

Origines

— Le travail qu'on va tenter de résumer dans cet ouvrage trouve son origine dans la reprise d'un outil, L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg, un modèle méthodologique qui se fonde sur la confrontation d'un corpus d'images d'œuvres. Nous l'avons utilisé une première fois comme méthode de travail à l'occasion de l'exposition *Le temps suspendu* ; une exposition expérimentale au Réfectoire des nonnes à Lyon en 2011.

— Au lieu de simplement convoquer les œuvres en images sur lesquelles travaillait le groupe à ce moment-là, est apparue l'idée d'organiser leur exposition pour les confronter concrètement entre elles, c'est-à-dire dans l'espace, afin de pouvoir en faire l'expérience physiquement. Parallèlement, on a accroché au mur des reproductions de deux modèles d'Atlas, la planche 56 de Mnémosyne d'Aby Warburg et le Block de l'Atlas de Gerhard Richter sur le 11 Septembre. On a commencé à discuter des œuvres exposées à partir de ces deux modèles. À partir de liens apparus entre les œuvres, nous avons convoqué d'autres images et textes et les premières œuvres ont ainsi trouvé une nouvelle dynamique dans un ensemble plus approfondi.

— Une fois l'exposition accrochée, nous avons construit plusieurs planches d'atlas en organisant des ensembles d'images sur des tables au centre de l'espace à partir de différentes discussions provoquées par les œuvres. Nous avons concentré nos recherches sur la relation complexe qui s'établit entre histoire naturelle, histoire des hommes et répétition traumatique, surtout à partir du travail de Gerhard Richter sur le 11 Septembre. Ce qui nous a intéressés, c'est de voir comment la perception s'en trouve changée, par exemple quand le sujet est saisi, lorsqu'après un trauma, il ne peut plus raconter son expérience.

— L'intérêt que nous avons porté plus tard, dans notre dernière exposition, aux rapports qu'entretiennent les œuvres que nous étudions à leur matérialité et le développement qui nous a amenés à travailler à un atlas en forme de maquette, est issu de ces discussions initiales.

— À partir de cette première exposition et de son dispositif dialectique entre les œuvres exposées et les tables d'Atlas assemblées, nous avons collectivement travaillé durant plusieurs séances étalées sur plusieurs jours. Séances pendant lesquelles ont émergé deux paradigmes sur lesquels nous nous sommes focalisés. Les années qui ont suivi, on a finalement réélaboré toute cette matière et construit le livre *Le Temps suspendu* sorti en 2016.



— Le livre se construit à partir de deux paradigmes. Le premier est lié au choc que recouvre le mot trauma. Le paradigme du choc se fonde sur la suspension de l'inconscient et de la perception sensible d'un sujet qui, pris dans une expérience critique, favorise l'éveil de la conscience du moment présent et perd toute perception temporelle, comme s'il était aveuglé par un réel trop violent. Cette condition particulière d'expérience ne permet la construction d'aucun récit, car aucune mémoire n'a été élaborée. Cela nous a permis de développer un regard spécifique sur des œuvres contemporaines, souvent liées à la problématique de la catastrophe et de l'après-guerre, qui seraient en mesure de travailler avec des outils propres à l'aveuglement, capables de suspendre notre perception. Aveuglement et suspension à même de transmettre quelque chose d'une réalité historique, non pas en la donnant à voir, mais par son occultement, en amenant le spectateur à la toucher autrement.

— C'est ce contact avec le réel que Lacan appelle la tuchê (4)

— L'autre paradigme nous vient d'un regard sur l'histoire naturelle. En particulier sur un autre type de suspension temporelle sur lequel nous avons travaillé à partir de la série La vague de Gustave Courbet et de son refus de se conformer à la peinture d'Histoire dans le contexte de l'imminence des événements de la Commune.

— C'est ainsi que nous avons développé de manière spécifique, dans le livre *Le Temps suspendu*, une lecture d'œuvres qui ne donnent pas à voir l'histoire comme sujet ou thème caractéristique, mais qui travaillent plutôt les paradigmes temporels propres à l'histoire. Pour la conception de ce livre, nous avons travaillé à la construction de plusieurs nouvelles tables d'Atlas pour organiser la discussion sur les œuvres convoquées et les textes individuels en cours d'écriture. Ce livre est le résultat de ce long travail sur l'atlas.

— Nous avons continué à travailler sur certaines qualités de l'outil atlas après la sortie du livre en réengageant ainsi l'approche collective. Certaines problématiques ont alors continué à être développées, comme celles produites par l'œuvre de Gerhard Richter par exemple, ou encore celle de Pierre Huyghe, devenue également centrale à l'occasion de nos réflexions sur l'histoire naturelle.

(4) Aristote distingue dans le deuxième livre de la physique deux sortes d'événements hasardeux. Ceux qui surviennent par automatisme, par soi-même (automaton), des hasards où aucune intervention intentionnelle n'est possible, dans le cas d'un objet (où chez les animaux). La deuxième catégorie d'hasard est celle de choses qui arrivent par fortune (tuchê), où il serait possible de présupposer que l'être qui est en rapport avec l'événement aurait pu avoir un quelque choix ou interférence dans l'événement. Dans son onzième séminaire, Lacan utilise ces deux concepts pour parler d'un côté de la répétition en psychanalyse comme d'un automaton, un réseau des signifiants, qui se tient par soi-même. Quelque chose est construite sans participation du sujet (par exemple les signifiants liés à l'héritage et de ce qui préexiste au sujet et qui sont gardées dans un principe de stabilité, refoulés pour garder un état de bien-être). De l'autre côté, la tuchê est la rencontre avec le Réel. C'est la fortune, l'imprévu, le hors programme, l'accident qui peut réactiver ce qui était absent ou interrompu, refoulé. Le sujet est touché par le Réel autrement et se remet au travail par d'autres voies imprévues. Ce qui est suspendu — l'expérience traumatique par exemple — trouve par le tuchê l'occasion de revenir ; une ré-formulation qui peut être anti-traumatique. « La fonction de la tuchê, du réel comme rencontre — la rencontre en tant qu'elle peut être manquée, qu'essentiellement elle est la rencontre manquée — s'est d'abord présentée dans l'histoire de la psychanalyse sous une forme qui, à elle seule, suffit déjà à éveiller notre attention — celle du traumatisme ». Jacques Lacan, "Tuchê et automaton dans Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse", séminaire livre XI, 1964, Paris, Seuil, 1973, p. 54.



— Après la sortie du livre, la notion de matérialité est devenue fondamentale dans cette nouvelle approche et nous a amenés à élaborer une autre forme d'atlas. Elle a surgi de la rencontre entre l'étude de La vague de Courbet et la planche du 11 septembre de l'Atlas de Richter. Plus précisément à partir de la poussière provoquée par l'effondrement des tours jumelles et la façon dont Gerhard Richter traite d'un côté la fumée de ces poussières dans l'épaisseur de la seule peinture qu'il produit sur ce sujet, le tableau September [IMAGE], et d'un autre côté, le fait qu'il s'intéresse aux vitres ultra transparentes utilisées pour la construction des gratte-ciels. Dans le Block de son Atlas, il met ces vitres en relation avec les nanostructures qui composent la matière parfaitement ordonnée. Il travaille à cette époque à des tableaux et sérigraphies d'atomes parfaitement alignés, reprenant les photographies de la nanostructure du Strontium, matière qui explose au contact de l'oxygène.



— Ces approches, capitales pour le travail du livre, prennent une toute autre importance pour nous au moment où on en revient à discuter des œuvres exposées par Richter à Dresde : de la localité concrète de la ville et de sa destruction matérielle à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Nous en arrivons à Dresde à la fois par le biais de l'évocation de son bombardement par W.G. Sebald dans nos travaux sur le trauma, et à la fois car, pour ses 70 ans, Richter est invité à faire une exposition dans sa ville natale.

— C'est précisément à ce moment qu'on décide de faire des maquettes et de revenir sur ces autres objets qui nous ont accompagnés après l'écriture du livre ; ceux de Pierre Huyghe, que nous avons déjà abordés avec la notion de trans-codage, mais aussi ceux de Eadweard Muybridge et de Michael Snow. Nous avons continué à travailler sur ces objets, tout en franchissant une étape radicalement différente au moment où nous avons décidé, de manière plutôt intuitive, de porter notre attention sur le geste des artistes. Au lieu de prendre des images des œuvres qui nous intéressaient et de les mettre l'une à côté de l'autre pour que la juxtaposition mette en évidence leur matière, nous avons décidé de réaliser des maquettes de ces œuvres, et donc d'introduire une dimension gestuelle dans la fabrication des images de l'atlas. Du coup, l'atlas s'est déployé en trois dimensions dans l'espace. La déambulation au milieu de ces formes et des gestes qui les ont produites est devenue déterminante. Nous avons donné à voir cette première étape d'un nouveau travail à l'occasion de l'exposition Vision au Palais de Tokyo.

— Pour revenir un peu à Warburg et à la façon dont on s'est emparés de l'outil atlas, il faut dire que la ressemblance, au sens de ce que Warburg appelle une Pathosformel et qui est au centre de son travail sur Mnémosyne, n'est pas au cœur de nos intérêts. On ne s'est pas intéressés à la ressemblance, lien indispensable au sein d'une même planche chez Warburg, mais on a préféré se concentrer sur ce qui oppose les images convoquées sur nos tables, sur leur juxtaposition. On peut dire en un certain sens, que dès le début on n'a pas respecté un champ sémantique essentiel de cet outil, une des approches qui sous-tend la pratique de l'atlas warburgien et sa façon de construire des liens entre les images. Ce qui nous a intéressés dans le Block September de l'Atlas de Richter par exemple, c'est le fait que ces opérations ne puissent pas être pensées par leur ressemblance, mais plutôt comme une juxtaposition de gestes différents, que Richter réalise en 2006, remettant ensemble rétrospectivement différentes opérations plastiques réalisées autour des années 2002 et 2003. Ce qui nous intéresse dans les vitres transparentes, les atomes, et la peinture September, c'est précisément la différence manifeste dans les opérations plastiques que Richter réunit après-coup dans un même champ sémantique, celui de l'après 11 Septembre.

— À ce titre, les opérations que nous avons menées sont différentes de celles que Giovanni décrit dans l'introduction du livre *Le Temps Suspendu* à propos de la planche 56 de *L'Atlas de Warburg*. Disons que dans le cas de Warburg, l'objet visé est un champ énergétique dans le sens grec antique du terme au sens d'une énergie qui passe d'une image à l'autre, d'une œuvre à l'autre (5). Warburg réunit les images d'œuvres provenant de contextes différents en essayant de donner à voir cette énergie qui opère à l'arrière-plan des œuvres dans une temporalité complexe. La planche 56 de *Mnésosyne* met en évidence les forces de l'ascension, de l'élévation et de la chute et donc leur ressemblance. Nous n'avons manifestement pas travaillé sur ce champ sémantique là.

— On abandonne très vite la ressemblance par l'image ! C'est-à-dire que dès le premier déplacement que nous mettons en place dans notre travail pour l'exposition en 2011 et après pour le livre, nous avons déjà fait un important pas de côté. Nous cherchions au contraire dans la juxtaposition des images à identifier les limites, les sorties de champ sémantique, à mettre en évidence la tension d'une image avec une autre et donner à lire des champs différents.

— D'une certaine manière il nous importait de contrarier tout ça, de mettre en tension les œuvres évoquées. Notre attention se portait plutôt sur les passages. Du coup, on a commencé à construire des voies, ce n'était plus des tables rectangulaires, c'était des cheminements, des axes.

— Par exemple, l'axe central des vagues de Courbet qui traversait à l'horizontal la planche de notre livre, séparait deux approches opposées. Vers le bas partait un cheminement qui culminait avec un tableau de Klee et sa perception cyclique du temps. Vers le haut un autre cheminement donnait à voir la destruction de la colonne Vendôme qui culminait avec la peinture d'Histoire *Le Rapt des Sabines* de David.

On travaillait plutôt par polarités, entre d'une part la représentation de l'histoire des hommes et de l'autre l'histoire naturelle et l'absence de figure humaine. La même chose avec la planche *Machinique*, construite sur des champs de tension : de l'œil machinique du cinéma de Dziga Vertov opposé à l'œil des peintures de Mikhail Matiouchine, une confrontation développée dans l'avant-garde russe, entre approche machinique et suprématiste.

— On travaillait sur l'opposition et l'étude de *L'Atlas de Richter* a été centrale. C'est de là, des oppositions internes à la planche sur le 11 septembre qu'est née une réflexion sur la matérialité et la spécificité des gestes des artistes. C'est un atlas d'artiste qui met en évidence la matérialité des choses. Il s'agit toujours d'images, mais d'images de maquettes, d'éléments qu'il utilise pour travailler, des sources d'inspiration. Ces images rendent perceptible une matérialité devenue importante pour notre travail.

— Mais nous, et c'est une question essentielle, on décide de passer des images à des objets en trois dimensions. On procède par gestes et non par images. Par la maquettisation des œuvres auxquelles on se réfère on met en avant le geste, déplaçant ainsi le problème que soulève la matérialité d'un objet. Le geste de faire la maquette déplace la problématique de la matérialité d'un objet de l'espace de l'œuvre à celui de la pensée. Le geste se fait outil de la pensée. Notre atlas de maquettes se pense aussi par des gestes que nous effectuons et non plus seulement par les objets qu'il juxtapose. On peut parler ici d'un retournement.

— Il me semble que le premier passage important s'établit lorsqu'on passe de ce que nous avons développé dans les planches d'atlas du livre, l'exercice de la juxtaposition comme un champ de tensions, à ce que tu appelles un retournement, l'utilisation des gestes à l'occasion de notre expo *Le Temps découpé* en son lieu, dans sa première version pour *Vision*. Mais à la différence de Richter, qui pourtant est un artiste, et dont l'atlas se réfère à la matérialité des œuvres, on utilise le processus de fabrication des maquettes comme lieu de la pensée. Il y a bien sûr des images de maquettes dans *L'Atlas de Richter*, des photos, des découpages de journaux, mais c'est quand même toujours un référent à quelque chose qui s'est fabriqué ailleurs, c'est un atlas qui se réfère à des manipulations manuelles d'autres objets.

(5) Le mot grec de «*energeia*» peut être traduit par les notions d'efficacité, de puissance.

— La formule textuelle et interprétative était pour Aby Warburg un lieu de transformation des images convoquées. Une certaine chapelle, une fois sortie de son contexte, était réactivée dans une planche de son atlas par le travail interprétatif, sensible, de l'historien qui, par sa prise de position et de parole, fait travailler la matérialité de l'œuvre. Là nous avons fait un pas supplémentaire : la matérialité n'est pas le résultat du discours, elle est intégrée au discours même, le discours se fait par la matérialité. C'est-à-dire qu'on prend le plâtre, on le lisse, on le coule on le travaille et cela produit un savoir spécifique, cela n'est pas tant un retournement qu'un changement de dimension. D'une dimension verbale, intellectuelle, descriptive, donc référentielle on passe à une pensée en train de se faire, parce que le geste lui-même est la chose en train de se dire.

— D'un lieu un peu clos qui est celui des textes et des références, on a évolué vers un espace où les choses s'expérimentent dans la pratique et se disent.

— Une interlocution, un travail de prise de parole entre nous qui produit un savoir en soi.

— Voilà, mais qui a produit un savoir propre au groupe. J'ai l'impression que le moment du renversement est celui où l'on dit oui, cette interlocution a existé, mais elle va rester une bulle close si l'on n'atterrit pas quelque part dans une matérialité concrète, une matérialité qui se réinscrit dans des objets par le geste, dans leur réalité, dans un contexte.

— Ce que j'essaie de souligner, est le fait que le geste, le nôtre, qui est par exemple celui de lisser le plâtre, comme Richter a pour ainsi dire lissé ses Stripes (il s'agit en fait des lignes « lissées » par le glissement d'un pixel de couleur), n'est pas seulement un geste qui représente, soit la maquette de la construction des murs du musée de Dresde ou alors une matérialisation des Stripes, il est en soi une production de savoir. Il est aussi lisible pour un spectateur comme un geste en soi. Ce n'est pas une expression verbale, il est pourtant compréhensible. On l'a vu, on a compris ce geste. On tire quelque chose de gauche à droite, on étire une matière, et la lecture de ce geste accompli produit par elle-même une compréhension d'un contexte complexe, non verbal, plastique.

— Dans le sens qu'employait l'inventeur de ce mot, le futuriste Umberto Boccioni, plastique et dynamique.

— Une autre chose qui me paraît pertinente, c'est que cette matérialisation du geste n'exclut pas le discours, on produit quand même un savoir discursif entre nous, on parle du plan de notre atlas, on discute des pièces. Ainsi, on a longuement échangé autour de la pièce de Pierre Huyghe, de la façon dont elle se construit depuis le toit du Metropolitan Museum dans Central Park en vis-à-vis du Museum d'histoire naturelle, et comment Pierre Huyghe lui-même fait référence dans son catalogue à la momie minéralisée exposée dans la collection du second.



The Copper Man also known as the Chuquicamata Mummy, was initially discovered at a depth of two meters inside an ancient mining tunnel. The mummified human body was found saturated with copper salts leading it to be well preserved.

— On le verra en détail plus loin, mais notre maquette de la salle de l'Albertinum de Dresde, où expose Richter, naît avant tout par le geste de lissage du plâtre et de sa compréhension par la discussion. Alors que notre maquette de Pierre Huygue naît d'un dialogue que nous développons entre son travail et nos idées sur l'importance de l'histoire naturelle. C'est un processus dialectique qui nous amène à définir la maquette et à enlever tout élément représentatif lors de notre travail en atelier. On est partis dans ce deuxième exemple d'une parole qui produit un savoir pour arriver à un geste juste. Dans le premier cas on n'a pas perdu la parole, dans le deuxième on n'a pas perdu la gestuelle, dans les deux cas il s'agit bien d'une interlocution.

— Ce ne sont pas du tout des choses opposées. Mais un lecteur, quelqu'un qui observe ce travail de l'extérieur, pourrait se dire « voilà qu'ils produisent un savoir par la maquette » et penser qu'il n'y a plus de verbalité. Or l'un n'exclut pas l'autre.

— Il faut le réexpliquer à chaque fois, depuis quinze ans, le groupe refuse d'être d'un côté ou de l'autre, d'opposer la théorie à la pratique de l'art. De toute façon on finira par faire des manifestes en un geste et quatre phrases, « on refuse » !

— J'ai aussi souvent remarqué en discutant du projet avec d'autres personnes, qu'ils n'arrivaient plus à comprendre s'il s'agit d'une approche discursive ou pas, parce qu'ils n'arrivent pas à concevoir que le geste produit un savoir qui est lisible par ses traces et non pas par une narration.

— Peut-être un détail encore. Nous avons fait une exposition. Or quand on dit ça, il faut préciser que l'on désigne quelque chose qui s'est fait petit à petit, par étapes, une expérience qui aboutit finalement à une forme exposée. La deuxième étape de l'exposition au Réfectoire des nonnes s'est enrichie d'œuvres présentées dans une deuxième salle. Une partie de cette exposition est un travail collectif, celle dans la deuxième salle est construite à partir de pièces individuelles des artistes du groupe.

Je dirais aussi que ce deuxième projet d'exposition, Le Temps découpé en son lieu 2, sépare d'une façon beaucoup plus évidente, l'expérience des maquettes du travail de compréhension par le discours. Nous avons accompagné l'exposition par une édition, des feuilles de grand format à manipuler et lire indépendamment l'une de l'autre, chaque feuille se référant à une des maquettes, réunissant images et informations sur le contexte et le travail mené.

— C'est effectivement une documentation qui n'est pas destinée à la médiation, il faut s'asseoir pour la lire et prendre le temps. Elle est pensée pour être emportée.

