

Crayon sur papier canson, 141 x 145 cm.

Crédit photo : Max Borderie. Courtesy de l'artiste, Jousse entreprise et de l'Adagp, Paris 2024.

## CAT LORAY

### *La vie des formes*

L'œuvre de Cat Loray, née de l'observation du monde, se développe autour des notions de geste, d'énergie et de tension. D'une grande cohérence, elle repose sur une approche de la création libre et globale, où la notion de frontière, de hiérarchie entre les différents arts n'existe pas, comme elle le déclare : « Tout cela est un ensemble, j'ai du mal à séparer ; sculpture et peinture constituent un tout qui se lie, une lecture dans son ensemble ».

Monumentaux, les dessins, qui représentent le point de départ de son travail, ont des dimensions à l'échelle du corps. Mesurant 150 x 150 cm, avec des formes mystérieuses qui se détachent sur le fond de la feuille blanche, ils sont le fruit d'un travail gestuel où l'énergie de l'artiste s'exprime à l'état brut. Cat Loray, qui utilise le pastel sec et de la pierre noire, recouvre de manière imperturbable la surface immaculée du papier de petites boucles successives, de traits apposés nerveusement ou de longs entrelacs aux enroulés vertigineux. Son geste, répétitif, rapide, tendu, presque compulsif, suppose une grande maîtrise dans l'application des couleurs. L'artiste commence ses dessins par une série de teintes claires et lumineuses (roses, jaunes, blancs), auxquelles elle ajoute, progressivement, des teintes plus sombres (noirs, gris, bruns). Ces superpositions et entrecroisements de touches colorées, rappelant lointainement la technique des peintres divisionnistes, donnent toujours naissance à des formes de tonalités monochromes, oscillant généralement entre le rouge-rosé et les noirs-bruns. S'apparentant à un ruban, à un voile ou à des chutes de fils, ces formes revêtent une texture à la fois lumineuse et dense, presque tactile. Elles se déploient dans l'espace de la page blanche suivant des déroulements fluides et ondoyants dont les extrémités, souvent inachevées, laissent penser qu'elles peuvent se prolonger à l'infini, au-delà des limites matérielles de l'œuvre. En cela, l'artiste désigne implicitement les liens invisibles et tacites qui existent entre ses dessins et ses installations monumentales exécutées en céramique : « mes dessins peuvent être pensés en dimension trois, les modules de bases que je trace sur la toile, transcrits en céramique », explique-t-elle. « Je construis mes œuvres en fonction des espaces ; l'espace architectural mais aussi l'espace du papier ou de la toile. Je ne me suis jamais senti à l'aise avec la notion du cadre, et la question de l'œuvre terminée. J'ai mis en place un processus de travail très libre, où chaque module peuvent s'agencer en fonction des lieux. Chaque pratique me demande du temps. Le temps du « faire » est très important pour moi, c'est un moment de réflexion qui me permet de concevoir petit à petit les œuvres. Chaque étape me rapproche un peu plus d'une finalité. Les dessins impliquent des gestes répétitifs : le trait, le point, la forme, les couleurs sont définis dès le départ. Mon geste est contraint car il est lié au corps et au temps, il est un moment, une énergie. En répétant ces gestes, les traits s'accumulent et se déforment, et le dessin prend alors toute sa dimension. Répéter un geste, est un temps de réflexion, de méditation presque, c'est sentir à la fois l'œuvre et la matière. »



# Dimitri Mallet

Né en 1983 à Avignon, vit et travaille à Paris



*Silence Painting*, 2015-2022.

Painting, electronic system, ø 148 cm.

Courtesy de l'artiste et de l'Adagp, Paris 2024.

## DIMITRI MALLET

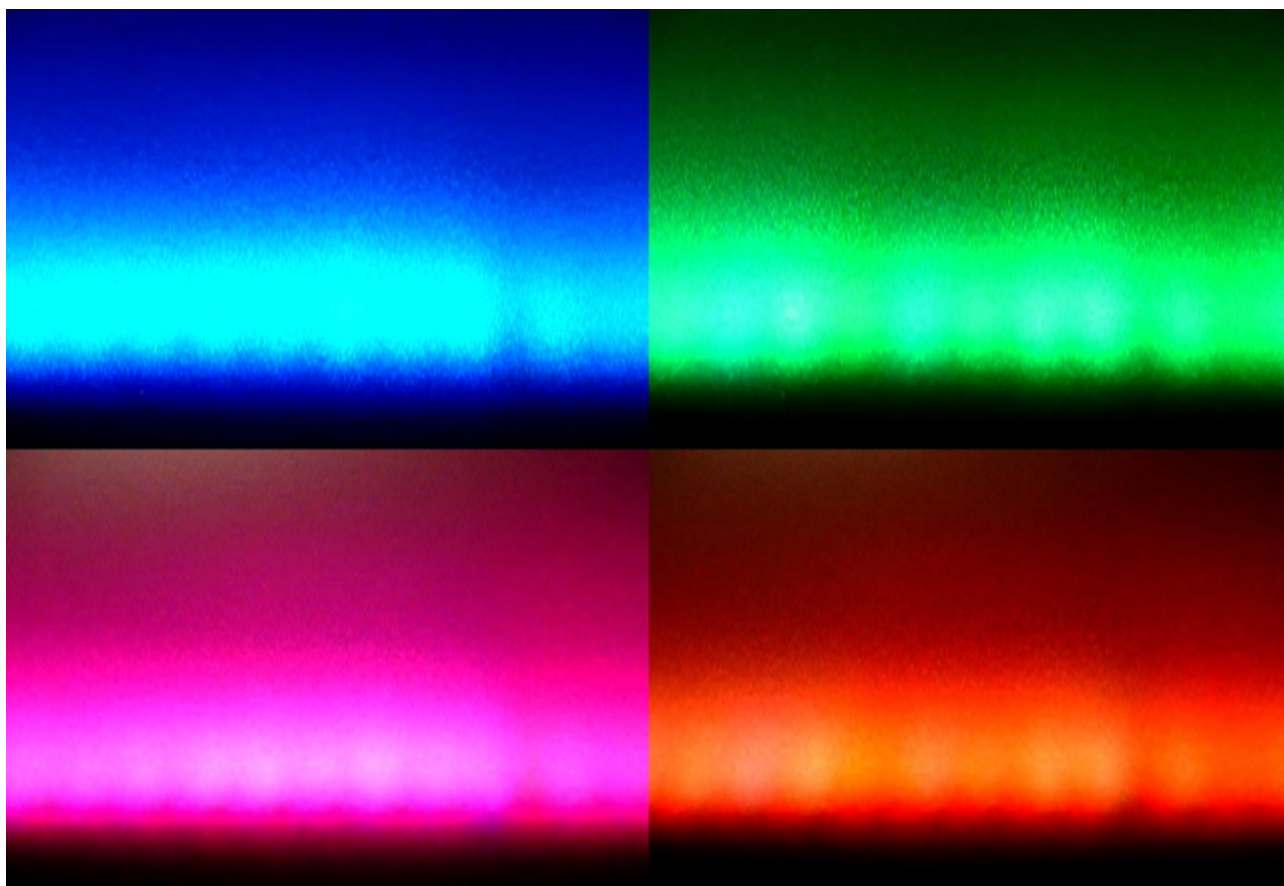
Les recherches de Dimitri Mallet se situent entre les limites des divers aspects physiques de la cognition et celles de la construction sociale.

Faisant souvent référence au patrimoine historique de l'art, il initie un dialogue mental continu avec son spectateur, où l'artiste est celui qui met en lumière les paradoxes, inverse la syntaxe de la perception commune et de la connaissance de soi comme partie du global.

En art, comme dans tout domaine des sciences humaines et physiques, le temps long est synonyme d'apprentissage, d'un savoir solide et résolument consistant, faisant de la société une entité de la durée. Silence painting —œuvre inspirée de l'heure bleue, un moment dans la journée où le ciel est d'un bleu électrique et où la nature est silencieuse durant une minute— se place dans la lignée de ces expériences du vide et du silence, engagées respectivement par Yves Klein, Robert Rauschenberg et John Cage dans les années 1950. L'arrivée de l'abstraction dans les salles blanches des musées a provoqué un changement de posture du spectateur. Nous nous retrouvons alors face à un questionnement plus profond, centré sur le ressenti, imposant un silence évident, quasi monacal, mystique ou cosmologique. On ne discute plus, on regarde avec notre chair. Ainsi, Silence painting est un tableau bleu foncé devenant clair lorsque un.e spectateur·rice le regarde et reste silencieux·se devant durant une minute.

# Éric Michel

Né en 1962 à Aix-en-Provence, vit et travaille à Paris.



*Fluo Horizon - Slick Remix*

Tokyo 2001 – Paris 2007. Video, 5'33".

Courtesy de l'artiste et de l'Adagp, Paris 2024.

**ERIC MICHEL**

### **Video “Fluo Horizon - Slick Remix”**

La première prise de vue pour la vidéo *Fluo Horizon* a été réalisée au sous-sol de la gare de Shinjuku à Tokyo en 2001. Elle était une tentative de transformer un micro-phénomène urbain (la décoration LED d'un vendeur de glace ambulant) en horizon futuriste immatériel. Mais cette boucle initiale est longtemps restée en suspens, attendant un traitement plus structuré et une composition qui a demandé cinq longues années de gestation.

L'œuvre video “Fluo Horizon” a été créée en 2006 et présentée la même année à New York à l'occasion de la Digital and Video Artfair (DiVA). Elle était alors composée d'un horizon fluorescent pixelisé, en boucle hypnotique sur fond de musique punk-rock underground – avec une version alternative « silent cut ». En octobre 2006, elle constituait le volet final de la trilogie « Nuit Fluo » présentée pour l'édition de la Nuit Blanche.

En 2007, la version remixée définitive a été présentée à Paris à l'occasion de Slick Artfair. Cette fois-ci, l'atmosphère post-apocalyptique est renforcée par un fond sonore ambiant de drones et l'horizon fluorescent, saturé, hypnotique, induit une tension, suggère une évolution, un ralentissement du temps, une mutation qui débouche sur une élévation lumineuse avant de retomber dans le chaos...

Les deux sources principales d'inspiration dans cette création sont les travaux de Bergson sur la perception de l'espace et du temps, et la notion japonaise de « Ma ». Le glissement chromatique en boucle lente, et la bande-son hypnotique induisent cette forme de tension harmonieuse relative au « Ma ». Le temps et l'espace (en tant qu'espacement des séquences) deviennent une partie intégrante de la composition avec un brouillage de la durée et de la perception, renforcé par la pixellisation de l'image.

Le spectateur est peu à peu happé par l'image, le son, il entre dans la succession des couleurs, dans l'attente de la prochaine variation chromatique et sonore. Sa perception devient peu à peu le véritable médium de l'œuvre, dans un processus de retournement, comme une quête vers sa lumière intérieure et son échelle temporelle propre, un trouble devant le vide de tous les possibles.

Cette œuvre est caractéristique de mes recherches sur la fluorescence et le son ambiant en atmosphère immersive, et sur le brouillage de la notion de temps (cf installations « Nuit Fluo » pour Nuit Blanche 2006, « Biblioteca Fluo » en 2007 à Rome, « Swimming Fluo » pour les JO 2008 en Chine, ou encore « Lumière et Immatériel » aux Archives Yves Klein en 2009).

Elle rejoint ici l'esthétique zen, une autre source d'inspiration pour moi.

# Félicie d'Estienne d'Orves

Née en 1979 à Athènes, vit et travaille à Paris.



*PLEIADES*, 2016

23°08'14"S 68°14'6"W / Série Cosmographies

8 novembre, 2016 - 11h - Alt.: 2500 M - Ojos del Salar, Atacama (Chilie)

Impression sur papier, 85 x 110cm.

Courtesy de l'artiste.

## FÉLICIE D'ESTIENNE D'ORVES

Félicie d'Estienne d'Orves met en scène avec sensibilité et rigueur notre lien à des espace- temps éloignés, ceux notamment du ciel étoilé et de l'astrophysique, objets de connaissance et thèmes de rêveries, comme en témoigne la série *Cosmographies* (2017).

Arpenter le désert c'est faire l'expérience physique du rapport à l'horizon. Plus on avance, plus il recule. Celui d'Atacama et du desert de sel d'Utah<sup>3</sup> s'enrichissent d'un horizon nocturne qui offre à l'oeil nu une image détaillée du cosmos, un ciel couvert de milliers d'objets célestes. Les actions répétées de la série *Cosmographies*, relie le ciel et la terre, architecturent des sculptures éphémères de lumière entre des objets proches et du ciel profond. À un instant et dans un lieu donné, les tracés de lumière rendent manifeste des relations de simultanités entre le mouvement continu la Terre et celui du cosmos. La série de photographies souligne une suspension du temps entre deux immensités.

Éternel retour (palingénésie), qui appartient à la série *Obsidiennes* (2022), est une pierre volcanique extraite du cratère de l'île grecque de Milos. Elle reflète sur sa face polie le visage du spectateur et porte le mot gravé en grec ancien :

παλιγγενεσία, palingénésie ou «éternel retour». L'oeuvre souligne l'idée d'un temps cyclique, de la renaissance de la matière dans l'univers.

---

<sup>3</sup> Le projet de land art débuté dans le désert d'Atacama au Chili en novembre 2016, s'est prolongé dans le désert de sel de Bonneville d'Utah (US) en 2017. Projet réalisé avec le soutien du CNC (DicrÉam) et de l'Institut Français (PACA).

# Thomas Paquet

Né en 1979 à Troyes, vit et travaille à Paris.



*L'ombre des heures*, 2022

Cyanotypes, 200 x 54 cm chaque.

Courtesy de l'artiste et de la galerie Bigaignon.

## THOMAS PAQUET

### *L'ombre des heures*

Artiste franco-canadien, Thomas Paquet a entrepris depuis une dizaine d'années un travail autour des caractéristiques fondamentales de la photographie faisant de la lumière, de l'espace et du temps le corps de sa démarche artistique.

S'étant débarrassé de la plupart des outils industriels de fabrication des images, l'expérimentation est devenue centrale dans sa pratique. Des dispositifs optiques, physiques ou chimiques sont inventés, construits et mis au point pour chacun de ses projets. Thomas approche la photographie de manière directe, pratique, partant d'abord de la matière et du geste dans un acte de résistance à la banalisation du numérique : les procédés historiques sont au cœur de son processus de création.

Pour le projet « L'ombre des heures », le procédé historique du cyanotype m'offre la possibilité de mettre en place un protocole bien précis d'exposition des surfaces photosensible et d'enregistrer l'ombre d'un gnomon, instrument astronomique qui visualise par son ombre les déplacements du soleil sur la voûte céleste.

Midi solaire, le ciel est clair, le soleil au zénith, plein sud.

Vient se fixer l'effet de lumière, une ombre claire qui fait basculer la couleur bleu ciel dans la fragilité.

En répétant la captation des ombres au fil des heures et des mois, puis en juxtaposant les cyanotypes les uns aux autres, ces pièces nous offrent l'apparition d'une séquence de traits aux contours imparfaits, l'inscription d'une faille, une idée poétique et méditative du temps qui passe. Chaque œuvre témoigne d'un instant unique, d'un mouvement vital, d'une rencontre entre la chimie et le soleil. Et sans rapport d'échelle, le regard se perd devant ces partitions abstraites.



# Vera Röhm

Née en 1943 Landsberg/Lech, vit et travaille entre Darmstadt et Paris.



*Schatten-Zeit-Feld*, 27.09.1983, 7.00-17.30h, 1983/1986/2009  
Installation avec 22 panneaux, 22 tétraèdres, 22 corps d'ombres  
métal, laqué blanc et laqué noir, jet d'encre sur papier photographique, verre, MDF noir,  
estrade MDF blanc, 53 x 200 x 1080 cm.  
Crédit photo: Wolfgang Lukowski. Courtesy de l'artiste et de l'ADAGP, Paris 2024.

## VERA RÖHM

### ***La trajectoire de l'ombre comme trace temporelle de l'instant. Le temps insaisissable.***

À partir de l'observation de la rotation terrestre, Vera Röhm développe depuis le milieu des années 1980 différents objets et modèles d'ombres conçus en fonction du site. Dans ses découvertes plastiques, elle confère des contours solides et une forte matérialité à la fugace consistance des ombres portées. (...) Le titre du groupe d'œuvres *Topographie du temps*, auquel appartient *Shadow time field* (1983) formule une ambition qui semble aussi fascinante qu'irréaliste et paradoxale. Elle implique une définition et un arpentage géographiques dans l'espace, une localisation précise du temps. Elle soulève la question de la nature du temps, qui concerne toute forme d'existence dans la nature et est intimement liée à chaque conception du monde. Les réflexions sur le temps sont multiples, depuis toujours «omniprésentes» par leur caractère énigmatique ; l'impossibilité de définir la nature du temps est universellement admise et les tentatives de cerner le phénomène ne perdent jamais rien de leur actualité «supra-temporelle». (...)

Dans ces installations sculpturales, plusieurs concepts de temporalité convergent dans les traces temporelles des ombres. La représentation simultanée de différents processus temporels élève la perception sur un plan transcendant. «L'instant» de l'expérience visuelle et le «moment» de la réalisation de l'œuvre sont nécessairement dissociés. La réalisation calculée et conçue d'avance pour une réalisation ultérieure implique elle-même la question fondamentale de l'expérience du temps, de la nature du passé, du présent et de l'avenir. Borges, dans sa conférence sur le temps, déclarait qu'un moment était toujours fait d'un peu de passé et d'un peu d'avenir. «Le présent en soi est comme le point limite en géométrie.» Comme il est tout aussi peu appréhendable, Borges en conclut qu'il ne saurait exister de présent en soi parce que le présent n'est pas «une donnée immédiate de notre conscience», qu'il n'est donc qu'une abstraction. «Nous avons là le présent et nous voyons comment il se transforme graduellement en passé, en futur. 4»

Vera Röhm déploie ces œuvres suivant une transformation temporelle graduelle. La présence matérielle des «corps d'ombre» rend perceptible le passage rythmique et continu du temps. Par cette «immédiateté», le temps subit une matérialisation de l'instant sous la forme d'une concrétion abstraite. À l'inverse de la citation de Borges, quelque chose se produit que l'on peut décrire comme une transformation graduelle du passé et de l'avenir en un présent durable. Ceci se manifeste par le fait que dans la fixation plastique, plusieurs moments divergents – y compris le moment de la contemplation de l'œuvre d'art – fusionnent pour former une unité apparemment cohérente, et même un présent immédiatement tangible. (...)

L'œuvre de Vera Röhm manifeste la manière dont les conceptions du présent et d'une durée apparemment illimitée peuvent s'avérer étonnamment proches et trouver une forme étonnamment concrète. La « trajectoire de l'ombre » échappe constamment à la tentation de vouloir la concevoir de manière trop métaphorique. Ceci résulte en bonne part de la stratégie plastique de Vera Röhm, dans la sobre précision et réduction de ses moyens artistiques, sur lesquels reposent essentiellement la poésie et la force de ses créations. Dans notre société actuelle de l'information, à l'ère de l'interconnexion

---

<sup>14</sup> Jorge Luis Borges dans sa conférence de 1978 sur le Temps (« El Tiempo »). Cit. or. : « Pues bien; tenemos el presente, y vemos que el presente está gradualmente volviéndose pasado, volviéndose futuro. » <http://borgestodoelania.blogspot.fr/2014/12/jorge-luis-borges-el-tiempo.html>

globale et des mondes virtuels, l'artiste occupe une place très singulière et antithétique. Au regard de la confusion croissante née des réalités virtuelles et de l'impossibilité pour l'individu d'obtenir une image objective de la réalité, c'est bien moins «l'instant fixé» qui se manifeste dans l'œuvre de Vera Röhm, que l'approche critique et délicate des lois qui définissent notre vision du monde. Positionné entre construction matérielle et concept intellectuel, entre enracinement et apesanteur – tel est l'art de *Topographie du temps*. Il représente la tentative de Vera Röhm de fixer une réalité qui ne nous est qu'apparemment devenue étrangère, et interroge ainsi le «sens temporel» de l'homme en son état présent.

Traduit de l'allemand par Wolf Fruhtrunk (August 2017). Extrait du magistral texte de Nadja von Tilinsky, « La trajectoire de l'ombre comme trace temporelle de l'instant. Le temps insaisissable », publié en français dans la monographie consacrée à Vera Röhm, *À la recherche de la beauté Rationnelle*, Somogy, Editions d'art, Paris, 2018, p. 108-116. Il a été publié dans sa version originale la première fois in: Vera Röhm *Wandering Shadows. Schattenwanderungen*, avec des textes d'Anca Arghir, Hans Jürgen Buderer, Lida von Mengden, Nadja von Tilinsky, Peter Volkwein, hg. Klaus Wolbert. Cat. Institut Mathildenhöhe, Darmstadt, G+H Verlag, Berlin 1998, S. 70–84.