

## L'unité de recherche ACTH

Le groupe de recherche ACTH est placé sous la direction de l'artiste Bernhard Rüdiger et fait partie au sein de l'Ensba Lyon, du projet pilote d'un troisième cycle fondé sur la spécificité de la recherche en art.

Il se compose d'artistes chercheur-es inscrit-es à l'Ensba Lyon et de chercheurs artistes et/ou théoriciens associés.

Voir les documents sur les travaux passés de l'unité de recherche ACTH sur les pages dédiées du site de l'Ensba Lyon :

[https://www.ensba-lyon.fr/page\\_art-contemporain-et-temps-de-l-histoire](https://www.ensba-lyon.fr/page_art-contemporain-et-temps-de-l-histoire)

Voir la liste des membres de l'unité de recherche ACTH sur la page:

[http://www.ensba-lyon.fr/page\\_membres-acth](http://www.ensba-lyon.fr/page_membres-acth)

L'activité de recherche du groupe ACTH à l'Ensba Lyon s'adresse à des artistes qui dans le cadre de leur travail d'auteur sont désireux de pratiquer une recherche individuelle et collective et de mettre en place un travail adapté à sa diffusion. Ce travail ne peut que résulter de la mise en commun des territoires des recherches individuelles des théoriciens et des artistes de l'unité. Le groupe donne une grande importance à la qualité du travail individuel, à son ouverture et à la place laissée à l'expérimentation et à la confrontation critique.

Une des caractéristiques du groupe de recherche est de donner une grande importance à la pratique de l'interlocution et aux objets étudiés. La recherche de ACTH ne participe pas à la mise en place d'une théorie générale de l'art ou sur l'art. Elle s'applique à l'étude d'objets spécifiques et des liens complexes qui les inscrivent dans une culture et un moment particulier.

Le cycle d'études et le temps de la recherche sont dictés par l'avancement du travail de recherche individuel et collectif. Si la recherche au sein de l'Ensba Lyon est structurée en trois années, l'unité de recherche se laisse la possibilité d'établir le temps et les modalités de la recherche selon son avancement.

Dans le cadre du troisième cycle, l'Ensba Lyon est désireuse de promouvoir la soutenance de travaux d'artistes à l'issue de cette période de recherche. La soutenance sera dirigée par le directeur de recherche. Elle sera le fruit de la recherche individuelle de l'artiste. Elle proposera la forme la plus apte à rendre compte du travail de recherche auprès de la communauté des artistes et chercheurs en art. Elle rendra compte de l'avancement du travail dans le cadre d'une recherche collective au sein du groupe ACTH.

Le projet actuel de l'unité de recherche ACTH

### À l'endroit du lieu

L'art de notre temps semble souvent porté par ce qu'on pourrait appeler une « contemporanéité radicale ». Les modalités de l'exposition sont telles que les œuvres semblent plutôt destinées à un public d'usagers qu'à un individu regardeur qui, tel un détective — travaillant dans un temps qui lui est propre et avec sa matière mnémonique — regarde l'œuvre avec les idées qu'il projette sur elle et les informations qu'il amène avec lui de l'extérieur. L'exercice d'élaboration de l'œuvre par le regardeur semble avoir muté et s'être adapté à l'impératif de l'immédiateté, condamnant bien

souvent l'œuvre à une transparence fonctionnelle dans le dispositif spectaculaire. Dans un tel dispositif, l'œuvre ne se décline plus au passé ou au futur, elle nie son histoire et la contingence de sa production, favorisant un aplatissage du temps, un « présentisme » sans racines ni perspectives, que nous avons approché avec François Hartog lors d'un séminaire du projet précédent. Ce qui excède l'exposition, ce qui la précède et la suit, se manifeste à la limite comme un ensemble éparé de moments séparés et bien souvent occultés.

A cette injonction d'une « contemporanéité radicale », les artistes tendent néanmoins à opposer une certaine résistance en rappelant que la question du « contemporain » dépend, pour l'artiste, de sa capacité à mettre la contingence et le temps au travail.

*À l'endroit du lieu* est un projet conduit par des plasticiens. Il place au centre de la recherche le problème de la forme, dans le sens d'une praxis dialectique prise dans la matérialité du monde, et se propose d'étudier les contingences particulières d'œuvres prises dans la réalité du lieu. L'artiste s'interroge sur ce qu'implique cette réalité physique et contingente de la matière dans un lieu et un temps donné de l'histoire. Quel est le temps à l'œuvre si on ne considère pas la perception comme une condition de l'exposition à un objet mais comme un travail individuel aux prises avec une forme ? Quelles autres approches de l'élaboration sont en train d'émerger et comment s'articulent-elles avec la perception forcément individuelle ?

Le projet *À l'endroit du lieu* ne s'intéresse pas aux objets artistiques comme à des objets finis, achevés et donnés à voir en tant que tels, il s'intéresse plutôt à la condition de leur mise en œuvre, aux processus qui les ont déterminés et qui les travaillent encore. Non seulement agent d'une transformation matérielle, le travail est aussi abordé comme une constellation d'événements, d'idées, d'actions, d'expériences, de stratifications qui suspendent le temps, le rendant complexe, anachronique et pris dans une contingence qui change le regard sur ce qui a été fait et ce qui reste à faire.

Plutôt que de condamner les pratiques actuelles de l'exposition et de la « contemporanéité radicale », le projet se propose d'étudier les multiples réponses qui semblent d'un côté résister à ce régime de production, et d'autre part produire d'autres lieux et approches de la trans-laboration proposée au regardeur.

La réponse de Pierre Huyghe à l'invitation à la Documenta de Cassel en 2012 est une de ces réponses. La notion de lieu interroge, par la mise au travail de l'espace du compostage des jardins de la ville, une forme de la trans-laboration matérielle qui se fait sous nos yeux et qui reste pourtant difficile à voir dans le temps d'une visite. Elle participe à cette stratification complexe de temps naturels, biologiques et historiques, de matières prises dans un processus de transformation qui ne permettent pas d'identifier un objet et de l'élaborer selon les termes classiques de la perception, échappant ainsi à l'injonction spectaculaire de leur mise en exposition.

Les résultats escomptés sont avant tout artistiques, étudier et agir sur ce qu'on pourrait définir comme l'épaisseur à l'œuvre dans l'art contemporain et son processus d'élaboration. Les outils qu'une telle recherche devrait produire à terme sont aussi d'ordre théorique. Non pas une théorie en soi applicable à l'objet artistique, mais une mise en évidence de la théorie existante et prise dans l'objet artistique à l'œuvre. Donner voix à des concepts et donner place à des pratiques aux prises avec la complexité contingente du temps et de la matière. Exposer la théorie du lieu à son endroit.

La méthodologie de la recherche

La méthode de travail de l'unité de recherche ACTH se fonde sur l'interlocution comme outil du travail en groupe et l'articulation entre parole et geste comme praxis de la

recherche. Il place au centre de celle-ci le problème de la forme, dans le sens d'une praxis dialectique prise dans la matérialité du monde. L'unité a ainsi sélectionné trois axes de travail à partir des productions collectives et des contributions de certains de ses chercheurs en particulier :

- Pratiquer la modélisation ; geste et perception haptique. La dimension perceptive face à l'œuvre maquette.
- Fantaisie et imagination ; la praxis de la forme au regard du paradigme de la régression. L'invention, ou travailler autrement avec ce qui est encore en suspens et averbal.
- Œuvrer au temps présent ; l'art contemporain à l'épreuve de Overlay. Approche du lieu par sa stratification.

Ces trois axes de recherche interrogent ce qu'on peut définir comme le lieu de l'articulation. Il s'agit d'une approche expérimentale *À l'endroit du lieu*, une mise à l'épreuve de la tension entre ce qu'on peut appeler une forme en suspension et la contingence du lieu. Ces trois axes ont été circonscrits et mis en œuvre par une méthodologie de travail spécifique.

Un des premiers éléments sur lequel elle se fonde est la conversation qui, d'outil de travail est devenue l'objet-même de la recherche. Il s'agit, pour les membres de l'unité travaillant dans des champs disciplinaires variés, d'étudier l'expression de la pensée saisie dans le temps présent de son déroulement. Cette forme de dialogue collectif s'inspire du concept d'interlocution développé dans les années 1960 par Hans-Georg Gadamer. Pour lui, l'objet qui se trouve au centre de la discussion peut être dit vrai quand il prend forme dans la relativité de l'exercice de la discussion même, car il est assigné à une condition donnée qui détermine son expression. Dans le contexte de l'approche esthétique, la conversation entre artistes et théoriciens est un exercice de définition inter-subjective des problématiques et développe un objet commun en continue évolution.

L'autre élément de cette méthodologie est la mise à l'épreuve du geste et de la praxis des œuvres et des images évoquées dans l'exercice de l'interlocution. L'unité de recherche a travaillé à l'élaboration de tables, outils visuels qui permettent de dégager une discussion d'ordre théorique, sur le modèle des planches présentées dans l'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg (1925-1929). Les arguments visuels évoqués dans la conversation ne se construisent pas par la juxtaposition d'images, comme des outils visuels se référant à des objets absents, mais ont donné lieu à des actions plastiques, des gestes sous forme de maquettes qui deviennent ainsi de véritables arguments pratico-visuels. Ces maquettes ont été présentées dans une exposition au Réfectoire des nonnes de l'Ensba Lyon, *Le Temps découpé en son lieu*, nouvelle étape du travail de recherche plastique après une période d'élaboration théorique. Un atlas en trois dimensions qui juxtapose des gestes et des actions ouvrant l'interlocution à une nouvelle dimension.

Autre modalité du travail de recherche, les séminaires intensifs qui favorisent également les synergies et la confrontation entre artistes et chercheurs. L'invité intervient sur deux ou trois jours, accompagné de l'objet théorique ou plastique que constitue son travail et le propose à l'interlocution avec le groupe. Temps fondamental de questionnement et de réflexion, riche en tours inattendus et enrichissant par ses confrontations nouvelles.

L'approche méthodologique qui reste au centre de la recherche et qui alimente toutes les autres est celle qu'on peut appeler une praxis de la forme. Le travail en maquette lors de

nos discussions permet d'ouvrir la manipulation et le geste, normalement confinés à l'atelier de chaque artiste, au travail collectif réunissant aussi les théoriciens du groupe. Cette méthode de travail nous a engagés à bâtir de nouvelles collaborations pour les prochaines années, avec le centre d'art contemporain de Pristina au Kosovo et le post-diplôme de la HISK de Gent par exemple. Il s'agit d'ouvrir notre approche par l'interlocution à de nouvelles conditions de discussion et de pratique.

#### Axe de recherche 1 : La modélisation, percevoir haptiquement

La pratique du geste, au cœur des trois axes de recherche, se construit à partir de ce qu'on a appelé des maquettes, destinées à l'interlocution dans le parcours expérimental Le temps découpé à son endroit. Nos expériences nous ont amenés à travailler sur l'hypothèse qu'il s'agit d'une des approches artistiques qui contribuent à interroger la pratique de l'exposition pour donner épaisseur au temps et au lieu, en ce qu'elle change le rapport à l'expérience perceptive de l'œuvre : le rapport du regardeur sur l'œuvre, mais aussi sur le lieu même de l'exposition. La perception semble produire une relation immersive, mais critique et distanciée en même temps. La maquette résulte d'une production de gestes et de formes complexes qui sont aussi le signe, la schématisation de quelque chose d'autre qui ne peut être reconduit à sa fabrique, une dimension qui, au premier abord, est littéralement hors champ et qui doit être envisagée et élaborée.

Une nouvelle approche de la modélisation dans l'art contemporain peut être facilement documentée et étudiée à partir de sa première réapparition en 1981, dans le contexte d'une nouvelle scène allemande issue de l'école de Düsseldorf. Après les expériences suprématistes et dada, les nouvelles formes de modélisation semblent donner une plus grande importance à la mise en place de procédés, à la manipulation. Souvent en carton et bouts de ficelle, la maquette donne lieu à des gestes qui s'interrogent et restent pour ainsi dire ouverts à toute autre application, attribution, réorientation. Comme dans les premières œuvres de Herald Klingelhöller, *La fin du Tunnel* (Ende des Tunnels, 1984). Le geste et la matière ne servent pas à représenter ce qu'on voit, mais à indiquer d'autres possibilités encore ouvertes. Le geste est la trace du processus de fabrication de l'objet observé, mais semble en même temps faire appel à la fantaisie du regardeur pour trouver une raison d'être. La forme de ces maquettes résulte de leur processus de création, comme une plaque de verre est le résultat d'une vitrification à haute température, mais comme dans le cas d'un verre à l'état de fabrication, il n'a pas encore une finalité établie. Tout processus de mise en forme est une mise à l'épreuve de la matière, une intelligence de l'opération, une technè, une pensée impliquée dans le processus même qui ne s'occupe pas de définir sa destinée.

Nos propres expérimentations collectives nous ont amenés à comprendre que toute maquette implique une dimension perceptive spécifique. Contrairement à la perception qu'on exerce dans un espace donné, concentrant tous les organes sensibles de notre corps sur l'objet qu'il approche, face à une maquette, objet hors échelle, la perception s'exerce sur deux plans perceptifs distincts. La différence déterminante tient à ce que ces objets non seulement synthétisent un processus, mais demandent aussi une opération proche d'une formule de triangulation géométrique. C'est de cette façon que notre capacité perceptive s'adapte à une dimension qui est seulement présumée et jamais confirmée par nos sens. À l'activation de l'intelligence de nos sens, nécessaire pour comprendre l'objet devant nous, s'ajoute une perception imaginative qu'on peut dire potentielle.

La génération d'artistes qui a introduit en art cette nouvelle dimension perceptive est

l'héritière de l'art conceptuel et des minimalistes américains. Sans renoncer à une pensée conceptuelle (On Kawara), ou critique et dialectique (Bruce Nauman). Le mouvement a pris racine dans l'école des beaux-arts de Düsseldorf où un groupe de jeunes étudiants avait réussi le pari de repenser la dimension de l'œuvre et l'héritage de leur maîtres, opérant pour ainsi dire un changement d'échelle, en privilégiant des actions minimales, jamais vraiment situées et toujours ouvertes à une interprétation subjective.

L'artiste, commissaire et penseur Rüdiger Schöttle – un des référents essentiels de notre travail sur *Le temps découpé à son endroit* – a été l'acteur de cette nouvelle génération qui a poussé le plus loin la réflexion sur la notion de modélisation. Collaborant avec de nombreux artistes, il a développé un lien inattendu entre l'espace indéterminé qui s'ouvre à la perception par la dimension de la maquette et la lecture politique de l'histoire. À travers un retour critique sur l'héritage du baroque et ses espaces construits – comme celui du jardin par exemple – à l'attention du regard subjectif d'un spectateur conscient et sensible, il a su proposer une nouvelle approche de la notion de point de vue. L'unité de recherche se propose d'étudier et de mettre en pratique cette nouvelle problématique à l'œuvre au début des années 1980. Dans son approche de la perception par la maquette la subjectivité détachée du réel historique est devenue une dimension du travail. La perception se fait double, elle est en présence de l'objet observé et projetée dans un ailleurs indéterminé de l'histoire.

L'édition *Le temps découpé à son endroit*, à paraître au mois d'octobre 2018, décrit les étapes de la réflexion sur la manipulation de ce qu'on a appelé des maquettes. Les trois approches qui y sont développées définissent aujourd'hui les trois axes de recherche de l'unité.

Dans le contexte de ce premier axe de recherche, particulièrement porté par les recherches de Axelle Bonnard, de Bernhard Rüdiger et le projet de soutenance de Yann Annicchiarico, le terme haptique semble, au moins à ce stade de la recherche, définir le mieux la double approche perceptive décrite plus haut. Au sens strict, l'haptique englobe le toucher et les phénomènes kinesthésiques, c'est-à-dire la perception du corps dans l'environnement, mais il concerne aussi ce phénomène complexe qu'on appelle les neurones miroirs ou les neurones de l'empathie. L'action de la main est le fruit d'une activité neuronale complexe de perception et de réaction. Elle est en même temps une activité qui peut s'exercer en miroir et nous rendre capables d'interpréter, c'est-à-dire d'imaginer et de reproduire au niveau neuronal, les gestes qu'on voit exécuter devant nous. C'est ce même mécanisme essentiel à l'apprentissage qui nous permet de déduire, en reproduisant par l'imagination les gestes qu'on présuppose être à l'origine d'un objet observé. Un processus de réalisation d'un objet peut donc être apprécié pour le résultat, mais aussi reproduit par l'apparat imaginatif du spectateur. Il s'agit là d'une capacité projective qui nous paraît essentiel d'étudier davantage. Pour l'instant, la notion d'haptique nous permet de porter notre attention sur cette double capacité perceptive et tactile, en présence de l'objet observé et en absence d'un objet imaginé.

Axe de recherche 2 : La régression : Irrational thoughts should be fallowed absolutely and logically (Sol LeWitt)

La communication non verbale des idées, ou pour être plus précis, leur communication averbale – avant ou après la formation d'un langage parlé ou représenté par des signes et des formes – est au cœur du deuxième axe de recherche de l'unité. Cette problématique trouve son origine dans le séminaire dispensé en Master à partir des travaux de l'unité dédiés au langage filmique de Pier Paolo Pasolini, grand spécialiste des langues naturelles et autochtones, et à sa relation spécifique aux formes dialectales. Le dialecte est pour lui une forme vitale et violente, un langage caractérisé par un désaccord entre ce qui gît au fond et avant le langage, et le corps qui arrive, ou plutôt n'arrive pas

à l'exprimer. Il ne s'agit pas d'un langage courant, mais davantage de l'expression d'une tension. Le deuxième axe de recherche se construit autour de ce désaccord et essaye de travailler avec ce hiatus qui s'ouvre entre perception et corps, entre son geste et la forme de son expression.

La figure de Polichinelle, qui a fait l'objet de séminaires en 2016-2017, a permis de définir davantage notre approche. Polichinelle est ce qu'on peut appeler un masque personé. Sans langage ni âme propre, ne prononçant que quelques mots maladroits, parfois acerbes, complétés de gestes et de sous-entendus, il arrête les bons citoyens dans la rue pour les exposer à la risée des autres.

Polichinelle ne s'exprime pas correctement, il n'est pas un homme et n'entretient pas la même relation au temps et au corps ; il est comique car radicalement inadapté. Giorgio Agamben a étudié cette inadaptation dans son dernier petit livre dédié à cette figure, avec laquelle il redécouvre, la possibilité concrète d'un corps, ou plutôt d'un être personé, qui n'est pas soumis à l'impératif d'agir. Polichinelle apparaît ainsi comme une solution au problème au centre de sa recherche sur l'Homo sacer, l'homme coupé tenu à distance et qui n'appartient pas à la catégorie des hommes agissants. Le corps de Polichinelle est ici exemplaire, car il est radicalement ce qui gît au fond, il existe avant le langage. C'est sur cette scission temporelle intrinsèque au langage que Agamben analyse l'être qui se perçoit comme sujet et construit en lui, dès l'origine, la possibilité de nommer ce qui est, en constant décalage avec ce qui est présupposé être.

Notre intérêt se fonde sur le désaccord que décrit Agamben entre le langage qui, pour se former, doit présupposer quelque chose et le corps qui, avec tous ses organes perceptifs, est au monde comme un Polichinelle. Un corps, notre corps, est. Mais pour être là, pour être en lieu, il fait quelque chose de plus que simplement être, il présuppose une articulation qui ouvre un espace en tension entre cette chose là — le corps qui est là et sur le présupposé duquel on parle — et le langage qui l'exprime. Pour envisager une articulation de soi au monde et du langage à l'existant, le sujet se doit de présupposer la possibilité d'une articulation. C'est cet espace temporel inexprimable, un temps présent dans lequel se déroule cette opération complexe qui nous intéresse.

La question de l'intuition, de la fantaisie, de la possibilité de se servir d'éléments de formes qui ne sont pas articulés est le propre du travail de l'art. La notion même de forme en art trouve son origine dans cette articulation manquante. Quand l'intuition garde en elle la potentialité d'une pensée non localisée, ouverte à plusieurs articulations non encore en présence, obscurément présagées, c'est cette latence du lieu qui nous intéresse d'étudier davantage : penser le contemporain à la surface de son apparition, penser la forme dans ses états inarticulés, averbaux, a-formés.

Pour élaborer ces problématiques, nous avons travaillé par les formes en introduisant dans les moments de l'interlocution des phases de manipulation, des gestes qui donnent forme. Dans une phase initiale du travail, on a nommé cette suite d'actions par les mots découper en son lieu. Le verbe « découper » désignait alors autant la fabrique de la maquette, le geste, que le lieu du travail, en portant l'attention sur ce qu'une telle opération provoque dans ce qu'on peut appeler une traversée de la matière (travailler à travers, Durcharbeiten).

C'est dans ce contexte que nous avons invité Matt Mullican, en février 2017, pour un de nos séminaires intensifs, afin de discuter avec lui du rapport particulier aux constructions mentales et à l'usage de la parole dans ses performances sous hypnose.

C'est auprès du philosophe Pietro Montani, lors du deuxième séminaire en mai 2017, que nous avons trouvé un outil conceptuel en mesure de réorganiser cette approche averbale de notre recherche, en nous appuyant sur la notion de régression dans un aspect particulier de la recherche de Sigmund Freud (L'Interprétation des rêves, chap. 7). Le

mot régression étant ici à entendre dans le sens très factuel de progression/régression, d'une direction et non pas dans le sens qualitatif d'un état qui reviendrait vers une pureté primitive ou vers l'enfance. La théorie freudienne se fonde sur une idée de progression qui va d'une expérience indéterminée, passant par une phase de travail mnémonique à la construction d'un langage déterminé. À partir de là, on pourrait imaginer que le rêve est régressif, déconstruisant la nuit ce qui a été construit dans la journée, par de nouveaux ajouts d'expériences mnémoniques qui n'étaient pas prises en compte et enregistrées quand notre langage a déterminé, en la décrivant, ce qu'était l'expérience vécue pendant la journée. En ce sens, ce qui était déjà structuré en langage, ce que nous avons déjà organisé pour comprendre le monde, est remis en désordre par le rêve qui ouvre des milliers de possibilités que le langage n'avait pas considérées. Ce qui nous intéresse dans cette idée est ce quelque chose de l'ordre du pré-langage ou du désordre entre langage et non-langage.

Ce processus de non-attribution, de suspension du langage par son inadéquation, son manque de tout présumé, semble pouvoir assumer une fonction paradigmatique dans notre travail de recherche. C'est à partir d'un tel paradigme qu'on peut penser nos manipulations dans le travail singulier et dans le contexte de l'interlocution. Il s'agit de penser la suspension temporelle comme le lieu du travail, d'un labeur en réserve, mais potentiellement agissant, un *Durcharbeiten* qui improvise autant qu'il assigne, qui déjoue autant qu'il définit. Le lieu suspendu où la forme prend son origine et garde avec elle la possibilité d'être attribuée autrement.

L'approche est particulièrement étudiée au sein du groupe par les œuvres de Vincent Ceraudo qui explorent différents niveaux de la perception extra sensorielle et la dimension irrationnelle de notre expérience, ainsi que par les travaux d'Axelle Bonnard et de Yann Annicchiarico dans leur recherche sur l'usage de gestes a-verbaux. L'axe de recherche s'appuie sur les travaux de thèse de Jennifer Lauro Mariani à propos des stratégies utilisées dans théâtre actuel pour faire apparaître la corporéité — voir l'organicité ou l'être-là — des acteurs sur scène sans que ceux-ci ne soient nécessairement subordonnés au texte ou à la fable.

### Axe de recherche 3 : Overlay; le lieu

« L'Overlay, ou "recouvrement" [...], peut être compris de plusieurs façons. C'est celui de la temporalité humaine sur le temps géologique ; celui des notions contemporaines de nouveauté et d'obsolescence sur les notions préhistoriques de croissance naturelle et de cycles. » C'est ainsi que Lucy Lippard introduit cette notion complexe dans son livre *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*.

Au début des années 1980, Lucy Lippard opère, après avoir quitté la scène de l'art conceptuel qu'elle avait fortement contribué à établir, un détour temporel par l'art préhistorique, détour à même de déjouer ces « ismes » dont le post-modernisme semble alors l'avatar ultime et éclectique. La notion capable de fonctionner, au travers des cultures pré- et (peut-être) post-historiques, est celle d'overlay. Par l'évocation de la stratification, l'idée d'overlay porte l'attention sur une surface qui cache ce qui précède, mais en même temps souligne l'importance de la matière recouverte qui continue à évoluer. Lippard précise dans l'introduction comme « d'une couche sédimentaire sur une autre », la compréhension des superpositions peut aider à lire un travail de l'art au sein des paysages et des contextes sociaux. Pour éviter l'enfermement des pratiques sur leur propre fonctionnement et leurs institutions, proposition est faite d'un retour archéologique ouvrant un autre regard sur les formes qui nous entourent vers l'origine de nos savoirs et de nos productions. Ce qui est remarquable dans cette approche est le fait

qu'elle déjoue la tendance à privilégier la production discursive du sujet moderne sur ce qui est produit, laissant une place importante à ce qui n'est pas exprimé, tout en étant à l'œuvre, au silence, à une obscure compréhension du fait artistique.

Lippard écrit dans cette même introduction : « L'art lui-même pourrait être en partie défini comme une expression de ce moment de tension, lorsque l'intervention humaine dans — ou en collaboration avec — la nature est reconnue. [...] Une des fonctions de l'art est celle de rappeler ce qui est absent, que ce soit l'histoire, ou l'inconscient, ou la forme, ou la justice sociale. » La phase précédente du travail de l'unité de recherche a mis au point différents outils conceptuels et des procédés de travail qui restent actifs au sein du groupe et qu'on peut résumer sous ce terme de tension. Notamment la juxtaposition d'arguments visuels, que nous avons abordée sous la forme d'un atlas ; l'étude du paradigme du choc et la possibilité de penser l'approche esthétique par l'absence de l'objet même ; ainsi que l'interrogation de l'expérience des temporalités qui échappent à la perception subjective, outil privilégié par les arts de la modernité. Dans ces perspectives, le temps de l'histoire naturelle a été et reste un lieu essentiel de notre recherche.

Overlay de Lippard aborde le lieu comme un élément de détermination de l'œuvre, propose une lecture des superpositions vues à travers la surface, à travers de ce qui est contemporain. Notre projet se propose de penser autrement le présent, non pas à travers une approche archaïque de l'art ni en faisant des méthodes archéologiques l'outil essentiel de notre travail, mais en abordant le contemporain par la stratification des temps, par ce qui, à sa surface, devient un point de contact tendu et complexe. L'attention portée à l'overlay est en ce sens une étude du lieu de l'œuvre. Ce concept opératoire nous permet de mieux porter attention au présent, au temps des interactions, dans les œuvres d'artistes contemporains, où ce qui est à l'œuvre est en même temps couvrant et couvert. Développer des outils de travail en mesure d'interagir avec la complexité de ce qui n'est pas articulé et pourtant connecté autrement.

C'est par la praxis de nos maquettes que cette complexité s'est avant tout manifestée lors de nos travaux sur Le temps découpé en son lieu. Les manipulations ont souvent mis au jour une tendance à interroger le contexte d'une œuvre, comme si son emplacement ne se résumait pas à l'occasion de l'exposition, mais à sa capacité à mettre le lieu même au travail. L'étude de l'œuvre que Pierre Huyghe, installée sur la terrasse du Metropolitan Museum de New York en 2015, a été à l'origine d'un travail intense de manipulations pour produire la maquette exposée. Nous avons également discuté de l'importance du lieu de Central Park dans son projet. Nous avons réalisé la dernière maquette de cette œuvre par l'action de stratifier et de tasser, interrogeant ainsi cette parcelle particulière de la ville de New York, le parc, qui se veut le lieu de la préservation de la nature avant l'arrivée de l'homme « moderne », le conquérant européen.

Robert Smithson – au centre de nos travaux également – a porté une attention particulière aux conditions géologiques du lieu et à la façon dont la couche glaciaire restée visible dans le parc a disparu lors de l'aménagement de la mégapole qui l'a rasée ainsi que les conditions de vie des habitants natifs de la presqu'île de Manhattan. Son regard sur le lieu a largement contribué à diriger nos gestes et interroger d'autres œuvres. Dans un aller-retour constant entre geste et discussion, la thématique des temporalités, au cœur des préoccupations du groupe, s'est révélée sous de nouvelles dimensions, comme si l'ana-chronie, ou l'entre-chronie venait se charger d'une nouvelle énergie grâce à ce que Smithson appelle les surfaces temporelles.

L'étude du lieu par ce que Lippard définit comme overlay est aujourd'hui un axe de recherche qui nous permet de continuer et d'amplifier l'approche des temporalités à l'œuvre dans l'art contemporain. Enrichie et précisée dernièrement grâce aux

conversations avec Luidgi Beltrame invité en séminaire intensif, elle est au sein du groupe portée en particulier par le travail de recherche singulier de Yann Annicchiarico sur les dimensions inconciliables du temps et le travail de thèse de Philippe Rousseau dédié à Robert Smithson.