



HAL
open science

Cannelle Tanc, l'oeuvre du territoire

Caroline Perrée

► **To cite this version:**

Caroline Perrée. Cannelle Tanc, l'oeuvre du territoire : Catalogue de l'oeuvre de Cannelle Tanc. Working Spaces, Immanence éditions, 2016. halshs-01483486

HAL Id: halshs-01483486

<https://shs.hal.science/halshs-01483486>

Submitted on 8 Mar 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**working
spaces**

Catalogue de l'œuvre de Cannelle Tanc :
L'OEUVRE DU TERRITOIRE

Caroline Perrée
Chercheuse, CEMCA

À l'horizon du territoire

Cannelle Tanc (1970) est une artiste plasticienne qui utilise tout à tour la vidéo, la photo, le pliage, le collage, le dessin et le découpage pour mieux cerner l'espace qui nous entoure. Percevant le territoire comme une abstraction, l'artiste le conçoit sous forme de volumes, ce qu'illustrent ses sculptures de cartes urbaines dans *Volume City* (2006-2010). Celles-ci reviennent souvent dans sa production, parce que l'artiste s'intéresse à la manière dont « l'homme structure l'espace pour l'habiter et comment ce même espace est aménagé en fonction des structurations sociales »¹. C'est pourquoi, les créations de Le Corbusier ou de Mallet Stevens l'inspirent mais aussi les expérimentations architecturales de Burckminster Fuller, ainsi que le travail de Sol LeWitt sur les volumes. Pour autant le paysage naturel est tout aussi présent dans son travail car la question qui hante Cannelle Tanc c'est la relation qu'entretient l'Homme avec l'espace en général. Ainsi, l'artiste se sent proche de la démarche de Tacita Dean et de Vija Celmins portant volontiers sur le rapport au temps et aux espaces naturels.

Quelle relation l'Homme entretient avec le paysage – car la ville en est un pour l'artiste ? C'est à cette question que tente de répondre Cannelle Tanc en posant un œil de géologue, d'observateur et de topographe sur le monde. Son œuvre est l'accomplissement d'une contemplation associée à une interaction avec le territoire : scruter, capter l'environnement et agir à partir de sa matière et de son architecture, telle est la démarche qui guide les créations de Cannelle Tanc. Rien de surprenant alors à la voir photographier les îles du Dodécanèse dans *Memory Project* (1999) et à sculpter les volumes des cartes de New York et de Pékin. La matière est faite pour être pétrie, investie par les mains de celle qui voulait être boulangère, comme l'affirment ses sérigraphies dès 1998.

Dans cette contemplation active, l'horizon fonctionne comme la dernière ligne du territoire que l'artiste tente de cerner. Image d'un fantôme et d'une quête de l'absolu, ses photographies pointent cette ligne de fuite et ce faisant accordent une large place à la luminosité comme dans ses photos de canyon d'Arizona, où les lignes des roches conduisent vers un vaste imaginaire, vers un

¹ Interview de l'artiste par l'auteur, le 27 janvier 2016.

arrière plan à aller chercher au-delà de la ligne. Une ligne qui ne suscite pas la seule rêverie mais qui stimule la contemplation par la création ; une ligne qui concrétise la rêverie en lui donnant une forme, celle de la ligne à suivre.

Une esthétique des plans

La ligne est le point de mire de l'artiste. Horizontale et verticale, elle constitue le point focal de ses photographies. Ainsi, dans la série de photographies *Palast der Republik* (2004-2008), Cannelle Tanc documente la déconstruction de ce centre culturel de Berlin, aujourd'hui détruit. Les photos font de la ligne un axe structurant qui organise l'espace. À l'exemple du pont, dont l'horizontalité est soulignée par les lignes des pierres et celles de la rambarde, et qui forme un angle droit avec l'immeuble à la verticale, tandis que les lignes droites de ce dernier trouvent un écho dans la position verticale des êtres qui déambulent. Le quadrillage en verre de l'édifice répète une succession de plans verticaux et horizontaux, que l'on retrouve dans l'ensemble de la production de l'artiste. Dans le projet *Carreau Wendel* réalisé à Forbach (2009), les lignes verticales et horizontales des photographies des usines désaffectées et les plans du jardin Le Nôtre rappellent l'idée du cadrage photographique, tout en créant un ensemble de plans dans lequel s'encadre le paysage. La rigueur des lignes structurantes évoque un certain classicisme à la manière de Poussin, l'un des peintres dont l'artiste mentionne l'influence.

Entre les axes qu'elle instaure, la ligne nous fait parcourir des espaces d'acier, de béton et de verre ; elle dirige notre regard, le fait zigzaguer entre des fenêtres et des escaliers, lui fait suivre des perpendiculaires qui croisent des parallèles. Dans ce dédale moderne, l'artiste nous guide et nous suivons le fil de la ligne qu'elle nous désigne. Pourtant, dans cette vision saturée de lignes, le spectateur ne ressent aucune sensation d'enfermement car cet entrelacs crée une profondeur de champ, s'appuyant sur une perspective qui ouvre notre regard vers un point de fuite et un espace lumineux, comme dans le couloir photographié dans la maison de Le Corbusier à Berlin (2009). Dans la profondeur d'un édifice, c'est un carré de lumière qui attire notre regard. Dans l'espace en construction, c'est le ciel vers lequel plongent les lignes. Ne nous y trompons pas, ce penchant pour les arêtes, les angles et les escarpements n'est pas lié à la seule ville car c'est l'œil de l'artiste qui est imprégné d'abstractions. Dès lors, quand elle regarde un canyon, ce sont les couches géologiques et les lignes horizontales des intempéries qu'elle nous montre, tout en s'arrêtant sur les échancrures des roches.

À travers cet œil topographique, rien d'étonnant à ce que l'artiste pense qu'elle plie le paysage. C'est d'ailleurs ce qu'elle fait quand elle crée des volumes à partir de cartes urbaines

prenant soin de « plier, déplier et replier » les enveloppes décrites par Deleuze². L'infinité du pli que celui-ci analyse éclaire le travail de capture de plans que mène Cannelle Tanc. Le pli se déploie à l'infini, à l'image de la ligne de l'horizon que l'artiste ne cesse de scruter sans l'enfermer ni l'atteindre mais qu'elle fait poindre.

Ainsi, derrière la monumentalité de l'architecture, c'est le pli du plan qu'il faut chercher. Comme le souligne Deleuze, le caractère monumental d'un édifice n'est plus suffisant pour comprendre ce qu'est l'architecture. Il faut envisager cette dernière comme une pratique spatiale qui ouvre sur une multiplicité de temporalités puisqu'elle s'étend dans le tissu urbain. L'objet architectural est inscrit à la fois dans un enracinement et dans un flux. C'est cette superposition des plans que l'on trouve dans les cartes de quartiers évidés de leur habitat, et posées à même une photographie d'un immeuble de Mallet Stevens à Paris. L'œuvre, ainsi créée, symbolise les échanges entre la permanence des expérimentations urbaines et les flux des connexions que la ville génère. L'esthétique de la superposition repose là encore sur la lumière : celle des espaces évidés et celle de l'architecture en verre de l'édifice. La lumière fait sens tout comme les lignes des cartes font écho à celle du verre. La ligne alors souligne que la densité des mouvements et la mobilité des flux conditionnent notre rapport à l'espace et au temps.

Expérimenter la mobilité

Par ses superpositions de cartes ajourées posées sur des photos d'édifices particuliers, Cannelle Tanc éclaire d'une image concrète la pensée de Deleuze : dans l'enracinement de la ville, elle *surligne* la mobilité des flux. Ce faisant, ses créations révèlent les singularités architecturales d'une ville au milieu de son plan général et abstrait. Le notion de flux revient à maintes reprises et sous diverses formes tel un leitmotiv esthétique. Ainsi, l'eau en mouvement du fleuve intervient dans plusieurs photographies de *Der Palast Republik*, opposant à la ligne verticale de l'édifice la ligne horizontale de l'eau qui s'écoule. Dans *Memory Project*, ce sont les vagues de la mer qui heurtent le rivage et dessinent le récif escarpé des côtes. Les lignes de Cannelle Tanc semblent vivantes, elles n'ont jamais fini de s'élancer. Si Paul Klee prenait « les lignes pour une promenade », celles de l'artiste savent où elles vont : vers l'horizon. Et c'est cette mobilité qui intéresse l'artiste quand elle prend des photos. C'est pourquoi le travail de Sol LeWitt à partir de répétitions et de variations fait partie de ses influences car il s'agit toujours d'expérimenter et de varier, non point de figer la monumentalité.

Cette mobilité n'est pas seulement présente dans la production, elle est aussi expérimentée dans la réception de l'œuvre : si l'espace est rond, le spectateur doit tourner et faire l'expérience de

2 Gilles Deleuze, *Le Pli Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1998

l'espace qui l'entoure, à l'image de la performance de *Archipel* au Grand Palais (2009) : le spectateur tourne sur lui-même pour éprouver la rotation de la Terre sur son axe. Son regard se perd dans le ciel, perçu à travers la verrière, tandis que son corps en épouse la forme circulaire. Les *Vue(s) de la Lune* (2004), la géode de Blackminster Fuller, les sculptures des cartes, l'artiste aime les volumes, la lumière et comment l'œuvre les expérimente. De même dans la vidéo de *Dymaxion cities*, le skateboard s'approprie un espace vide et blanc, celui inspiré par la ville éphémère de l'architecte Philippe Rahm. Il parcourt cet espace lumineux et en circonscrit les formes par sa déambulation au milieu de cette ville abstraite, de cet espace qui pourrait virtuellement être une ville. La mobilité révèle bien quelque chose en devenir, une potentialité.

Mobiles sont également les média utilisés par l'artiste : vidéos, cartes postales, etc. Les villes de *Memory Project* sont alors saisies par les flux qui les parcourent et les expériences sensorielles qu'elles génèrent en enregistrant leurs images et leurs sons. Dans cette appréhension non figée de l'altérité, l'artiste flâne au gré de ce qu'elle capte, la perception de la ville est en construction, la caméra nomade est en quête d'expérimentations que seule la singularité d'une ville peut lui donner.

Topographie de la mémoire

Cette poursuite du mouvement n'occulte pas le rôle que joue la mémoire dans le travail de l'artiste. Le souvenir est une matière première dans laquelle puise largement *Memory Project* : souvenirs mythologiques en Grèce, cinématographiques à New York, historiques à Berlin. L'artiste photographie des monuments du passé parce qu'ils sont les témoins et les traces d'un moment à jamais disparu, du « ça-a-été » analysé par Roland Barthes³. Mais la démarche photographique de Cannelle Tanc ne vise pas tant à conférer un rôle mémoriel à la photographie qu'à s'interroger sur le paysage érigé par le passé : « Doit-on garder les choses du passé ? Ou doit-on reconstruire, transformer ? Doit-on rénover l'atelier de Le Corbusier à l'identique ? Doit-on le laisser en l'état ? Doit-on le transformer pour continuer son histoire ? Je choisis des sujets qui interrogent et je pense ces questions »⁴.

Loin de figer, la mémoire du paysage interrogé sollicite une réponse active par une interaction avec le paysage représenté tant du côté de l'artiste que du côté du spectateur, parce que l'œuvre déclenche des ressorts sensoriels et affectifs. Les paysages de *Memory Project* sont enregistrés *via* leurs sons et leurs images et visent à provoquer une réaction chez les spectateurs par ces mêmes canaux sensoriels, en réveillant des impressions que nous avons des lieux, comme les clichés que l'on peut avoir sur New York, tandis qu'à Berlin c'est la blessure historique qui est touchée et qui touche. Exemple de cette mémoire affective, la série de photographies des maisons

³ Roland Barthes, *La Chambre claire note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980

⁴ Interview de l'artiste par l'auteur, 27 janvier 2016

dans *Carreau Wendel* (2009). Si la maison est selon Deleuze première dans l'art parce qu'elle marque l'occupation d'un territoire : « l'art commence non pas avec la chair, mais avec la maison ; ce pourquoi l'architecture est le premier des arts »⁵, elle est aussi un activateur sensoriel et mémoriel pour le spectateur. Anthropomorphes, elles nous regardent comme autant de témoins d'une présence amenée à disparaître, à l'instar des photographies de Walker Evans de maisons victoriennes menacées de destruction. Photographiées en série, les maisons de Cannelle Tanc évoquent le travail sur la répétition et la variation de Sol LeWitt.

La démarche de l'artiste est hantée par le travail du temps, son modelage des roches, les sédiments géologiques qu'il façonne, la corrosion des bâtiments qu'il laisse derrière lui. C'est ce passage du temps que l'artiste marque de manière spatiale dans *Temps et espace* (2012) en écrivant sur des papiers millimétrés le nom des villes où elle est allée, à la manière de l'artiste On Kawara avec ses *Dates Paintings* dont l'artiste revendique l'influence. La fuite du temps, son écoulement inexorable est une notion qui traverse le travail de Cannelle Tanc, comme le révèle le leitmotiv de l'eau vive. L'œuvre est alors une manière de le capter – de le capturer ? - ou de marquer son passage comme le rappelle le tampon qui intervient souvent dans la production de l'artiste. L'œuvre ainsi produite souligne et s'oppose au flux du temps. Les papiers millimétrés l'enserrent dans leur « architecture »⁶, le cadrent dans des lignes horizontales et verticales, mettant ainsi en relation un espace et une temporalité, connectant une verticalité mémorielle et une horizontalité spatiale.

Des jeux de connexions

« Connexion » est l'un des mots clés du vocabulaire de l'artiste car c'est un concept qui traverse son œuvre de part en part, à travers notamment le motif des lignes. Là encore ce concept intervient dans la réalisation comme dans la réception et ce, sur un mode ludique. Le thème du jeu est en effet omniprésent dans l'univers de Cannelle Tanc, notamment par la technique utilisée. Elle travaille à partir de collages, dans lesquels elle opère des connexions sur le mode de l'humour, comme les ailes collées sur les yeux. Elle joue avec du papier en le pliant et en le découpant pour faire des cartes et des sculptures. Les matériaux qu'elle utilise sont également empruntés à un vocabulaire ludique : le skateboard qu'elle filme pour mieux maîtriser l'espace, les balançoires qu'elle suspend (1998). Cette œuvre est emblématique à bien des égards car elle présente les thèmes structurants l'ensemble de l'œuvre : les connexions sur un mode ludique avec les lignes verticales des cordes reliant le sol au toit et formant un axe perpendiculaire avec le siège en bois qui crée, lui, un axe horizontal, tandis que sa forme rectangulaire trouve un écho dans celle de la trappe du toit ouvrant sur l'horizon.

5 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 177.

6 Terme de Henri Lefebvre cité par Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Paris, Zones Sensibles, 2011, p. 107

La collecte de menus objets est aussi un mode opératoire de cette connexion car l'objet ramassé entretient un lien avec le paysage qui l'entoure. Les plumes assemblées rappellent la faune du canyon, le bois fossilisé prend la forme des immenses roches qui le dominent, le dé corrodé évoque le travail du temps. L'élément collecté sur le sol est alors une manière de nous raconter une temporalité intime de l'habitat et donc de notre condition humaine dans notre rapport au temps et à l'espace. Dans le même temps, l'objet souligne là encore l'attraction de Cannelle Tanc pour les volumes et les anfractuosités de la matière, ce que révèlent déjà ses sérigraphies de 1998, dont le moulage en plâtre d'un vrai pain est illustré par une phrase écrite à la manière de Magritte : « Quand j'étais petite je voulais être boulangère ». La forme ronde et les craquelures du plâtre trouvent un écho plus tard dans les *Vue(s) de la Lune* (2004). Aujourd'hui, l'artiste pétrit la matière du territoire, à l'image de la sculpture en cire reproduisant le bois fossilisé ramassé sur une terre indienne en Arizona (2014). Ainsi, l'objet du sol connecte l'artiste avec le territoire qui le produit dans un rapport de métonymie entre le micro et le macrocosme.

Si le travail de l'artiste recèle une dimension métaphysique, il s'impose aussi par sa poésie, une poésie des éléments et de la manière dont ils sont liés par des jeux d'échelle et de matière : insignifiance des objets collectés et vastitude des territoires photographiés, cadrages sur les détails de lignes et monumentalité des références architecturales, association du verre et de l'horizon, du béton et du ciel. Le mot « Nuage » enfermé dans une ampoule comme un nouvel *Air de Paris* est représentatif de cette subtilité poétique et ludique des connexions ainsi établies : la transparence du verre révèle un mot chargé de rêverie, tandis que l'étroitesse de l'ampoule enserre l'amplitude virtuelle du ciel. À travers une esthétique tissée à partir d'espaces et de temporalités, l'artiste associe les éléments entre eux, les lie avec elle et connecte le spectateur avec son espace. Les lignes ainsi créées lient, se relient et nous relient au territoire de l'œuvre et à l'œuvre du territoire.