



HAL
open science

Figures de la boucle : tours, détours et circularités dans les pratiques contemporaines

Séverine Cauchy

► **To cite this version:**

Séverine Cauchy. Figures de la boucle : tours, détours et circularités dans les pratiques contemporaines. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2, 2015. Français. NNT : 2015REN20032 . tel-01256800

HAL Id: tel-01256800

<https://theses.hal.science/tel-01256800v1>

Submitted on 15 Jan 2016

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.



THÈSE / UNIVERSITÉ RENNES 2
sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne
pour obtenir le titre de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2
Mention : Arts plastiques
École doctorale – Arts, Lettres, Langues

présentée par
Séverine Roty-Cauchy

Préparée au sein de l'Équipe d'accueil
3208-Arts : pratiques et poétiques
Sous la direction de **Christophe Viart**

Figures de la boucle : Tours, détours et circularités dans les pratiques contemporaines

Thèse soutenue le 21 novembre 2015
devant le jury composé de :

- Michel Delville**
Professeur des universités, Université de Liège (rapporteur)
- Yann Sérandour**
Maître de conférences, Université Rennes 2
- Yann Toma**
Professeur des universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (rapporteur)
- Christophe Viart**
Professeur des universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
- Diane Watteau**
Maître de conférences, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne



SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE

UNIVERSITÉ RENNES 2

École Doctorale – Arts, Lettres et Langues

Laboratoire Arts plastiques : EA 3208

« Arts : Pratiques et Poétiques »

FIGURES DE LA BOUCLE

Tours, détours et circularités dans les pratiques contemporaines

Thèse de Doctorat

Discipline : Arts plastiques

Séverine Roty-Cauchy

Directeur de thèse : Christophe Viart

novembre 2015

Jury

Michel Delville, Professeur des universités

Université de Liège

Yann Sérandour, Maître de conférences

Université Rennes 2

Yann Toma, Professeur des universités

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

Christophe Viart, Professeur des universités

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

Diane Watteau, Maître de conférences

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

REMERCIEMENTS

Les nombreuses heures de solitude qui furent nécessaires à la réalisation de cette thèse n'ont d'égal que la richesse des moments intenses et conviviaux passés avec les personnes, famille, amis ou professionnels qui, directement ou indirectement, m'ont aidée dans cette aventure. Je souhaite ici les en remercier sincèrement.

Merci,

À Christophe Viart, pour son intelligence et l'acuité de ses remarques. Son talent d'associer exigence et légèreté, garants d'une réflexion vivante, me fut essentiel.

Aux membres du jury, Michel Delville, Yann Sérandour, Yann Toma, Diane Watteau d'avoir accepté l'invitation à participer à cette soutenance.

À Francis Alÿs qui a eu la courtoisie de me faire parvenir la maquette de son dernier catalogue d'exposition, *A Story of Negotiation*.

À Lucette Aubry, ma première lectrice, dont les accents rigoureux ont su à chaque instant m'accompagner, me guider et me motiver, à Pierre Aubry, Pierre Baumann, Amélie de Beaufort, Guillaume Borde, Félix Blume, Pascale Borrel, Stéphanie Derrien-Guivarch, Elza Clarebout, Philippe Chartreux, John Cornu et toute l'équipe de la galerie Art & Essai de Rennes 2, Patrick Danino, Bruno Élisabeth, Solène Guillier et la galerie gb agency, Adèle Harts, Carine Kool, Carine Lacroix, Olivier Leclère, Laurence Leroux, Dominique Malherbe, Éric Mieszczack, Mia Morvan, Raul Ortega, Michel Pomarède, Bernard Scetbon, Valérie Scetbon, Jeannette Short-Payen, Nathalie Tacheau, Madeleine Van Doren, Kim Waechtler et Diane Watteau.

À mes parents, Marité et André Roty, pour la finesse, la générosité et l'humour dont ils font preuve en toute circonstance (mon père et ses accointances complexes avec le principe du plaisir non rétinien, ma mère, artiste irrésolue). Ma sœur, Fabienne Roty, qui sait me rappeler quand il le faut que, non, rien n'est obligé. Anne Manoli qui organisa ma première exposition.

Enfin merci à,

Paul et ses relations subtiles avec Erwin Panofsky,

Marguerite, pour tout ce qui ne peut s'écrire,

Et Laurent.

FIGURES DE LA BOUCLE

Tours, détours et circularités dans les pratiques contemporaines

SOMMAIRE

Remerciements.....	3
Introduction : DROIT DEVANT.....	11
Quatre œuvres liminaires.....	13
Délimiter le terrain	18
Balises	23
I. PRATIQUE ARTISTIQUE	29
CADRE	31
Tenségrité.....	31
Concordances.....	33
Dispositifs	35
Rythmes.....	37
Articulations	38
RÉALISATIONS : Huntsville/Meximieux	41
Détourner	43
Relier.....	73
Échanger	83
Rejouer	92
Échapper.....	103
Transition : MOUVEMENT INÉDIT	115
II. TYPOLOGIES.....	117
CHAPITRE 1 DÉNOMINATIONS.....	119
Objet, forme et processus	120
Occuper l'espace.....	129
Emprunter les chemins de la boucle	135
CHAPITRE 2 DISPOSITION DE LIGNES	139
Trajectoires singulières.....	139
Entreprises critiques.....	146
Engrenages	152
CHAPITRE 3 JONCTIONS.....	159
Sur le fil	159
Écosystèmes	166
Ambiguïtés.....	171

III.	TEMPORALITÉS.....	181
	CHAPITRE 4 PHÉNOMÈNES GIRATOIRES.....	185
	Mobilités.....	186
	Mise en boucle cinématographique.....	201
	Gestes de la boucle.....	211
	CHAPITRE 5 FIGURES DE MONTAGE.....	221
	Déliés de l'axe temporel.....	221
	Déroulements cinématographiques.....	234
	Méandres et raccords.....	250
	CHAPITRE 6 RÉCIPROCITÉS.....	265
	Échanges.....	265
	Boucles modernes et postmodernes.....	282
IV.	ESPACES (<i>loophole</i>).....	311
	CHAPITRE 7 OBJETS MOBILES AUTONOMES.....	313
	Rubans en libre circulation.....	313
	Carrousels : répétitions et rotations.....	320
	Courbures protéiformes et oniriques.....	329
	CHAPITRE 8 HÉTÉROTOPIES.....	333
	Localisation, étendue et emplacement.....	334
	Réseaux.....	353
	Pirouettes.....	363
	CHAPITRE 9 AUTRES TRAVERSÉES.....	385
	Espace de navigation.....	385
	Détournement et système clos.....	398
	[Echap].....	411
	Conclusion : LAISSER VENIR.....	423
	BIBLIOGRAPHIE.....	431
	TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	443
	TABLE DES MATIÈRES.....	459
	INDEX DES NOMS.....	466
	INDEX DES NOTIONS.....	470
	Résumés français/anglais.....	475

Introduction : DROIT DEVANT

Et ayant entendu dire, ou plus probablement lu quelque part, du temps où je croyais avoir intérêt à m'instruire, ou à me divertir, ou à m'abrutir, ou à tuer le temps, qu'en croyant aller tout droit devant soi, dans la forêt, on ne fait en réalité que tourner en rond, je faisais de mon mieux pour tourner en rond, espérant ainsi aller droit devant moi¹.

Samuel Beckett

¹ Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit, 1989, p. 116.

À L'EXCEPTION DE LA PARTIE CONSACRÉE
À LA PRATIQUE ARTISTIQUE DE L'AUTEUR,
CETTE THÈSE EST PROPOSÉE SANS ICONOGRAPHIE
AFIN DE POUVOIR ÊTRE DIFFUSÉE EN CONFORMITÉ
AVEC LE DROIT DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE.

1. Francis Alÿs, *The Loop. Tijuana-San Diego*, 1997, carte postale, recto/verso.

Un voyage autour du monde, une ceinture, un échantillon de nature et une histoire : les artistes Francis Alÿs, Shilpa Gupta, Roman Ondák et Rodney Graham élaborent respectivement dans *The Loop. Tijuana-San Diego*, *Untitled, Loop* et *City Self/Country self*, un déplacement disproportionné, un objet démesuré, une copie d'une portion de la réalité environnante et un récit sans cesse rejoué. Une perspective commune anime ces quatre œuvres contemporaines : elles déploient des structures en boucle. Ces œuvres liminaires, choisies en vertu de la pluralité et de la diversité des champs qu'elles recouvrent, sont représentatives de la richesse des modes d'apparition et de fonctionnement des systèmes « en boucle » et de leurs enjeux. Leurs caractéristiques, points communs et champs opératoires permettent de dresser en préambule un profil de l'objet de cette étude : les boucles, les mises en boucle et autres systèmes giratoires à l'œuvre dans le champ de l'art contemporain dans une société qualifiée de « postmoderne ».

En 1997, Francis Alÿs entreprend de rejoindre San Diego aux États-Unis en prenant comme point de départ la ville mexicaine de Tijuana sans passer par son poste-frontière. Il tourne le dos à un sens de circulation en usage pour élaborer une vaste boucle autour du monde. La trajectoire décrite est représentée sur une mappemonde par la trace d'une ligne courbe en pointillés dont les extrémités se rejoignent presque, exception faite de la zone limitrophe de cette frontière du Mexique et des États-Unis. Diverses destinations y sont mises en lien afin d'opérer un déplacement qui se boucle sur lui-même, occasionnant un retour au point de départ et un détournement face à une posture attendue, celle d'emprunter la douane de Tijuana pour se rendre à San Diego. Cette boucle orchestrée par Francis Alÿs délimite également une aire qui englobe l'ensemble de l'Océan Pacifique, Il substitue ainsi à la vision « américanocentriste » une perspective « pacifico-centriste » du monde dont la représentation cartographiée s'articule autour de l'Océan Pacifique dont l'artiste marque les cotes en choisissant d'y concentrer ses déplacements. Graphisme, territoire et répertoire symbolique, ces formes et figures se conjuguent à la procédure en boucle opérée par l'artiste où une même action – effectuer un voyage – se répète jusqu'à atteindre son objectif : passer une frontière sans y paraître, en une façon détournée d'appliquer les réglementations en vigueur.



2. Shilpa Gupta, *Untitled (Security Belt)*, 2008-09.

Quand Shilpa Gupta fabrique une ceinture dont elle prolonge la lanière de cuir jusqu'à en obtenir une longueur de dix mètres, elle étend les propriétés de cet accessoire vestimentaire qui, en lieu et place de l'encerclement fonctionnel d'une taille humaine, circonscrit le vide de l'espace dans lequel il prend place : le mur sur lequel la ceinture est pendue et le sol sur lequel elle se dépose et finit de se dérouler, au risque de s'emmêler. La fonctionnalité de l'objet est ici perdue pour qu'un autre sens puisse s'en extraire et se développer. L'accessoire contrefait par Shilpa Gupta est une ceinture de policier, officier chargé de la surveillance et de la sécurité du territoire sur lequel il exerce son contrôle. Les relations qu'*Untitled* entretient avec son objet-référent décrivent des circularités qui trouvent un écho dans le répertoire formel de l'œuvre, de son enchevêtrement de boucles, mais également dans les jeux de significations qu'elle y fait circuler : la ceinture y est envisagée comme un objet qui boucle, encercle, délimite et s'exerce à vide, dans l'excès de son inutilité et de sa démesure, ceci en lien direct avec les forces de l'ordre et la politique répressive et sécuritaire de l'Inde, pays natal de l'artiste. Il est question dans ces deux productions de la délimitation d'un territoire dont la reconnaissance et la validation ne se font plus selon les règles en vigueur, ceux de la sécurité policière chez Shilpa Gupta et ceux du contrôle du flux migratoire chez Francis Alÿs, mais selon des perspectives politiques et symboliques singulières.



3. Roman Ondák, *Loop*, 2009.

Roman Ondák travaille également la question de la délimitation et de l'identification de territoires en faisant s'entremêler les deux domaines distincts de l'espace naturel et de l'espace culturel. L'artiste slovaque met en scène la reproduction à l'identique d'une portion du cadre végétal où se situe le bâtiment de la Biennale de Venise, lieu de son intervention artistique. Si la procédure est simple, sa réalisation génère des complexités techniques conséquentes. Il s'agit ici de reproduire le cadre environnemental qui cerne le pavillon à l'intérieur même de ce pavillon. Les éléments naturels, les essences de bois, les accidents et déclivités du terrain y sont rigoureusement reproduits. L'artiste sème le trouble sur la reconnaissance de cette zone-limite établie entre un extérieur et un intérieur. Le visiteur peut franchir cette frontière sans véritablement prendre conscience de la spécificité de ce morceau de nature qui, dans la continuité du jardin qu'il vient d'emprunter, occupe le territoire du lieu d'exposition. Il y a de l'un à l'autre une hésitation et un brouillage des frontières mis en œuvre dans la continuité instaurée par cette boucle entre la nature et la culture, l'original et la copie. *Loop* de Roman Ondák délimite, déplace, imite et brouille les frontières auxquelles le visiteur est usuellement confronté.



4. Rodney Graham, *City Self/Country self*, 2000.

Rodney Graham dans *Cityself/country self*, dernier volet d'une trilogie², organise le télescopage de deux classes distinctes, celle de la ville et celle de la campagne au XIX^e siècle. La boucle qu'il met en œuvre ne se réduit pas au simple processus technique de la « mise en boucle ». Si le montage de la pellicule du film projeté est bien « en boucle », ses circularités s'exercent à d'autres niveaux, celui notamment d'un circuit pédestre aux circonvolutions

² Rodney Graham, *Vexation Island*, 1997, *How I Became a Ramblin'Man*, 1999 et *Cityself/Country self*, 2000, trilogie de courts-métrages en costumes d'époque.

citadines. Le paysan et le citadin, les deux héros de cette courte histoire filmée déambulent pour finir par se croiser. Au moment précis de cette rencontre entre les deux personnages, tous deux incarnés par Rodney Graham, un incident se produit : le dandy donne un coup de pied au derrière du campagnard. Cette action est anticipée par le fond du pantalon de la victime marqué d'une cible, lieu précis de l'impact de la chaussure pointue du citadin.



5. Image d'Épinal, 1865-1870, chromolithographie appartenant à Rodney Graham.

Si les points de jonction narratifs des séquences de la boucle s'opèrent grâce au ressort de la blague populaire du « coup de pied au derrière » chère à l'imagerie d'Épinal, source iconographique de cette œuvre, les boucles décrivent également des allers et retours dans le temps en un schéma non-linéaire. Le passé, le présent et le futur, à l'instar des deux personnages de la scène, s'entrechoquent. La cible, marque d'un événement à venir, s'inscrit dans le présent et anticipe l'action phare de l'histoire. Une fois atteinte, cette cible est le point de départ et le déclencheur de la séquence qui va se rejouer en boucle, indéfiniment. Le point d'arrivée (le pied a atteint son but) et le point de départ se confondent. Par cet impact, dont la matérialisation sous forme de cible schématise la rencontre future, l'artiste fait s'entrecroiser deux sphères distinctes, la campagne et la ville, le citadin et le paysan, le passé et le futur, le point d'arrêt et l'éternel recommencement d'une histoire récurrente : celle de la lutte des classes et des mondes ainsi que ses implications dans la circonscription et l'identification d'un territoire. La boucle se trouve ici déclinée dans un récit qui combine déplacements, répétitions et temporalités dans un circuit narratif clos.

L'étude, en préambule de cette thèse sur les figures de la boucle, de ces quatre œuvres, permet d'en délimiter le terrain d'investigation. Constituant le fil conducteur de la deuxième partie consacrée aux typologies de la boucle, elle laisse place, momentanément³, à l'opportunité qu'elles m'offrent de poser les repères de cette recherche de manière à en préciser et en circonscrire le champ d'investigation. La multiplicité et la richesse du répertoire formel que ces œuvres liminaires convoquent, les territoires qu'elles délimitent, les trajectoires qu'elles empruntent et les processus de répétition et de contrefaçon qu'elles mettent en scène – génèrent des jeux de circularités complexes dont l'étude est l'objectif de cette recherche. Cette constante mobilité où évolution, révolution et involution ne cessent d'être remises en jeu, est caractéristique des circularités qui nous intéressent. L'observation des répétitions et variations de ces structures circulaires, motifs récurrents de la création contemporaine, indique la façon singulière adoptée par ces œuvres pour appréhender le monde dans lequel elles s'inscrivent et auquel elles prennent part. Cette étude se propose d'explorer ces systèmes de boucle comme des structures agissantes et autoréflexives dont les rouages projettent un éclairage inédit sur l'ensemble complexe qui les détermine et les contient : le monde qui nous environne et qui nous est commun. Ancrées dans le contexte social, économique et politique qui les sous-tend, les investigations menées dans cette recherche reposent sur une observation constante de la société dans laquelle elle prend ses sources et installe ses veilles.

Contrairement aux possibles attendus face à une étude sur les figures de la boucle, cette recherche ne donne place qu'à un corpus artistique restreint en matière de vidéos. Cet aspect vidéographique de la boucle, au vu des possibilités techniques de ce médium, ne nous est pas apparu comme étant prioritaire dans l'éclairage de cette analyse des figures de la boucle. La mise en boucle vidéographique, dans les œuvres choisies de ce corpus, n'est utilisée qu'en vertu de son confort d'usage, de sa robustesse (par opposition à la fragilité du film) et de ses atouts en matière de diffusion et d'autonomie de projection. Les œuvres étudiées, qu'il s'agisse de celle de Steve McQueen, *Deadpan*⁴, tournée en 16 mm et transférée sur support vidéo pour laquelle « il est très difficile, voire impossible de se rendre compte

³ Ces œuvres font plus loin l'objet d'une nouvelle étude, fil conducteur de notre deuxième partie intitulée « Typologies ».

⁴ Steve McQueen, *Deadpan*, 1997, film noir et blanc 16mm transféré sur vidéo, muet, projection en continu sur un mur entier, 4'35.

qu'il s'agit au départ d'un support cinéma⁵», de celle de Rodney Graham *City Self/Country Self*, tournée en 35 mm puis numérisée sur DVD ou encore de celle de Francis Alÿs, *Reel-Unreel*, n'apparaissent avoir adopté ce support que par commodité d'usage, cette opération ne déterminant pas de parti pris esthétique singulier. Si l'analyse des distinctions entre le cinéma et la vidéo excède les limites fixées par notre sujet, les similitudes et différences notées par Françoise Parfait en sont néanmoins des pistes éloquents :

[...] chimie du cinéma contre électronique de la vidéo, délais de visibilité de l'un contre immédiateté de l'autre, [...], discontinuité de la mécanique cinématographique et continuité du signal vidéo, photographie (image en arrêt) et balayage (image sans arrêt), [...] fragilité du film exposé dans une machine ouverte (le projecteur, la table de montage, l'enrouleuse) et la résistance d'une bande vidéo très vite mise en boîte et avalée par des machines fermées (le magnétoscope et le caméscope), courte durée des bobines de films et longueur des bandes vidéo, projection du cinéma et diffusion de la vidéo ...⁷

Ces particularités techniques du cinéma pointées par Françoise Parfait sont éloquents au regard des axes retenus pour cette recherche : l'action mécanique du déroulement, la bobine, les aspects plastiques du ruban filmique (ou magnétique) sont des éléments déterminants dans le cadre de cette analyse sur les figures de la boucle dans les pratiques contemporaines et font l'objet de développements tout au long de cette étude.

Générée par une démarche artistique personnelle, cette étude vise à identifier les structures bouclées et bouclantes en œuvre dans le champ de l'art contemporain et notamment dans ses allers et retours avec l'articulation du XIX^e siècle au XX^e siècle, période de l'histoire de l'art marquée par son passage du modernisme au post-modernisme, posant ainsi les prémices d'une boucle non pas dans l'effectuation gratuite de sa propre figure mais qui entretient une réflexion sur ses propres mécanismes et questionne les processus qui la définissent. S'intéressant à la boucle envisagée sous l'angle de la *figure*, cette étude nécessite que des précisions soient apportées sur les significations que recouvre ce substantif. La polysémie de la notion de figure⁸ implique d'en préciser les limites au regard de notre sujet. La caractéristique majeure de cette notion réside dans son ambivalence⁹ qui, s'appuyant sur l'enquête étymologique d'Erich Auerbach¹⁰, définit la figure comme à la fois « forme

⁵ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Regard, 2001, p.60.

⁶ Francis Alÿs, en collaboration avec le réalisateur Julien Devaux, et l'architecte Ajmal Maiwandi, *Reel-Unreel*, 2011, projection vidéo à canal unique, couleur, son stéréo, 16 : 9, 19'28.

⁷ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain, op.cit.*, p.69.

⁸ Voir François Aubral, Dominique Chateau, [s. l. d.] *Figure, figural*, Paris, L'Harmattan, 1999.

⁹ Voir Olivier Schefer, Qu'est-ce que le figural ?, p. 912-925 in *Figure, figural, op. cit.*

¹⁰ Erich Auerbach, *Figura*, traduit de l'allemand par Marc André Bernier, Paris, Belin, 1993.

plastique extérieure », réalité spatiale et sensible, et « figure-matrice¹¹ ». Ce modèle matriciel ne peut néanmoins être considéré comme l'étape originelle de ce que serait la figure envisagée comme réalité sensible. Ces deux aspects sont internes à la notion de figure et y coexistent dans une relation non pas de « greffe¹² » de l'un à l'autre mais dans une liaison de simultanéité et de réciprocité, l'un pouvant se comprendre comme la source nourricière de l'autre. S'éloignant d'un formalisme gratuit, cette thèse s'approprie cette double conception de la notion de figure et s'attache ainsi à la figure définie non pas en termes de représentation figurative mais dans sa dimension figurale telle que Schefer¹³ la conçoit : « le figural ne se donne pas comme l'incarnation d'une idée », ni comme « le résultat fini d'un processus de mise en forme » mais « l'espace ouvert au processus en œuvre, à sa dynamique et à son devenir ». C'est à cette dimension figurale qu'entend ainsi se référer cette étude sur la boucle.

Cette recherche trouve ses ancrages, ses dérivés, ses implications et ses résultantes dans une pratique personnelle qui, en parallèle de cette étude, interroge et alimente la permanence des processus engagés par ces systèmes de boucle. Mon travail artistique, qui motive et sous-tend cette thèse d'arts plastiques, en occupe la première partie. Un livre, intitulé *Offre Découverte*¹⁴, accompagne et se distingue du volume de la thèse, proposant un éclairage ponctuel sur l'un des aspects de ma pratique.

La rédaction d'une thèse est le lieu de choix multiples qui s'exercent tant à propos du sujet de la recherche que des arguments développés, du corpus artistique et théorique ainsi que des matières et de l'arborescence de la table qui en découle. S'il est complexe de procéder à certains de ces choix, d'autres s'imposent d'eux-mêmes et sont révélateurs de la posture adoptée à chaque étape du parcours entrepris. Le parti pris d'amorcer cette étude par un chapitre consacré à mon travail artistique est révélateur de la place que celui-ci occupe au sein de la recherche ainsi que de la façon dont il y interagit et prend place. Réservée à la présentation de mes réalisations, cette première partie n'a en aucune manière pour objectif d'illustrer le corpus de la thèse qui lui succède. Si, sous la forme d'une partition isolée, cette première partie – déclencheur, jalon et pivot de cette recherche – est distincte des chapitres à suivre, elle en demeure néanmoins inextricablement liée, tant dans ses enjeux théoriques que plastiques. Les questions que je soulève dans l'exercice de cette pratique de plasticienne, sans avoir pour objectif d'en rabattre les perspectives par des réponses figées et cloisonnées,

¹¹ *Ibid*, p. 921.

¹² *Ibid*, p.920.

¹³ *Ibid*, p.919.

¹⁴ *Offre Découverte (livre)*, 2015, impression numérique couleur sur papier, 17,5 x 25 cm.

s'insèrent dans cette « élasticité formidable du concept d'art¹⁵ » évoquée par les artistes Yoon Ja & Paul Devautour. Cette élasticité permet d'aborder les figures de la boucle, sujet de réflexion de ce travail théorique et pratique, par le filtre d'opérations d'infiltration, de détournement et autres tentatives d'escapologie¹⁶. Plutôt que des réponses définitives, ces manœuvres privilégient les dynamiques de réflexion des cheminements et navigations au long cours dont les balises choisies constituent des points d'ancrage sans qu'il soit question de les y limiter. Ces points de fixation, découpages de cet écrit de la thèse, ne valent que pour la liberté de dérives, d'intuitions et d'inventions qu'ils sont en mesure d'occasionner.

Cette entrée en matière est suivie par une part de la recherche portant sur les typologies de la boucle. Cet examen des configurations du terrain de la boucle prend appui sur l'observation et l'analyse des caractéristiques de ses multiples modes d'apparition. Sous quels aspects, selon quels mécanismes et quels processus, la boucle se donne-t-elle à voir et à penser à une époque dite postmoderniste, « après les transformations qui ont affecté les règles du jeu et de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIX^e siècle¹⁷ » précise Jean-François Lyotard. Le philosophe poursuit en marquant l'incrédulité du postmodernisme à l'égard du « récit des Lumières, où le héros du savoir travaille à une bonne fin éthico-politique, la paix universelle¹⁸. » Et si « le “post-” indique quelque chose comme une conversion¹⁹ », il est question ici de déterminer en quoi les rouages et dispositifs privilégiés par ces systèmes spécifiques de la boucle les désignent comme formes symboliques, occupations inédites et poétiques d'un espace et d'un temps en rupture avec toute projection linéaire moderniste. Sous l'éclairage de manifestations récurrentes dans l'art contemporain, il s'agit de comprendre dans cette étude quelles sont « ces nouvelles directions²⁰ » prises par les figures de la boucle, sujet de cette étude, et en quoi leur articulation à la modernité est gage d'une reconversion singulière.

À l'image de l'archéologue qui délimite les repères de son champ d'action en posant des piquets sur la portion du sol qu'il s'apprête à fouiller, il s'agit de circonscrire le champ des

¹⁵ Voir propos prêtés à Pierre Ménard, critique d'art inventé par Yoon Ja & Paul Devautour, cités par Denys Riout dans *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2000, p. 523.

¹⁶ En référence à l'œuvre de Steve McQueen, *Portrait as an Escapologist*, 2006, photographie noir et blanc, 60 x 40 cm. L'art de l'« escapologie » ou art de l'évasion, est un art de prestidigitatation qui consiste à se défaire de toutes sortes d'entraves telles que des cordes, des chaînes ou autres liens. Harry Houdini (1874-1926), l'un des compagnons de route de Buster Keaton, en fut l'un des plus célèbres représentants. *Portrait as an Escapologist* est un autoportrait de l'artiste enchaîné. McQueen joue de l'ambiguïté entre un art de cirque ludique et l'enchaînement des Noirs durant la traite des esclaves, référence explicite à l'histoire afro-américaine.

¹⁷ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 7.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 108.

²⁰ *Ibid.*

boucles étudiées et – par la négative – de déterminer celles qui ne peuvent être objets d’investigation au risque de voir ce propos se délayer dans une nomenclature stérile et s’égarer sur des pistes dont les boucles ne se distinguent que d’un point de vue formel. Cette double approche a pour objectif de définir et de délimiter les configurations plastiques et sémantiques de la boucle. Elle s’attache à préciser en quoi les figures en boucle, si merveilleuses soient-elles, de Louise Bourgeois, de Cy Twombly, de Norman McLaren ou de Richard Deacon, sont écartées pour laisser place aux œuvres dont les composants présentent une forme analogique à celle d’une boucle mais également dont le processus, témoin, lui aussi, d’un déploiement en boucle. Ces circuits, circonvolutions, phénomènes giratoires et circularités révèlent des procédures qui s’enchaînent et organisent un retour sur leurs propres déroulements. Cette organisation autoréflexive engage des modes opératoires spécifiques.

Les modes opératoires de ces systèmes circulaires sont étudiés dans une troisième partie de ma thèse. La boucle y est examinée sous l’éclairage singulier de ses actions et de ses procédures de répétition, de recyclage, d’aller et retour, de réflexivité, d’interaction, de réciprocité et d’échange. La boucle et ses multiples dispositifs instaurent des agencements en constante mobilité dont le caractère évolutif et involutif réactive les éléments en présence pour générer des formes en constant devenir. Ces multiples actions s’inscrivent dans une temporalité travaillée par cette figure de boucle qui est, dès lors, agissante. Cette boucle en acte, faite de tours et de détours, soulève la question d’une lecture et d’une projection strictement non linéaire de la conception de l’espace et de la durée. Mus par les circonvolutions des visées prospectives et rétrospectives impulsées par ces systèmes de boucle, les modes d’investigation du temps sont ici sujets à réflexion. L’usage et la configuration singulière de ces boucles conduisent à une construction active et mobile des relations au temps dans notre conception du passé, du présent et du futur à l’aune d’un présent insaisissable par son « inactualité ». C’est à la mesure de la boucle que cette « inactualité [...] qui permet de saisir notre temps sous la forme d’un “trop tôt” qui est aussi un “trop tard”, d’un “déjà” qui est aussi un “pas encore”²¹ » est envisagée dans cette troisième partie où la boucle est examinée selon les actions et temporalités qu’elle recouvre.

En dernier lieu, dans une quatrième partie, il s’agit d’examiner par quels phénomènes et accidents volontaires ces circuits en boucle – évitant l’asphyxiante posture à être clos sur eux-mêmes – échappent à leurs automatismes et organisent des déviations au sein d’une

²¹ Giorgio Agamben, *Qu’est-ce que le contemporain ?*, traduit de l’italien par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 26.

trajectoire aux rotations incessantes. Ces systèmes de boucles, porteurs de leurs propres contradictions, aménagent des échappées instigatrices d'une figure résistante aux inéluctabilités du monde qui nous environne et d'une vigilance aigüe face aux phénomènes de société qui nous caractérisent.

BALISES

Chaque spécialiste, qu'il soit physicien, historien, anthropologue, esthéticien, géologue, sociologue, économiste ou politologue, face aux savoirs qu'il tisse lors de sa réflexion et de l'écriture qui peut s'y rattacher, ne s'empare pas selon les mêmes éclairages du corpus dont il s'entoure. Sans qu'il soit ici question de dresser une nomenclature de ces approches distinctes, la saisie plasticienne des différentes données nécessaires à la constitution et au déroulement de mes recherches est spécifique et ne peut, en aucun cas, être confondue, avoir le degré de spécialisation ou subir le joug, de l'une ou l'autre de ces disciplines. Appartenant au domaine des arts plastiques, je ne m'empare pas des données que je sélectionne avec les mêmes questionnements qu'un chercheur relevant d'un autre domaine de spécialisation ; c'est de ces différences que découle la singularité des divers parcours jalonnant ma thèse. Si les savoirs qui y sont utilisés sont éclectiques dans les domaines qu'elle agite, l'utilisation et le tissage des données qu'elle en réalise appartiennent au domaine des arts plastiques. Les embranchements, connexions et autres configurations en action dans le montage des investigations innervant cette thèse sont de nature plasticienne sans distinction hiérarchique entre les sources invoquées – qu'elles soient issues de la culture populaire ou dite « savante » – étudiées dans leurs liens à un contexte social, économique et politique. Les éléments, savoirs, connaissances ne sont pas traités dans cette recherche avec la même exigence d'approfondissement. Si certains aspects des investigations menées sont conduits aussi loin que l'exigent leurs objectifs, d'autres se maintiennent à un état insouciant volontaire d'effleurement. Le degré d'exigence d'enquête n'est pas nécessairement de même intensité suivant le sujet abordé et les divers moments de son développement. Il ne s'agit pas d'accumuler un savoir qui se voudrait exhaustif mais de mener une réflexion qui s'appuie, en profondeur ou en superficie, sur les divers sujets d'étude rassemblés par cette thèse sur la boucle : objets techniques lié à l'industrie audiovisuelle (caméra, projecteur, pellicule, diapositive ou carrousel), objets et accessoires du quotidien (corde, ceinture, pocheur à œufs, papillote, hulahoop, cible, maquettes en blanc, « roman-dont-vous-êtes-le-héros », bateau à vapeur ou ordinateur), le tout associé à quelques personnages singuliers (l'inventeur,

l'horticulteur, le funambule, l'acteur de cinéma de grande distribution, le comique, le touriste, le marcheur, le navigateur ou l'enfant qui joue) et, pour finir, quelques aspects remarquables du corps humain (circulation sanguine et cardiaque, main, empoignade, peau, crête iliaque ou démarche). Ces divers ingrédients architecturent cette thèse conçue comme un « appareil²² », à comprendre comme un « ensemble d'éléments constituant un tout et concourant à un même but », celui d'offrir une vision éclairée des figures de la boucle dans les pratiques plastiques contemporaines. Les savoirs que je mobilise ici sont assimilables aux ingrédients nécessaires à l'élaboration de cet appareil, celui de l'édification de la recherche. Ces ingrédients sont utilisés sans qu'ils puissent être assimilés à des savoirs spécialisés. Cette recherche, si elle témoigne de la rigueur scientifique qui s'impose, n'implique pas pour autant que les savoirs endossés soient assujettis à une visée spécialiste. En somme, si le « second principe de thermodynamique » est cité au cours de ces lignes, cette donnée à caractère scientifique reste employée à d'autres fins que celles appartenant au domaine dont elle est issue et s'assume comme telle. Poésie, littérature, philosophie, histoire, sociologie, informatique, économie et politique appartiennent aux sphères croisées de cette recherche sans qu'il ne soit question ici de l'affirmation d'une appartenance exclusive à l'un de ces savoirs. Seules les opérations de manipulation et de mise en lien de ces éléments scientifiques dans un but heuristique sont revendiquées comme sources et expressions d'un savoir inédit et spécifique dans le champ résolu de son inscription, celui des arts plastiques.

Plusieurs données décisives s'entrelacent dans cet ouvrage : en premier lieu ma pratique artistique qui est à l'origine de cette thèse et en innerve chaque développement, en second lieu les œuvres contemporaines des artistes sur lesquels cette réflexion a choisi de se focaliser, en troisième lieu les écrits de la famille de penseurs élaborée au cœur de cette étude dans laquelle Deleuze, Agamben, Diderot, Jameson ou Benveniste peuvent côtoyer Beckett, Sénèque, Poe, Valéry ou Diderot et enfin, dernier lieu, l'écriture même de cette recherche qui reprend, soude et met en synergie ces quatre champs d'action distincts et pourtant si étroitement mêlés. L'architecture de cette thèse, qui se garde cependant d'être homologue à son objet, s'empare de ces données et est édifiée à l'image de mon sujet de recherche, en un système de boucles. Le passage de l'un à l'autre de ces domaines est repérable. L'image se distingue du texte²³, le corpus de mes réalisations plastiques n'est pas intégré à celui des

²² *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue française du XIX^e et du XX^e siècle*, (1789-1960), Paris, CNRS [puis] Gallimard, 1971-1994, « Appareil » [définition], p. 260.

²³ Sur l'articulation entre le texte et les images, voir l'avertissement de Roland Barthes, dans son ouvrage, *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970, p. 5 : « Le texte ne "commente" pas les images. Les images "n'illustrent" pas le texte : chacune a été seulement pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel,

artistes contemporains conviés et l'italique ou les guillemets de rigueur marquent le territoire des auteurs cités qui se marginalisent du corps du texte de mes propres écrits. Les ponts que j'établis vers d'autres domaines de recherche que celui des arts plastiques ne se bornent pas à construire de simples connexions vers ces références aux horizons multiples. Ils nouent des liens signifiants d'un domaine spécifique à l'autre et génèrent une dynamique de pensée qui enrichit le fil de cet écrit par les jonctions effectuées dans ces domaines diversifiés. C'est chargé de ces différences qu'un mouvement s'amorce et insuffle au déroulement de l'écriture et de la pensée l'énergie et les raisons indispensables à sa mobilité, condition incontournable de cette recherche.

Sans s'y limiter, cette thèse prend appui sur un corpus d'œuvres issues de domaines ciblés : la peinture (Francis Alÿs, Gustave Courbet), le cinéma (Alfred Hitchcock, Buster Keaton), la vidéo (Dan Graham, Steve McQueen) et les arts plastiques²⁴ (Francis Alÿs, Ryan Gander, Shilpa Gupta, Dan Graham, Rodney Graham, Steve McQueen, Roman Ondák et Simon Starling) ; ce dernier champ faisant intervenir les trois médiums précités confondus dont les partitions ne peuvent en aucun cas être significatives pour aborder les œuvres contemporaines étudiées ici. Les trois domaines spécifiques que sont l'architecture, la danse et la musique n'y sont pas frontalement abordés. Les pratiques contemporaines de la boucle y occupent néanmoins une place déterminante. À simple titre d'exemple, il n'y a qu'à penser aux figures en rosace et entrelacs sans fin²⁵ de la chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker, des circonvolutions dynamiques de la boucle dans le langage de l'architecture contemporaine de Rem Koolhaas²⁶ ou de Zaha Hadid²⁷ ou encore des pratiques du son et de la musique²⁸

analogue peut-être à cette perte de sens que le Zen appelle un *satori* [dont la traduction littérale en japonais signifie « compréhension » dont l'acception occidentale pourrait être « éveil »] ; texte et images, dans leur entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange [...]. »

²⁴ La boucle en musique, littérature et arts visuels est un sujet d'actualité comme en témoigne la publication des actes du 5^e colloque international du Centre International de Poétique Appliquée, « Boucle et répétition. Musique, littérature, arts visuels », du 3 au 5 mars 2011 dont est issu l'ouvrage collectif *Boucle et répétition. Musique, littérature, arts visuels*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2015. Les actes du colloque y témoignent d'une pratique contemporaine des arts plastiques sous le filtre quasi exclusif de la pratique de la vidéo et du cinéma. Voir, Michel Delville, « Le spectre de la répétition dans l'art vidéo : Gordon, Viola, Atkins. », traduit de l'anglais par Antoine Cazé, p. 127-143 et J. Ronald Green, « Résurgences de la boucle film/vidéo », traduit de l'anglais par Antoine Cazé, p. 103-125.

²⁵ Voir Philippe Guisgand, *Les Fils d'un entrelacs sans fin. La Danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008.

²⁶ Voir Stéphane Dawans, « Dynamique de la boucle dans le langage de l'architecture contemporaine. L'espace selon Rem Koolhaas », communication orale non publiée, 5^{ème} colloque international du Centre International de Poétique Appliquée, « Boucle et répétition. Musique, littérature, arts visuels », du 3 au 5 mars 2011, Université de Liège.

²⁷ Voir la réalisation par l'agence Zaha Hadid du centre culturel Heydar Aliyev, à Bakou, capitale de l'Azerbaïdjan.

²⁸ Pour une tentative de classification et une brève histoire des technologies de la boucle en musique, voir l'article de Paul Carr et Ben Challis, « Quand l'impossible devient réel. Typologie des boucles, impact de

d'artistes tels Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass²⁹ ou d'Alvin Lucier³⁰. C'est en raison de cette importance et de l'étendue considérable des recherches qu'elles sont en capacité de générer qu'il m'apparaît contre-indiqué d'ajouter l'ensemble ou partie de ces trois domaines à ceux déjà observés ; cette manœuvre présente le risque d'occasionner le survol stérile des œuvres concernées. Les implications de ce choix rejoignent ainsi les propos de Françoise Parfait dans son introduction de *Vidéo : un art contemporain*³¹ :

La contrepartie de ce choix est que tout ne figure pas dans cet ouvrage, et que l'on pourra aisément y repérer des absences et des partis pris : ils sont assumés avec toute la part de subjectivité et de justification qu'engage et que nécessite une réflexion à caractère esthétique.

Un corpus trop éclectique qui, tous terrains confondus, traiterait des figures de la boucle indifféremment plastiques, cinématographiques, vidéographiques, architecturales, dansées, sonores ou musicales, pourrait conduire à dresser une liste non exhaustive ayant pour écueil d'assimiler la recherche à un catalogage et une opération de nomenclature. Une étude exclusive de ces champs distincts ferait aisément l'objet de plusieurs autres thèses dont l'intérêt et la pertinence demeurent d'actualité conjointement au domaine spécifique de cette recherche qui s'inscrit résolument dans le champ des arts plastiques. Au regard de cette spécificité, l'entrée en matière par un chapitre consacré à ma pratique artistique s'impose, attestant de la priorité et de la teneur des motivations qui animent cette recherche et en oriente les déroulements.

l'immédiat et de l'hypermédia sur la pop music » dans l'ouvrage collectif *Boucle et répétition. Musique, littérature, arts visuels*, *op.cit.*, p. 92-97.

²⁹ Sur la figure de la boucle comme répétition, voir Johan Girard, *Répétitions. L'Esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

³⁰ Voir notamment la réalisation *I Am Sitting in a Room*, composition électro-acoustique pour voix et bandes magnétiques dont la performance eut lieu pour la première fois en 1970. Voir l'article de Erdem Nilüfer, « La pièce vide », *Revue française de psychanalyse* 5/2006 (Vol. 70), p. 1417-1423, [Consultation le 06 avril 2015], Disponible sur : <www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2006-5-page-1417.htm>.

³¹ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, *op.cit.*, p.13.



image
en attente

Sans titre, 2015.

I. PRATIQUE ARTISTIQUE

*Cette sorte d'égarément qui nous est propre doit s'insérer
dans notre travail.³²*

Rainer Maria Rilke

³² Rainer Maria Rilke, *Lettres (1900-1911)*, traduit de l'allemand par Hélène Zylberberg et Jean Nougayrol, Paris, Stock, 1934, p. 167. (cité par Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 198.

CADRE

TENSÉGRITÉ

Si l'égarément évoqué par Rilke se définit comme « l'action de perdre son chemin³³ », il signifie également le fait de « se trouver en un lieu insolite³⁴ ». Ce lieu insolite ne saurait surgir qu'aux détours d'un cheminement qu'il est nécessaire de baliser face au risque de la dispersion. Entre le cadre universitaire – lieu d'inscription de ces recherches – et les expériences d'atelier de mon travail artistique, il m'apparaît crucial de tisser des liens étroits. La ténuité des liens entre ces deux domaines permet d'échapper à l'exiguïté d'associations préméditées au profit de correspondances propices à l'invention.

Les liens mis en œuvre dans ma thèse visent à la fois une tension, une compression, mais également un flottement, un relâchement. À la manière d'un lien élastique virtuel opérant une jonction souple entre les cheminements de la théorie et ceux de la pratique, les articulations mises en place sont dans la nécessité d'être flexibles afin que l'ensemble qu'elles structurent soit mobile et alerte. De cette souplesse dépendent l'agilité de la réflexion et la vivacité de la pensée qui participent de l'élaboration de cette thèse. Les jeux de correspondance entre les notes d'atelier et la rédaction des écrits qui s'y associent sont la marque d'un espacement bénéfique installé entre les deux éléments d'un rouage afin que la démarche qui en résulte puisse être mobile et poursuivre librement son développement. Afin que ces jeux ne soient pas synonymes d'un défaut de serrage et qu'ils n'occasionnent pas, du fait d'être trop lâches, des difficultés à conduire cette recherche sans dévier des objectifs fixés, une tension étroite entre ces deux postures, celle de praticienne et celle de théoricienne, est désirée. Entre la pratique et la théorie, l'équilibre souhaité ici est à l'image d'une

³³ *Trésor de la langue française...*, *op.cit.*, « Égarément » [définition], « fait de se retrouver en un lieu insolite », p. 780.

³⁴ *Ibid.*

architecture animée par les principes de *tenségrité*³⁵, anglicisme inventé dans les années 50 et issu de la contraction des mots *tensile*³⁶ et *integrity*³⁷. La faculté spécifique assurée par une structure de ce type consiste à se stabiliser mécaniquement par le jeu des forces de compression et de tension qui se répartissent entre les différents éléments qui la composent. Un système en tenségrité est auto-équilibré. Les agencements établis par ce principe se stabilisent non par la résistance de chacun de leurs constituants, mais par leur répartition et leur équilibre dans la totalité de la structure. L'un des composants du système que forme cette thèse – l'écriture – n'est rien sans l'autre de ses composants : l'expérience d'atelier et la pratique de l'exposition. Ces deux ferments de la recherche, à la manière du squelette et de la chair du corps humain, n'ont de validité l'un sans l'autre et ne semblent se maintenir activement dans cet exercice de rédaction d'une thèse d'arts plastiques que s'ils témoignent d'une morphologie dynamique se réclamant de ces principes de tenségrité.

Le découpage en quatre parties de cette étude sur les systèmes de la boucle – les mises en lien que ceux-ci installent, les temporalités qu'ils recouvrent et enfin les échappatoires qu'ils génèrent – est également en action dans l'articulation des chapitres traitant de mon travail plastique. Si ma pratique ne traite pas exclusivement de la boucle dans le même sens que celui analysé dans les cas mobilisés dans cette thèse, les procédures qu'elles mettent en jeu leur sont néanmoins communes et s'articulent selon cinq entrées déterminantes. Les réalisations que j'ai choisi de retenir pour ce corpus personnel sont abordées selon les détournements auxquels elles procèdent (« Détourner »), les jonctions qu'elles opèrent (« Relier »), les interrelations qu'elles occasionnent (« Échanger »), les répétitions qu'elles installent (« Rejouer ») ainsi que les stratégies qui s'en dégagent (« Échapper »). Chaque production y est investie sous deux angles d'approche distincts : un premier temps qui est celui d'une note à visée descriptive des formes et processus engagés et un second temps où l'analyse des travaux est entreprise dans ses relations étroites avec le sujet de la thèse et des échos qu'elle instille au cœur de cette investigation. Cette partie

³⁵ Jérôme Quirant, *Conception de systèmes structuraux autocontraints, légers et pliables : de la théorie à la mise en œuvre*, Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Montpellier 2, mai 2014, p. 11 : « Les systèmes de tenségrité sont des systèmes *réticulés, spatiaux et autocontraints*. Ils sont réticulés, car les éléments qui les constituent sont reliés entre eux par des articulations (rotules) [...]. Ils sont spatiaux, car leur géométrie est tridimensionnelle et permet de reprendre des actions suivant n'importe quelle direction de l'espace. Enfin ils sont autocontraints, puisque dès leur assemblage, un état de sollicitation interne leur confère stabilité et rigidité. »

³⁶ *Tensile* : « Able to be stretched or drawn out ; ductile » (capable d'être étiré, ductile), *The new shorter Oxford English Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 3249.

³⁷ *Integrity* : « The condition of having no part or element taken away or lacking » (condition telle qu'il ne puisse y avoir aucune partie ou élément retirés ou manquants), *The new shorter Oxford English Dictionary*, *op.cit.*, p. 1387.

constitutive de la recherche sur le phénomène récurrent de la boucle dans l'art contemporain place et présente ce qui la motive : ma pratique artistique. Celle-ci, mise en jeu par l'ouverture que propose cette exploration, s'alimente du fruit des découvertes qu'elle suscite en une circularité qui s'inscrit avec invention et pertinence au cœur de cette aventure. La part de la réflexion s'y conjugue en un maillage serré avec celle de l'émotion, de la sensation et de l'intuition. C'est dans cette pluralité d'approches – et à cette condition – que le matériau de cette thèse peut s'élaborer « en toute tenségrité » dans le domaine qui la caractérise, celui des arts plastiques.

CONCORDANCES

L'articulation entre la réflexion théorique et l'élaboration de la pratique de cette recherche est conduite à s'exercer selon « l'art du vrai commerce » cher à Rainer Maria Rilke³⁸ :

Que ce soit le chant d'une lampe ou bien la voix de la tempête, que ce soit le souffle du soir ou le gémissement de la mer, qui t'environne – toujours veille derrière toi une ample mélodie, tissée de mille voix, dans laquelle ton solo n'a de place que de temps à autre. Savoir à quel moment c'est à toi d'attaquer, voilà le secret de ta solitude : tout comme l'art du vrai commerce c'est : de la hauteur des mots se laisser choir dans la mélodie une et commune.

Les « mille voix » qui la composent, celles de la famille d'artistes, d'inventeurs et d'écrivains que j'ai le plaisir de convier dans cette recherche, construisent l'environnement de ces écrits et celui de mes productions artistiques. Cette entreprise prospective est menée dans le souci d'une concordance des temps délicate. « [...] savoir à quel moment c'est à toi d'attaquer », est l'une des questions posées par l'ensemble que forme le corpus pratique et théorique de cette étude. À quel instant le fil de l'écrit doit-il s'interrompre pour laisser place à la production en atelier ? À l'inverse, à quel instant la pratique de l'atelier doit-elle se suspendre pour que reprennent les écritures ? C'est dans ce fragile équilibre que se placent les interrogations soulevées par cette recherche théorique ainsi que celles qui émergent de l'exercice de ma pratique artistique. L'entrelacement des questionnements qui en découlent en constitue le dynamisme porteur.

³⁸ Rainer Maria Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*, traduit de l'allemand par Bernard Pautrat, Paris, Allia, 2008, n.p.

Les réalisations retenues³⁹ dans cette première partie de ma thèse ont été élaborées entre 2007 et 2015. L'appareil théorique de cette recherche, le cadre épistémologique qu'il constitue, ne cessent d'être dans une relation de découverte et de remise en jeu active de la production artistique. Celle-ci ne peut être adjointe à la production de l'écrit dans ce lien réducteur de cause à effet sous peine de les figer, l'une et l'autre, dans la posture réductrice d'une illustration réciproque. Les expériences plastiques de la recherche en atelier, leur production, leur finalisation et leur monstration dans le cadre d'une exposition ou toute autre intervention publique (affichage de rue, publication, communication), accompagnent et génèrent la production de l'écrit. Les intrications fécondes des deux axes de cette pensée en cours de construction constituent le déroulé du fil de la recherche. L'achèvement de ma thèse, clôturée par la production d'un ouvrage à la dénomination éponyme de « thèse », représente un moment singulier de ce déroulement et consiste en une autre suspension de la réflexion qui préfigure et configure, en ce moment présent, le futur de cette investigation qui passe. Le préfixe *re* de la recherche le signifie, il s'agit de « chercher de nouveau ».

³⁹ Toutes les images figurant dans cette partie de la thèse intitulée «Pratique artistique » sont des reproductions des réalisations de l'auteur de cette étude, de même que – sauf mention contraire – les prises de vues.

Mon travail présenté dans diverses galeries, centres d'art et revues depuis 1998 est en lien avec des phénomènes qui trouvent leurs sources dans une société occidentale dans laquelle je suis civiquement et artistiquement inscrite. Mon travail est politique au regard des relations qu'il entretient avec une société organisée. Cet ancrage au creux de ce terrain circonscrit me permet d'extraire des pistes singulières en relation avec les sphères religieuses, médiatiques, éducatives, juridiques, scientifiques et économiques auxquelles participe la sphère politique. J'y décline les éléments suivants dont l'énumération non exhaustive permet de balayer les différentes pistes d'investigation empruntées :

- fiches d'information du département de la justice criminelle du Texas.
- fichiers ethno-raciaux de la police et gendarmerie françaises.
- produits et outils de marketing de circuits commerciaux de grande distribution : feutres « couleurs de peau », pansements pour « peaux mates et bronzées », slogan publicitaire d'une société de transport.
- représentations stéréotypées de figures dites « européennes » dans le domaine du maquettisme.
- articles de presse d'information ou d'agrément.
- textes de loi, renseignements statistiques ou comptables fournis par divers services administratifs.

La diversité des représentations de l'être humain dont je me saisis pose la question des modalités d'apparition et de définition de l'identité au cœur d'une communauté à laquelle j'appartiens et qui me conditionne. Pour faire face à ce questionnement, mes productions plastiques, si elles mettent en jeu des sources qui se définissent selon une inscription géographique, politique et sociale ciblée, se manifestent selon ces modes d'apparition diversifiés. De l'intimité de la peau à la collectivité de l'espace urbain ou aux quatre murs de l'habitable familial, il est question dans mon travail de territoires, de zones de contact, d'espaces à partager et des schémas et projections identitaires qui y prévalent. Les orientations adoptées par ce travail posent la question de la stratégie à adopter face au monde et à ses représentations, de la place où il est possible de me tenir afin d'y construire une position, sinon une posture, afin de me situer individuellement face aux dispositifs tels qu'ils

sont définis par Giorgio Agamben⁴⁰ quand il propose une distinction entre les « deux grands ensembles ou classes⁴¹ » que sont les êtres vivants et les dispositifs qui ne cessent de s'en emparer. Le philosophe caractérise les dispositifs selon leurs actions qui ont⁴² :

[...] *la capacité de capturer, d'orienter et de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants.*

Résultant de cette partition – les dispositifs et les être vivants – Agamben désigne comme « sujets » ce qui « résulte de la relation, et pour ainsi dire, du corps à corps entre les vivants et les dispositifs⁴³. » Me positionnant comme sujet entre le vivant et les dispositifs qui s'en emparent, je fais appel aux données plastiques et sémantiques qui m'entourent et y ponctionne des procédures, des images et des écrits appartenant à divers contextes. J'en prélève des fragments que je repositionne et agence selon de nouvelles modalités ; ces réappropriations et ces détournements font jouer les données sélectionnées sous des registres qui leur sont initialement peu familiers. Par mon intervention sur leur support, leur médium, leur cadrage, leur mise en espace et leur échelle, j'instaure des décalages où les domaines publics et les sphères privées, les stratégies commerciales et les visées personnelles se trouvent imbriquées dans ces approches plurielles de l'être humain. Le particulier et l'universel, le banal et l'exceptionnel, l'insignifiant et le tragique, la société de consommation et l'éthique sont conduits à s'y côtoyer. Par ces télescopages, ces frictions d'un monde à l'autre, le regard que je porte sur les stratégies et objets qui m'entourent conduisent à la mise en place de pauses, de détournements, d'injection de données s'infiltrant d'un domaine à un autre et qui permettent de mettre en place un retrait et une distance. C'est cette mise à distance qui me permet de conférer un agencement inédit à ce que je vois, à ce que j'entends et vis-à-vis duquel je suis placée en position de témoin direct ou, par le truchement des supports médiatiques, de témoin indirect. Je m'emploie – plutôt que de prendre un parti pris figé – à adopter une position vigile et les dispositifs plastiques qui résultent de cette posture se réclament de ma « responsabilité » dans le sens souligné par Georges Didi-Huberman⁴⁴.

⁴⁰ Giorgio Agamben, *Qu'est ce qu'un dispositif ?* Paris, Rivages poche/Petite bibliothèque, 2006, p. 31.

⁴¹ *Ibid.*, p. 30.

⁴² *Ibid.*, p. 31.

⁴³ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁴ Voir la référence au mythe de Persée, Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, p. 221. Face à Méduse, personnage mythique dévastateur et assassin, Persée oppose son bouclier à la surface polie miroitante et propose une image du réel qui désormais s'y reflète. Ce reflet apparaît comme une image enfin viable du réel dont la vision directe demeure meurtrière, pétrifiante et source d'impuissance. En revanche le philosophe écrit que si « [...] l'horreur reflétée, reconduite, reconstruite comme image [...] peut être source de connaissance », il est nécessaire d'apporter une condition à cette approche du réel en engageant, poursuit-il « sa responsabilité dans le dispositif formel de l'image produite. »

Les travaux d'atelier conduisent, alimentent et constituent l'ossature de cette recherche sur les figures de la boucle. Ils ont la particularité de s'insérer au cœur de ce sujet selon divers rythmes. Si certaines de ces réalisations furent produites bien avant la décision des contenus de ce sujet de recherche, d'autres en ont accompagné et généré la configuration. Enfin, une partie de ces travaux s'est façonnée au cours de cette étude, à la fois en éclaircur des écrits mais également dans leur sillage, ceci dans une relation constante et dynamique – tant en amont qu'en aval de l'écrit – de découvertes réciproques à la fois générantes, concluantes et agissantes. Dans ce chapitre qui leur est consacré, les travaux ne sont pas traités chronologiquement. Leur action dans le déroulement et la production de l'écrit n'opère pas selon ce découpage temporel mais se matérialise plutôt comme un aiguillon tenace, non pas diachronique, mais dans l'inactualité qui leur est particulière (à l'exception d'une pratique plasticienne de l'écriture dont je ne relève pas). Je ne suis effectivement pas dans l'exercice de mon travail de plasticienne lorsque je suis dans le travail de l'écriture ; même si celui-ci en fait indubitablement partie, il s'agit bien là de deux pratiques distinctes l'une pouvant concéder la place à l'autre – et réciproquement – sans que cette concession ne détruise l'équilibre fragile qui les maintient dans des conditions d'inventivité fertile propices aux déclenchements intuitifs et impulsifs qui président à la création. Robert Morris, à une question posée portant sur les liens qu'entretiennent sa pratique de l'écriture et son activité artistique, répond⁴⁵:

À un certain niveau, l'écriture devient une sorte de thérapie pour tenter d'avoir une conscience plus aiguë de ce que j'ai fait, étant donné que la production elle-même n'est pas guidée par un programme conscient. Il y a naturellement des présupposés et certains d'entre eux sont conscients. Mais pour moi, le processus de travail sur des choses physiques est plus ou moins intuitif. Une autre manière d'analyser l'écriture est de l'appréhender à un niveau plus philosophique, au sens où je cherche par là à mettre à jour ces présupposés plus généraux qui sous-tendent le travail et à les relier à un contexte historique plus vaste. Toutefois ces deux intentions peuvent aussi être vues comme n'en formant qu'une seule.

⁴⁵ Robert Morris, *Robert Morris. From Mnemosyne to Clio : The Mirror to the Labyrinth (1998-1999-2000)*. Lyon, Musée d'art contemporain, Paris, Milan, Seuil, Skira, 2000, p. 82-83.

Ces « deux intentions », l'écriture et l'activité artistique, s'entrelacent à l'image des torons d'un cordage. Le « fil intérieur⁴⁶ » qui se love au cœur de ce tressage – celui qui se nomme l'« âme⁴⁷ » et renforce l'ensemble décrit afin qu'il en devienne plus résistant – est ce qui motive et structure cette investigation : le désir et la curiosité qui, à la manière de ce cordeau central, la chevillent solidement.

ARTICULATIONS

L'articulation établie entre mes productions plastiques et la pratique de l'écrit qui les accompagne est de trois ordres dont la perméabilité et les interrelations sont garantes de la pertinence d'un tel découpage dans le cadre de l'édification de ma thèse. D'une part, l'écriture produite à la suite des réalisations vient en fixer les contours par un commentaire descriptif. Cette partie de l'écrit est l'écho d'un travail pratique et de la réflexion qui l'accompagne tels qu'ils se présentent à un moment déterminé de l'existence de la réalisation, qu'elle soit achevée ou à un temps momentanément suspendu de sa production dans le cas d'une série en cours. D'autre part, les pistes de réflexion auxquelles me mène le travail plastique finalisé ou en cours d'édification peuvent appartenir à un deuxième type d'écrits, celui des implications théoriques qui nourrissent ou s'alimentent de la production plastique, créant des ponts entre les pensées d'artistes, de philosophes, de poètes, de scientifiques ou de critiques dont la proximité avec les processus que j'engage façonne une réflexion mobile. Ma pratique se forge de ces écrits conduits à partir des objets artistiques que j'élabore ainsi qu'au cœur des enjeux plastiques et théoriques qui s'y trament. Ce processus me conduit sur la piste de réalisations qui en appellent d'autres, lesquelles demeurent encore à concevoir. Enfin, les écrits de ma recherche inhérents à cette thèse en arts plastiques opèrent un double mouvement, à la fois constructif et déconstructif. Générant à la fois une visée en profondeur et une mise à distance nécessaire de la réflexion et du travail poursuivi en atelier, le travail d'écriture de la thèse fait émerger et relie les brèches ouvertes par les questionnements de la recherche sans toutefois avoir le désir de les colmater. Les ouvertures ainsi pratiquées donnent la liberté nécessaire à la fluidité et au bon fonctionnement des rouages de cette dynamique de pensée sur la boucle comme figure contemporaine.

⁴⁶ Trésor de la langue française...*op.cit.*, p. 724 : « *Âme d'un cordage*. Fil intérieur autour duquel on tresse les torons ».

⁴⁷ *Ibid.*

Cet espace de la recherche attaché à ma pratique artistique est abordé sous la forme d'une liste dont les entrées sont signalées par les formes verbales « Détourner », « Relier », « Échanger », « Rejouer » et « Échapper ». Ces axes retenus pointent et précisent les modes opératoires de mes réalisations et de mes projets en correspondance avec le sujet de cette étude. Les réalisations que ce compartimentage distingue ne sauraient néanmoins se ranger exclusivement sous l'un de ces cinq termes. Les circulations à multiples niveaux d'une entrée à l'autre de cette partition témoignent d'une porosité, d'un jeu de circulation et de coappartenance qui ne peut qu'échapper à toute tentative de classement hermétique.

Le rôle et la teneur des écrits menés dans cette première partie s'affirment comme ceux de la présentation. Les textes sommaires qui accompagnent les visuels de cette partie liminaire sont envisagés comme des commentaires. Les réalisations qu'ils informent sont observées sous le regard d'une description des éléments en présence et des processus qui s'y engagent. Ouverture de ma thèse et entrée dans le cœur de son sujet, ces réalisations et projets personnels motivent et trouvent en retour leurs motivations au sein de la recherche théorique. Cet échange réciproque s'effectue sans qu'en soient pour autant exclus et résorbés les inadéquations, ellipses et autres égarements propices à « se trouver en un lieu insolite », de la ville de Huntsville au Texas à celle de Meximieux en France.



Vue partielle d'exposition, Centre d'art contemporain, Villiers sur Marne.

RÉALISATIONS : Huntsville/Meximieux

Death Row (2015)

Les exécutions capitales ont repris officiellement au Texas le 7 décembre 1982⁴⁸. Depuis cette date, 525 détenus ont été exécutés dont le dernier de cette liste en cours le 14 juin 2015. Sous la rubrique des « Public Resources⁴⁹ » (ressources publiques) et dans un onglet spécifique, au nom de « Death Row » (couloir de la mort), le Département de la Justice Criminelle du Texas, le *TDJC*, publie les informations et références de ses exécutions⁵⁰. Au numéro de matricule, nom, prénom, date de naissance, sexe, race, date de l'incarcération, comté et date du délit, viennent s'ajouter sous forme de liens hypertextes, la fiche complète d'informations sur le condamné ainsi que les dernières phrases prononcées avant l'injection létale. La prochaine exécution⁵¹ programmée à la date de rédaction de mes recherches aura lieu le 18 juin 2015.

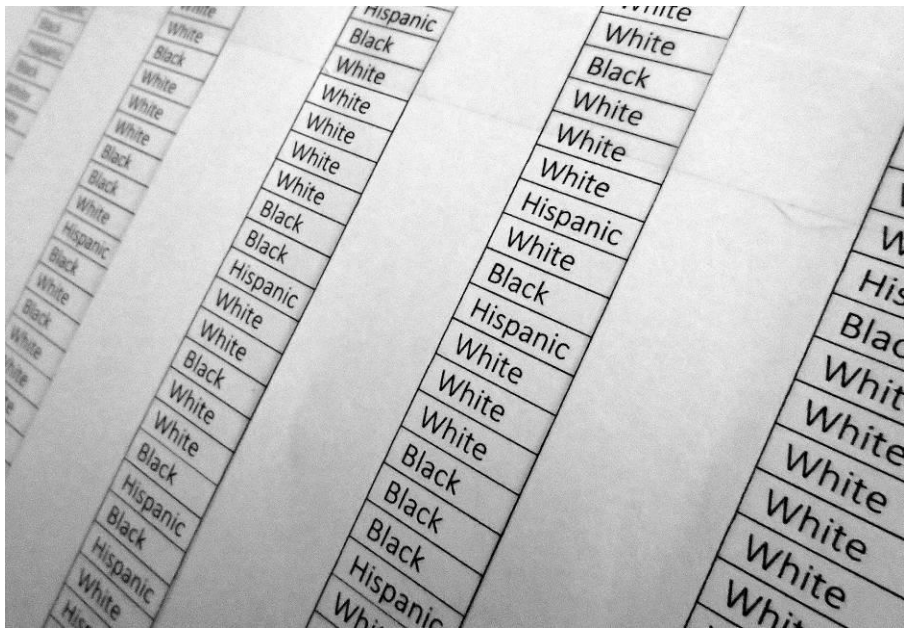
Le travail recouvert par l'intitulé *Death Row* se décline sous trois formes, *Other* (autre), *Colours (Shade of Blue and Shade of Grey)* (couleurs, nuances de bleu et nuances de gris) et *Executed* (Exécuté).

⁴⁸ Voir article de Gregory Schwartz, « Au Texas, les derniers mots des condamnés », *Libération*, [Consultation le 06 août 2014]. Disponible sur <http://www.liberation.fr/monde/2014/08/06/au-texas-les-derniers-mots-des-condamnes_1073550>.

⁴⁹ Voir le site du *Texas Department of Criminal Justice*, TDJC, [Consultation le 21 avril 2015]. Disponible sur <https://www.tdcj.state.tx.us/death_row>.

⁵⁰ Voir « Death Row Information », Site *Texas Department of Criminal Justice*, [Consultation le 17 avril 2015]. Disponible sur : <https://www.tdcj.state.tx.us/death_row/index.html>.

⁵¹ Voir l'onglet « Sheduled Executions ».



Other, 2015 (Document de travail).

« Race » est l'une des entrées du tableau d'informations des « Executed Offenders » présenté sous l'onglet « Death Row Information » du *TDJC*. Dans la pièce sonore *Other*, les données développées dans cette colonne ont été extraites de l'ensemble du tableau et font l'objet d'une énumération. *Hispanic*, *White*, *Black*, *Other* sont les mots qui désignent les quatre appartenances raciales renseignées. La reprise de ces quatre mots s'opère à partir du haut de la colonne du tableau d'information (l'exécution la plus récente, le 3 juin 2015) jusqu'à la base de la colonne (l'exécution la plus ancienne référencée par le *TDJC* le 7 décembre 1982). Les quatre termes, *Hispanic*, *White*, *Black* et *Other* sont énumérés en boucle, en une ritournelle. Le mécanisme de défilement des bandes enregistrées de l'appareil analogique enregistreur et diffuseur⁵² utilisé pour cette réalisation renforce la monotonie et la régularité de l'énumération. Deux sources sonores se distinguent : celle du casque, lieu d'écoute de la liste des quatre mots, et celle des rouages mécaniques de l'appareil, dans l'espace d'exposition.

⁵² Le modèle de cet appareil multipiste analogique (Revox) date des années 1980/90 période correspondante à celle de la reprise des exécutions au Texas.



Beunka

Colours (Shades of Blue and Shades of Grey), 2015. (Détail).

Colours (Shades of Blue and Shades of Grey) (2015)

Cette réalisation intitulée *Colours (Shades of Blue and Shades of Grey)* comporte les reprises en quatre-vingt-quinze nuances de bleu et trente-trois nuances de gris des arrière-plans des photographies d'identité présentées dans la fiche d'information des condamnés référencés par les services du *TDCJ*. Retouchées par un logiciel informatique, la couleur à l'arrière-plan des photographies est prélevée pour être appliquée et étendue sur l'ensemble de la surface définie par la silhouette humaine avec un degré d'opacité de quatre-vingt-quinze pour cent. L'arrière-plan et la figure humaine se confondent quasiment pour ne plus définir qu'un rectangle de teinte bleue ou grise. À cette surface colorée est associé le prénom du détenu exécuté.

CHARLES WILLIAM BASS

EXECUTION # 662 SCHEDULED FOR EXECUTION MARCH 12, 1986

DATE OF BIRTH: 01/10/57 (29)

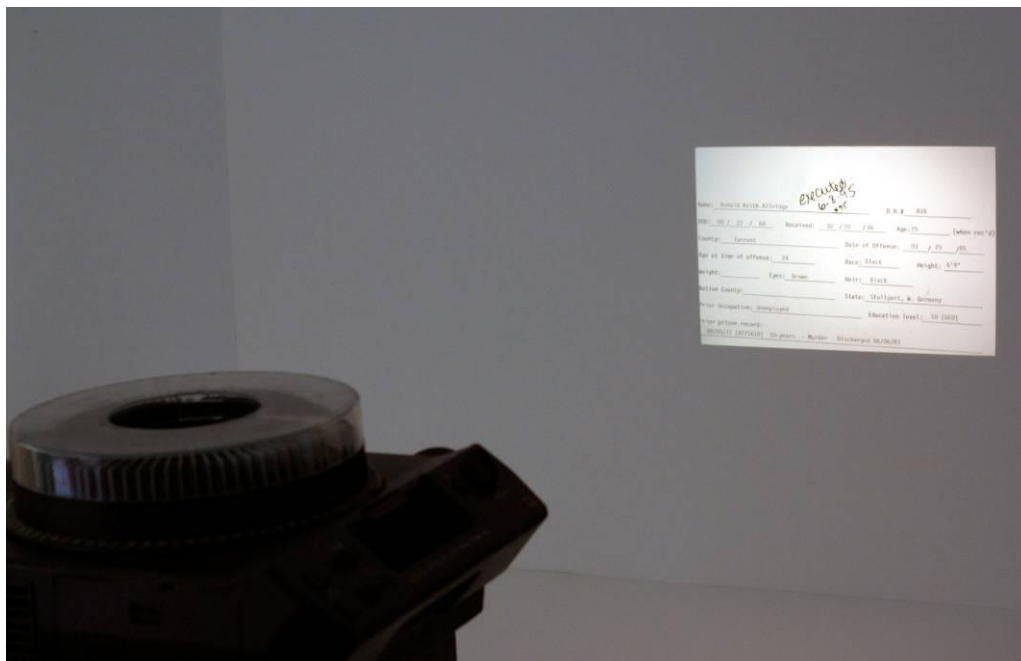
COUNTY OF CONVICTION: HARRIS

DATE RECEIVED: 07/09/80

RACE: WHITE

CRIME: CAPITAL MURDER. ON AUGUST 16, 1979, BASS ROBBED A LOUNGE
 UNPOINT AND FLED. AFTER GOING 1/2 MILE FROM THE ROBBERY, HE WAS
 ACCIDENTALLY BY TWO HOUSTON CITY MARSHALLS WHO HAD A TRAFFIC
 WARRANT ON BASS. BASS WAS STOPPED BY THE OFFICERS WHO NOTICED
 POCKETS STUFFED WITH ROLLED COINS AND DOLLAR BILLS. BASS PULLED
 A .380 AUTOMATIC PISTOL AND SHOT OFFICER BAKER IN THE STOMACH THE
 OFFICER BAKER DIED AND OFFICER BAKER'S BROTHER WAS INJURED.

EXECUTED



Executed, 2015, En haut, détail de la fiche administrative avec la mention manuscrite (Document de travail). En bas, vue de l'installation.

Entre 1982 et 1995, à la suite de l'exécution du condamné, un employé du *TDJC*, en charge de témoigner administrativement de la validité de la procédure et afin de clôturer le dossier, reporte sur la fiche de renseignements de la personne exécutée, la mention *executed* (exécuté) suivie de la date de l'exécution. Ce report est fait de la main de la personne en charge du dossier. Dans cette réalisation, la graphie singulière des mentions manuscrites de chacun des membres de l'administration judiciaire est l'objet d'une mise en valeur par augmentation de la densité et du contraste de cette zone du document. Les informations de l'ensemble de la fiche du condamné ne sont plus lisibles au profit de cette seule mention accompagnée de la date d'exécution et du prénom de l'exécuté. Le document est photographié pour apparaître selon un autre format et sous un autre support : celui du film inversible. Un ensemble de quatre-vingts diapositives reproduisant chacune un fragment de fiche administrative clôturée par la mention « *executed* » est chargé dans le panier circulaire d'un projecteur de diapositives pour être projeté en boucle sur une surface murale. Chacune des quatre-vingts mentions apposées est singulière et témoigne d'une identité, celle de l'exécutant. Réitérant ce même mot, « *executed* », l'exécutant confirme l'acte de mise à mort du condamné et témoigne de la validation de la sentence décidée et du bon déroulement de son exécution. C'est ce contact par l'écriture – lien personnel entre l'exécutant et l'exécuté – qui est au cœur de ce travail.

Death Row, selon ses trois déclinaisons, *Races*, *Colours (Shades of Blue and Grey)* et *Executed*, s'articule autour d'une même source d'information, celle du *TDJC*, et s'alimente de leurs informations archivées, présentes et à venir. Marquant l'étape ultime de deux cycles, celui de la fin d'un parcours judiciaire, assorti de celui de la fin programmée d'un parcours humain et d'une vie, *Death Row* prend place dans un appareil d'autorité et de pouvoir dont les informations sont régulièrement publiées et mises à jour sur Internet via le site de la *TDCJ*. S'alimentant de ces données publiques, ce travail opère un détournement des informations véhiculées par le biais du Web. Par des opérations plastiques de déconstruction et de réagencement, les informations prennent d'autres modes d'apparition, qu'il s'agisse de médium, de format ou de support. La capture de ces éléments me permet d'extraire des données humaines d'un appareillage judiciaire et de les resituer de nouveau sur un plan personnel. Cette boucle consistant à s'immerger dans un système afin d'en extraire des informations et d'en affirmer de nouveau les données personnelles qui y sont niées ou

dévoquées afin d'être réinjectées dans le domaine public par le biais de publication, d'exposition, de projet éditorial ou d'affiche est une procédure récurrente de mon travail.

Egalement en œuvre dans la réalisation *Canonge* (2009-2015), l'exploration ici d'un fichier d'identification du Ministère de l'Intérieur se décline, elle aussi, selon diverses variables. Amorcé en 2009, ce travail en cours se décline selon ces cinq entrées : *Canonge, affiches* (2009), *Canonge, plaques* (2009), *Canonge, produits dérivés* (2009-2011), *Who is afraid of Black, White, Yellow and Arab ?* (2009) et *Gitan* (2011-2015).

Canonge (2015-2009)

L'intitulé qui désigne cet ensemble, « Canonge », est emprunté au nom⁵³ porté par un fichier d'information utilisé aujourd'hui encore par les services de police et de gendarmerie du Ministère de l'Intérieur en France. Conçu en 1950, du nom de son inventeur l'inspecteur de police de la sûreté urbaine de Marseille, René Canonge, ce registre conçu comme une aide à l'enquête classait initialement les auteurs d'infraction en quatre catégories – trois couleurs et un adjectif d'origine géographique – qui tous les quatre ont la particularité de désigner à la fois un adjectif et le substantif qui, métonymiquement, s'y rapporte :

noir

blanc

jaune

arabe

Ce fichier, informatisé depuis 1992, est une base de données soumise aux victimes d'agressions. Celles-ci – en consultant les photographies de personnes dont le signalement est enregistré dans ce fichier – sont censées reconnaître et identifier leur(s) agresseur(s). « Faire un canonge » est une expression couramment utilisée dans les commissariats pour désigner cette procédure. Intégrée dans le STIC⁵⁴ qui recense actuellement près de 34 millions de personnes, cette base de données est alimentée au fil des affaires et des témoignages par l'état civil, la photo et la description détaillée des personnes arrêtées ou

⁵³ Voir Laurent Chabrun, Éric Pelletier, Romain Rosso, « L'origine des délinquants », *L'Express*. Mis en ligne le 09 février 2006, [Consultation le 10 août 2014]. Disponible sur :

<http://www.lexpress.fr/actualite/societe/justice/1-l-origine-des-delinquants_483039.html>.

⁵⁴ *Le Système de Traitement des Infractions Constatées* (STIC) est un fichier informatique de la police nationale française regroupant le signalement de personnes ayant des antécédents judiciaires dont le décret d'application du 5 juillet 2001 a donné une existence officielle à un fonctionnement jusqu'alors officieux.

placées en garde à vue. En 2006⁵⁵, ce fichier comporte douze types ethniques dont l'attachement à la provenance géographique se développe et prend de l'ampleur alors que les nuances chromatiques se réduisent ; le « jaune » est oublié, seuls le « noir » et le « blanc » persistent :

blanc-caucasien
méditerranéen
gitan
moyen-oriental
nord-africain-maghrébin
asiatique-eurasien
amérindien
indien
métis-mulâtre
noir
polynésien
mélanésien

Dans la remise du Rapport Officiel au Ministère de l'Intérieur, de l'Outre-mer et des Collectivités Territoriales élaboré en décembre 2008 et enregistré le 21 décembre 2011, la recommandation numéro 22, préconisant le remplacement de « la typologie ethno-raciale du STIC-Canonge et de son équivalent JUDEX⁵⁶ par les éléments du portrait-robot, dont la couleur de peau est une composante au même titre que la couleur des yeux et des cheveux par exemple⁵⁷ », n'a pas été retenue.

⁵⁵ Comme je l'évoque plus loin, la classification de 2006 a été modifiée en 2008. Voir Bauer, Alain, Soulez, Christophe, Ventre, André-Michel, *Mieux contrôler les fichiers de police pour protéger les libertés : rapport au ministre de l'Intérieur*, Paris, la Documentation française, 2009, p. 143.

⁵⁶ JUDEX : Le système Judiciaire de Documentation et d'Exploitation est un fichier de police informatisé français du ministère de l'Intérieur regroupant les informations concernant les auteurs d'infractions interpellés par les services de la gendarmerie.

⁵⁷ Site de l'Assemblée Nationale, *Rapport d'information n°4113* déposé en application de l'article 145 du règlement, par la commission des lois constitutionnelles, de la législation et de l'administration générale de la République sur la mise en œuvre des conclusions de la mission d'information sur les fichiers de police, enregistré le 21 décembre 2011, [Consultation le 10 août 2014.] Disponible sur :

<http://www.assemblee-nationale.fr/13/rap-info/i4113.asp#P818_234723>, p. 145 de la version PDF du document.



Canonge, affiches, 2009.

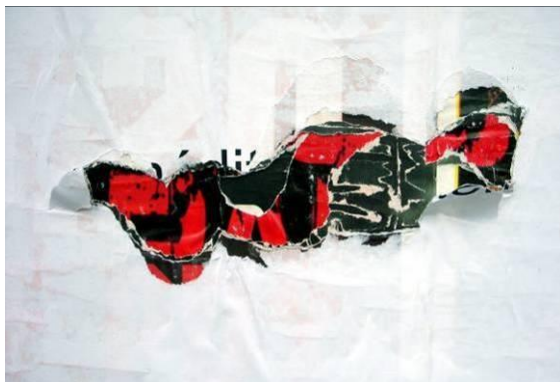


Canonge, affiches, 2009.

Dans ce travail *Canonge, affiches* élaboré à partir du découpage ethno-racial du fichier « Canonge » tel qu'il est rédigé en 2009 avant sa reformulation publiée en 2011, les douze appellations apparaissent au centre d'une affiche de papier blanc. Cette série d'affiches est placardée à diverses reprises et en divers endroits sur les murs, murets, clôtures et palissades de la banlieue sud-est parisienne, de Vitry sur Seine à Ivry-sur-Seine. Cet affichage de rue est photographié au moment de sa mise en place puis les jours suivants. Les photographies prises aux lendemains de l'affichage témoignent des réactions des passants qui, à l'aide d'outils de fortune (stylo, crayon, objets tranchants) sont intervenus, non pas sur l'ensemble de l'affiche, mais sur le mot qui y figure, en agissant par l'écriture, le retranchement ou la gravure avec pour intention, soit d'ajouter des commentaires – « oui !!! », « wisigoth », « gaulois », « porcs », etc. – soit de faire disparaître le mot par arrachage, lacération ou recouvrement.



Canonge, affiches, 2009. (Détail de l'affichage un jour plus tard). Mot initialement lisible : « blanc-caucasien ».



Canonge, affiches, 2009. (Détail de l'affichage un jour plus tard). De haut en bas, mots initialement lisibles :
« Méditerranéen », « Indien », « Métis mulâtre », « Noir ».

Les traces de ces réactions spontanées sont photographiées et font l'objet d'une seconde réalisation, celle de *Canonge, plaques*. Dans cette série de photographies, le cadrage se focalise sur les interventions pratiquées sur les affiches. Le contexte disparaît au profit des actions portées sur les mots désormais altérés, biffés, arrachés ou disparus. À ces clichés attestant d'une perte partielle ou totale de la lisibilité des mots imprimés, j'associe douze plaques identificatrices à l'image de celles ordinairement utilisées afin d'indiquer le nom et prénom du propriétaire sur les boîtes aux lettres. Dans une volonté d'assigner de nouveau les appellations d'origine propres au fichier « Canonge », les douze mots et groupes de mots sont de retour, de nouveau visibles.



Canonge, plaques, 2009. (Document de travail).



Canonge, plaques, 2009.



◉ indien ◉

Canonge, plaques, 2009.

Des pancartes, des tee-shirts blancs sur lesquels sont imprimés chacun des douze mots et groupes de mots : le fichier « Canonge » trouve une visibilité inédite en étant associé à des supports réinjectés dans l'espace public, lieu dont il est issu et dans lequel il prend place de nouveau. Les différents critères – physiques (noir), ethniques (indien), géographiques (polynésien) et autres amalgames (gitan, métis-mulâtre) – sur lesquels se base ce classement afin d'installer l'aide à l'interpellation judiciaire sont affichés et quittent leur discrétion administrative dépourvue de visibilité pour revenir au premier plan, telle une enseigne, et être arboré comme le motif d'une revendication ou comme une décoration vestimentaire à l'adresse d'autrui⁵⁸.



Canonge, tee-shirt, 2009.

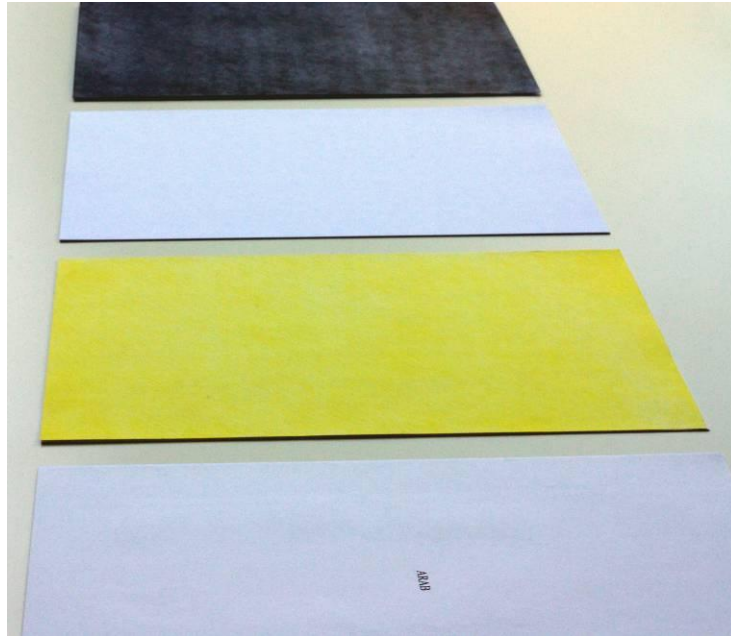
⁵⁸ Le port du tee-shirt « blanc – caucasien » déclenche de multiples réactions, tant de l'ordre de l'intrigue que de celui du rejet ou de la volonté d'en découdre.



Canonge, pancartes, 2009.

Who is afraid of Black, White, Yellow and Arab ? (2008)

Les quatre déclinaisons de la version initiale de ce fichier conçu par René Canonge apparaissent dans *Who is afraid of Black, White, Yellow and Arab ?*⁵⁹ composé de quatre piles de feuilles de papier de format standard A4. La première pile se compose de feuilles recouvertes de crayon de couleur de teinte noire, la seconde de feuilles laissées vierges, la troisième de feuilles recouvertes de crayon de couleur de teinte jaune et dans la dernière, le substantif « ARAB » est inscrit au centre de chaque feuille.



Who is afraid of Black, White, Yellow and Arab ? (2008).

⁵⁹ Allusion au titre de l'œuvre de Barnett Newman, *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue II*, (1967), huile sur toile, 305 x 259 cm. Staatsgalerie Stuttgart.

Le travail *Gitan* amorcé en 2011 est en cours et s'inscrit dans une veille, celle de l'observation des reformulations et transformations du fichier « Canonge ». Débuté en 2011, il témoigne du redécoupage ethnique du fichier lors de l'enregistrement du rapport à la Présidence de l'Assemblée nationale du 21 décembre 2011⁶⁰. En référence à sa formulation antérieure mentionnant les douze types ethniques précédemment évoqués, la réalisation *Gitan* recycle les modifications apparues lors de la publication de ce rapport et fait état de la suppression de certaines appellations (barrées dans la liste ci-dessous) et procède à l'ajout d'autres mentions (en italique), la liste se définit désormais selon les onze catégories suivantes :

~~blanc~~-caucasien
méditerranéen
~~gitan~~
moyen-oriental
nord-africain-maghrébin
asiatique-eurasien
amérindien
~~indien~~, *indo-pakistanaï*s
métis-mulâtre
~~noir~~, *africain antillais*
polynésien
mélanésien (*dont canaque*)

⁶⁰ Rapport d'information de la Commission Parlementaire n°4113, *op.cit.*



Gitan, tee-shirt, 2011.

Les termes « blanc », « noir », « gitan » disparaissent, l'« indien » se transforme en « indo-pakistanaï », le « noir » en « africain-antillais » et des précisions sont apportées au terme « mélanésien » pour une association avec l'appellation « canaque ». Ces mutations sont reprises dans *Gitan* qui se compose d'interventions – par ratures et rajouts manuscrits – sur les tee-shirts et pancartes de la série *Canonge, produits dérivés* où les appellations précédentes du fichier sont modifiées au profit de celles de 2008, symptomatiques des phénomènes d'une société occidentale dans ses tentatives d'identification, de reconnaissance et de classement, en quête de pré-supposés identitaires posant ainsi la question de la construction d'une identité politique telle que la formule Giorgio Agamben :

Si des critères biologiques qui ne dépendent en rien de ma volonté déterminent mon identité, alors la construction d'une identité politique devient problématique. Quel type de relation puis-je établir avec mes empreintes digitales ou mon code génétique ? L'espace de l'éthique et de la politique que nous étions habitués à concevoir perd son sens et exige d'être repensé de fond en comble⁶¹.

⁶¹ Giorgio Agamben, « Comment l'obsession sécuritaire fait muter la démocratie », *Le Monde diplomatique* n°133, février-mars 2014, p. 57.

Le classement du fichier « Canonge », est repris et décliné selon divers supports : pancartes, linge de maison, vêtement, bracelet, badges, plaques identificatrices de boîte aux lettres, affiches. Ces produits dérivés et ces divers supports d'information et de communication sont réinjectés dans l'espace public par le biais de leur affichage de rue ou via le réseau informatique d'Internet⁶². Partant d'un domaine public – la population et les faits qui sont à l'origine de ce répertoire et de ce classement motivés par des questions de sécurité publique – j'opère un retournement vers ce même espace en y insérant des productions qui s'emparent de la mission initiale de cette liste typologique pour lui assigner un autre mode de fonctionnement : celui d'un objet de communication (affiche, pancarte) ou d'un attribut vestimentaire décoratif (tee-shirt). Cette circularité engagée entre un domaine public, un réseau spécifique interne de la sécurité intérieure et un retour sur un terrain de nouveau public, celui de l'espace urbain ou de réseaux informatiques, permet de redonner une visibilité à ce fichier d'identification policière qui demeure toujours très actif et qui ne se remarque pas en dehors des circuits spécialisés qui l'emploient. En réapparaissant dans le domaine public, sous un mode de fonctionnement qui lui est initialement étranger, ce fichier recouvre une visibilité. Le détournement de cet outil, propriété des forces de police nationale, témoigne d'une volonté de projeter sur ce fichier ethno-racial une attention vigilante sur ce qui fonde actuellement les marques d'une identité, spécifiquement utilisées dans le cas d'enquêtes policières administratives et judiciaires, et qui offre un éclairage singulier sur les dérives d'une société contemporaine occidentale dont la conception d'une identité politique pose question.

⁶² Proposer l'entrée « fichier canonge » dans un moteur de recherche d'image informatique comme Google, permet d'avoir un accès à *Canonge, affiche* dès ses premières pages.

Dans la nuit du 9 au 10 janvier 2012, 250 affiches sont placardées dans l'espace urbain de la banlieue sud de Paris. Relayant cet affichage, une réplique grand format de l'exemplaire affiché dans les rues est exposée dans une vitrine ouverte sur une place publique⁶³, celle de la Place Voltaire à Ivry sur Seine. Si « 146 » est visible de loin, sa légende située en bas de l'affiche et en police de caractère réduite ne peut se déchiffrer que de près, dans un second temps quand le passant s'approche des affiches. La légende mentionne la phrase suivante :

En 2010, nombre de femmes décédées en France, victimes de leur compagnon ou ex-compagnon.

Sources : Étude nationale sur les morts violentes au sein du couple, réalisée par la Délégation aux victimes du Ministère de l'Intérieur.

Ce nombre, « 146 », titre de cette réalisation et motif central des affiches, provient ainsi d'une étude statistique réalisée par le Ministère de l'Intérieur⁶⁴. Ce renseignement chiffré annuel témoigne des décès par violence intraconjugale survenus au cours de l'année 2010⁶⁵. Le message de ces affiches est issu de faits relevant d'un cadre intime, celui du couple et de la famille. Réinjecté dans les rues et sur une place populaire, 146 prélève et isole une donnée statistique de son contexte d'origine pour la redéployer dans des lieux publics de circulation. Par ce passage d'un type d'espace à l'autre, un retour s'opère sur le profil d'une société documentée par cette comptabilité administrative de la violence privée.

⁶³ Le Hublot d'Ivry sur Seine, vitrine ouverte sur la Place Voltaire (Val-de-Marne). [Consultation le 25 avril 2015]. Disponible sur : <<http://lehublotdivry.blogspot.fr/2012/01/severine-cauchy-13-janvier-2012.html>>.

⁶⁴ Cette étude réalisée par la DAV (Délégation aux victimes) est consultable sur le site de la police nationale du Ministère de l'Intérieur [Consultation le 27 avril 2015]. Disponible sur : <<http://www.police-nationale.interieur.gouv.fr/Actualites/L-actu-police/Etude-nationale-sur-les-morts-violentes-au-sein-du-couple-annee-2013>>.

⁶⁵ 146 femmes décédées par violence intraconjugale en France en 2010, 122 en 2011, 148 en 2012 et 121 en 2013. (Sources du Ministère de l'Intérieur).

146

En 2010, nombre de femmes décédées en France,
victimes de leur compagnon ou ex-compagnon.

Sources : Etude nationale sur les morts violentes au sein du couple,
réalisée par la Délégation aux victimes du Ministère de l'intérieur.

146, 2012.



146, 2012.



146, 2012.

Un drapeau blanc sur lequel se détache l'acronyme « OQTF⁶⁶ » est hissé dans un lieu paisible. L'endroit est choisi en raison de son absence de marqueurs d'une quelconque tension sociale, raciale ou ethnique. Localisé à distance de tous repères géographiques témoignant d'un quelconque parti pris, le drapeau flotte au gré du souffle qui le porte.



OQTF, 2015, capture d'écran.

⁶⁶ « L'obligation de quitter le territoire français (OQTF) est la principale mesure d'éloignement qui concerne les étrangers. Elle peut être prise par le préfet dans un certain nombre de cas. Elle peut accompagner le refus de séjour pris à votre encontre ou sanctionner votre séjour illégal en France. Elle vous oblige à quitter la France par vos propres moyens dans un délai de 30 jours ou, dans des situations plus limitées, sans délai. », Site du Ministère de l'Intérieur, [Consultation le 27 mai 2015]. Disponible sur : <<http://www.interieur.gouv.fr/A-votre-service/Mes-demarches/Etranger-Europe/Etrangers-en-France/Eloignement-des-etrangers/Obligation-de-quitter-la-France/Decision-d-obligation-de-quitter-la-France>>



Find Your Shade, 2007.

Le titre de cette installation, *Find your shade*, est emprunté au message publicitaire d'une société américaine⁶⁷. Des pansements adhésifs, déclinés selon cinq nuances, *Honey* (miel), *Bronze*, *Caramel*, *Cocoa* (cacao) et *Mocha* (moka), sont conçus afin d'être invisibles une fois collés sur la peau de la clientèle visée par ce produit. Commercialisé aux États-Unis et en Jamaïque en 2005 et supposé couvrir 80% des différentes carnations, le pansement adhésif « couleur de peau » n'a pas été la réussite commerciale escomptée et semble avoir disparu des réseaux de grande distribution. En France, les pansements pour « peaux mates et bronzées » (brun et brun foncé) demeurent disponibles en grande surface. Toute allusion à un aliment ou à une couleur a disparu au profit de qualificatifs en lien avec le phénomène sociologique et culturel qu'est le bronzage. « Objet absurde⁶⁸ », encadré et figé, le pansement et ses cinq couleurs de peau s'expose comme le trophée d'une « poésie de la consommation de masse remplie d'inquiétante étrangeté⁶⁹. »

⁶⁷ Marque *Bandshades* sur le Site *Bandshades*, [Consultation le 25 mai 2015]. Disponible sur <http://www.bandshades.com/index_content.html>.

⁶⁸ Diane Watteau, « Comme toi, j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli, comme toi j'ai oublié... », avril 2011, [Consultation le 25 mai 2015]. Disponible sur <<http://severinecauchy.fr>>.

⁶⁹ *Ibid.*



Offre Découverte, 2008-2009. Texte associé : « Attentat de Karachi le 8 mai 2002 : un silence trop long pour les familles. »

La puissance de la phrase-image qui joint les hétérogènes est alors celle de l'écart et du heurt qui relève le secret d'un monde, c'est-à-dire l'autre monde dont la loi s'impose derrière ses apparences anodines ou glorieuses⁷⁰.

Jacques Rancière

Offre Découverte (2008-2009)

Durant trois mois, d'octobre 2008 au 1^{er} janvier 2009, celle de la durée d'un abonnement promotionnel dont l'intitulé « Offre Découverte » donne son nom à cette réalisation, je prélève des images et des phrases dans le journal d'information *Libération*. Sur ces images, les mains des protagonistes sont mises en évidence par un caviardage de l'image de presse qui, à l'exception précisément de ces parties du corps, est recouverte de peinture noire. À ces visuels, choisis en fonction de la scène qui s'y déroule et du positionnement des mains qu'elles y engagent, sont associées des phrases décontextualisées, extraites des titres ou textes qui leur étaient initialement associés. Par cette opération, je sélectionne, j'isole et j'effectue un montage qui détourne images et textes de leur fonction première.

Le détournement de l'information qui, après être désolidarisée du support qu'est le journal, intègre de nouveau le support papier, celui d'un livre intitulé *Offre Découverte*. Cette boucle met en exergue deux particularités liées à la presse et à ses enjeux : ceux de la précarité du support papier comme véhicule d'information et la possibilité, par un montage qui s'en distingue, de mettre en place une vision différemment orientée de l'information, à la fois tronquée et ouverte vers de nouvelles pistes de lecture.

La main, zone de contact retenue pour ce travail, fait le lien entre l'image passée, avec la perte d'information qu'elle endosse et sa connexion avec de nouvelles pistes de sens générées par leur mise en situation singulière. Entre deux passages, l'information passée et les nouvelles significations à construire à partir de l'image proposée, la main fait office de connecteur qui, comme une membrane et présentant de ce fait des similitudes avec la surface

⁷⁰ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, la Fabrique, 2003, p. 67.

de papier du journal, opère une jonction entre deux sphères, le monde environnant et le particulier qui s'en saisit. C'est à ce *commerce* que ces mains se prêtent, en référence à ce sens le plus ancien de la main que lui donne Elias Canetti⁷¹ quand il en dresse la généalogie et le rattache aux singes et aux « fonctions différentes des mains du grimpeur⁷² ». Quand une main tient une branche, l'autre peut s'en dessaisir, c'est à cette seule condition que la posture du grimpeur reste valide ; en cas de non respect de cette alternance, c'est la chute. Canetti relie la fonction du commerce à cette alternance du lâcher prise et de la saisie. C'est dans ce rythme singulier que peuvent se négocier l'avancée du grimpeur, son commerce avec les éléments et, par extension, son commerce avec autrui :

Celui-ci [le commerce] consiste en ce que l'on donne quelque chose de défini pour autre chose que l'on reçoit. L'une des mains tient solidement l'objet par lequel elle veut entraîner le partenaire séduit à l'échange⁷³.

Le commerce que révèlent les mains d'*Offre Découverte* est à comprendre dans cette alternance et cet échange. La relation ténue au texte, instaurée dans le vis-à-vis de la mise en page retenue pour la réimpression sous forme de livret d'*Offre Découverte*, permet de maintenir quelques bribes non explicites du message et des légendes initiales véhiculés par le texte et l'image de presse. Dans ces images caviardées d'*Offre Découverte*, les mains « ne font pas les mêmes choses au même moment⁷⁴ », elles pausent, se saisissent, prennent, lâchent, caressent, expliquent, se tiennent au repos : entre postures d'abandon (« Le congé de maternité en Europe varie de quatorze semaines en Allemagne à quarante-cinq en Bulgarie »), de lamentation (« Les funérailles d'un homme tué par les assaillants de l'hôtel Taj Mahal, lors des attentats de Bombay le 26 novembre 2008 »), de manifestation (« Manifestation de chômeurs et de précaires »), de préhension (« Sur un marché de Renmini, dans le Shanxi. Pékin injecte 455 milliards d'euros pour relancer une croissance en baisse. »), de protection (« Contre le vol des enfants, la maternité de Givors s'est équipée d'un système de bracelet électronique. Le bracelet est attaché à la cheville gauche du nourrisson, ici la petite Lola ») ou de danse (« Chine, c'est la salsa »). Indépendamment des fonctions qui leur sont assignées dans leur contexte d'origine, les mains, une fois recadrées par cette intervention graphique, sont les paradigmes du commerce qui se joue entre les divers acteurs de l'actualité. C'est à

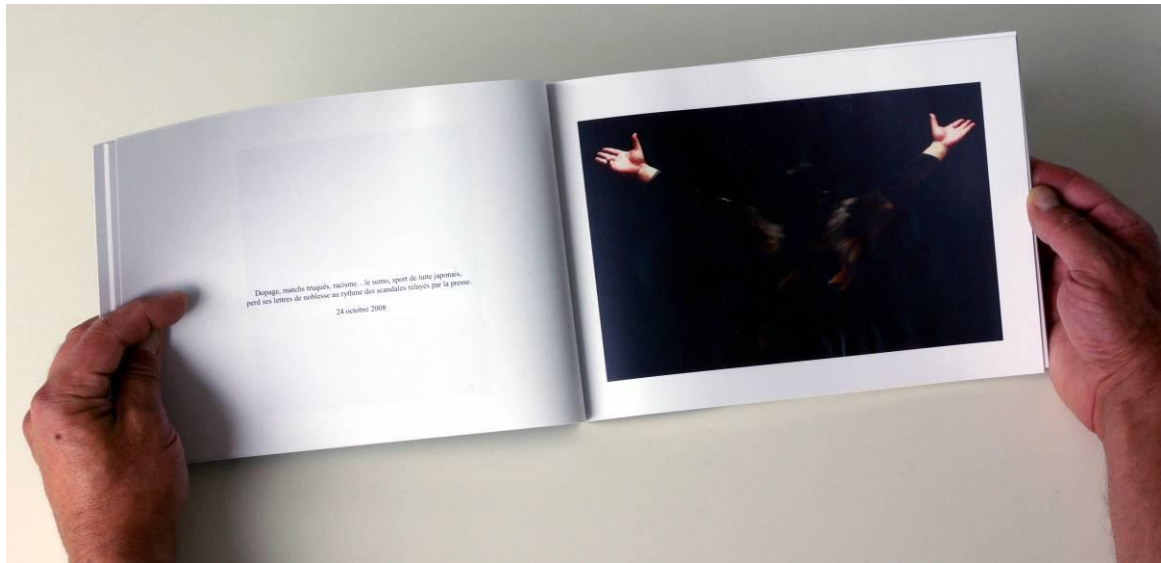
⁷¹ Elias Canetti, *Masse et puissance*, traduit de l'allemand par Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1966, voir chapitre « La Main » p. 224-233.

⁷² *Ibid.*, p. 224.

⁷³ *Ibid.*, p. 225.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 224.

cette autre découverte, celle de multiples connecteurs comme figures singulières de lien, que ce travail s'intéresse et s'adresse.



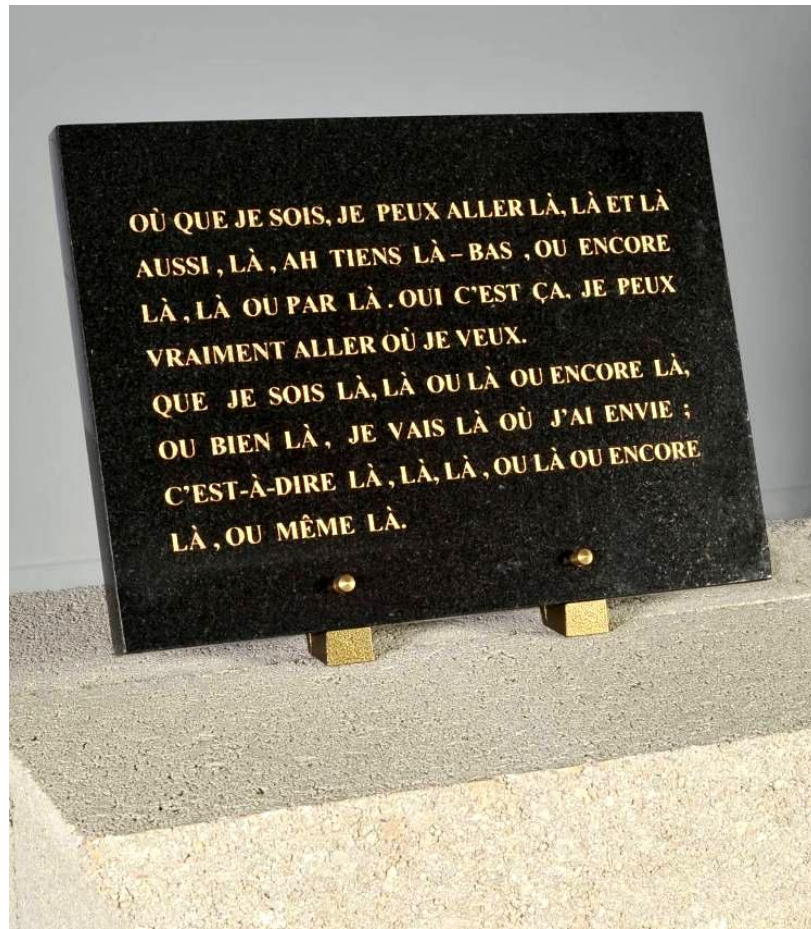
Offre Découverte (livre), 2015.

[...] *Où que je sois, je peux aller là, là et là aussi, là, ah tiens
là-bas, ou encore là, là ou par là. Oui c'est ça. Je peux vraiment aller
où je veux. Que je sois là, là ou là ou encore là, ou bien là, je vais là
où j'ai envie ; c'est-à-dire là, là, là, ou là ou encore là, ou même là. [...]*⁷⁵.

Se transporter de tous lieux en tous lieux, de n'importe quel endroit vers tous les endroits convoités, au gré de nos désirs, c'est ce que nous propose ce slogan d'une compagnie de transport française, la Société Nationale des Chemins de Fer. *Où que je sois* détourne un texte extrait d'un slogan utilisé par cette entreprise lors d'une campagne publicitaire en 2009. En retirant toute citation au produit promotionné⁷⁶ et en l'associant à une plaque funéraire, objet rituel occidental lié à l'industrie mortuaire, cette réalisation provoque le télescopage de deux univers qui, quoique distincts, présentent de multiples points communs. Si le « chemin de fer » permet de faire la jonction entre deux points distants géographiquement, la plaque funéraire est, elle aussi et selon les croyances religieuses qui s'y rattachent, un trait d'union entre le monde des vivants et celui de la personne défunte. Les lieux désignés par la répétition de l'adverbe « là » sont libres de toute image imposée et correspondent à la fois à l'impossibilité de la représentation de l'au-delà et à ses multiples projections possibles, tant physiques que spirituelles. D'un point (le lieu de sépulture) à un autre (l'au-delà pensé par la pratique religieuse) le transport est imaginé et recouvre toutes les fantaisies imaginables, du ferroviaire au funéraire. Le lien opéré d'un secteur industriel à l'autre se double du réinvestissement des propriétés de chacun de ces matériaux. Entre la légèreté et l'aspect éphémère de l'enveloppe de papier à jeter du billet de train et la pérennité de la gravure dans le marbre de la plaque funéraire, les aspects véhiculés sont contradictoires et se contaminent, oscillant entre pérennité et disparition à venir. Le jetable devient de marbre et confère à l'aspect inaltérable et solennel de la plaque funéraire la dimension ludique et dérisoire du consommable.

⁷⁵ Extrait d'une campagne publicitaire de la SNCF en 2009, ce slogan était imprimé sur les enveloppes destinées à protéger les titres de transport avant qu'ils ne soient utilisés. Ce slogan commence par « Avec TGV », se poursuit avec le texte cité puis s'achève par « Vous l'aurez bien compris, où que vous soyez, TGV vous emmène partout. »

⁷⁶ Le TGV, Train à Grande Vitesse.



Où que je sois, 2010.



Blanc=1, 2010.

Blanc = 1 (2009)

[...] *la société Daytona*⁷⁷, cabinet de recrutement d'hôtesse d'accueil et d'agents de vente, a été condamnée en octobre 2008 à 20 000 euros d'amende, dont 15 000 avec sursis, pour avoir classé ses 5000 vacataires en 4 catégories : 1 pour les blancs, 2 pour les maghrébins, 3 pour les noirs et 4 pour les asiatiques....

L'article de la journaliste Anne Chemin⁷⁸ fait état d'un texte de loi⁷⁹ qui, depuis 1978, interdit le fichage ethno-racial. En dépit de plaintes fréquentes, la première condamnation en vertu de l'application de ce texte ne fut prononcée que le 27 octobre 2008, à l'encontre de la société Daytona. La réalisation *Blanc=1* reprend le codage utilisé lors de l'enregistrement des fiches de renseignements des postulants à l'embauche et les décline sous forme d'affiche de la façon suivante :

blanc = 1

maghrébin =2

noir = 3

asiatique = 4

Cette liste met en exergue les données d'un codage ethno-racial déclaré illicite par une loi promulguée en 1978. Après leur mise à jour lors d'une enquête suivie d'un procès, je m'approprie ces renseignements sur la personne. Ces codes et leurs équivalences sont publiés dans les pages d'une revue et enrôlent de nouveau leur fonction d'information ; seul leur objet en est détourné. Il ne s'agit plus ici de renseigner le profil ethno-racial d'un postulant à l'embauche mais de renseigner le profil des outils et méthodes de recrutement d'une entreprise française.

⁷⁷ Société de promotion, spécialisée notamment dans la mise à disposition d'hôtesse et de commerciaux pour de grandes marques. « DAYTONA, société en nom collectif est active depuis 21 ans [...] spécialisée dans le secteur des activités des agences de publicité.» [Consultation le 27 avril 2015]. Disponible sur :

<<http://www.societe.com/societe/daytona-391895612.html#iFLV18JhhCR9zIUg.99>>.

⁷⁸ Anne Chemin, « Le fichage "ethno-racial" pratiqué par des bailleurs et des sociétés françaises » in *Le Monde* du 5 Novembre 2009. [Consultation le 27 avril 2015]. Disponible sur <http://www.lemonde.fr/societe/article/2009/11/04/le-fichage-ethno-racial-pratique-par-des-bailleurs-et-des-societes-francaises_1262485_3224.html>.

⁷⁹ Loi n° 78-17 du 6 janvier 1978 relative à l'informatique, aux fichiers et aux libertés. Version consolidée au 27 avril 2015. [Consultation le 27 mai 2015].

Disponible sur : <<http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000886460>>

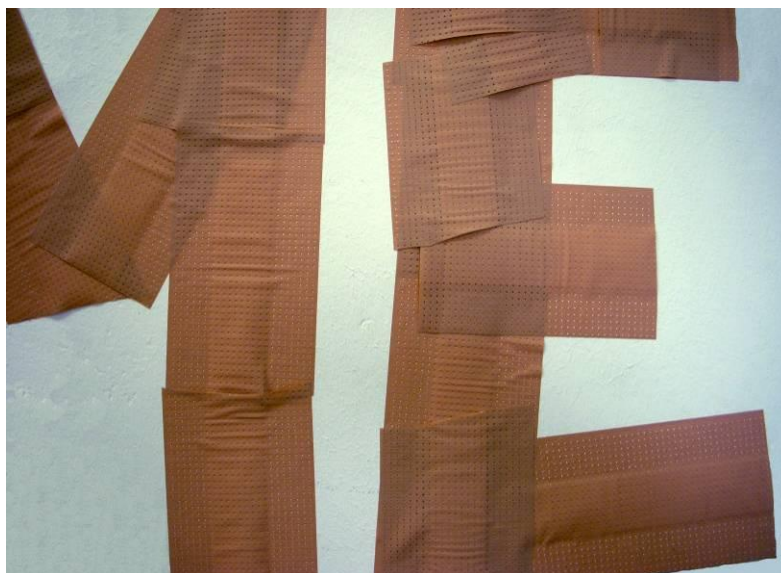


Go Home, 2011.

Toute personne a le droit de circuler librement et de choisir sa résidence à l'intérieur d'un État.

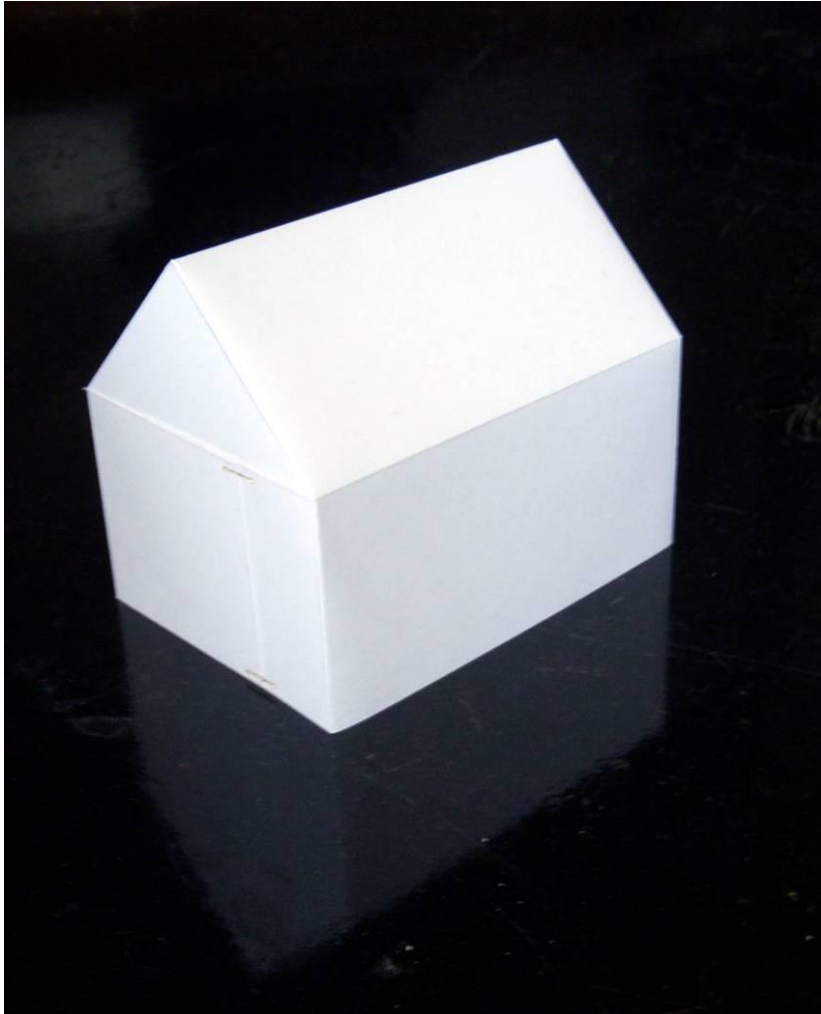
*Toute personne a le droit de quitter tout pays, y compris le sien, et de revenir dans son pays.*⁸⁰

Panser et prévenir : le pansement adhésif a pour rôle d'isoler des agressions extérieures, de protéger et de soigner les blessures. En rouleau, de couleur « chair », le pansement est utilisé dans *GO HOME* comme un médium. Il se déroule et se fragmente sur une surface murale afin d'écrire en lettres capitales ce verbe associé à ce substantif. La signification française de cette expression anglaise peut être double : de l'ordre de l'injonction, « rentre chez toi (va-t-en) », ou de l'expression d'un désir, celle de rentrer chez soi, à la maison ou au pays.



Go Home, 2011. (Détail).

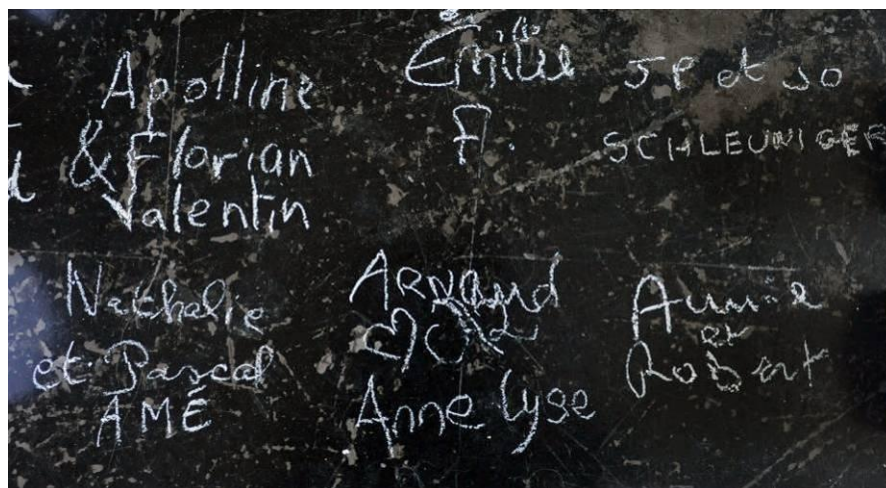
⁸⁰ *Déclaration Universelle des Droits de l'Homme*, Site du Ministère de la Justice, [consultation le 12 juin 2015], Disponible sur <<http://www.textes.justice.gouv.fr/textes-fondamentaux-10086/droits-de-lhomme-et-libertes-fondamentales-10087/declaration-universelle-des-droits-de-lhomme-de-1948-11038.html>>. Article 13.



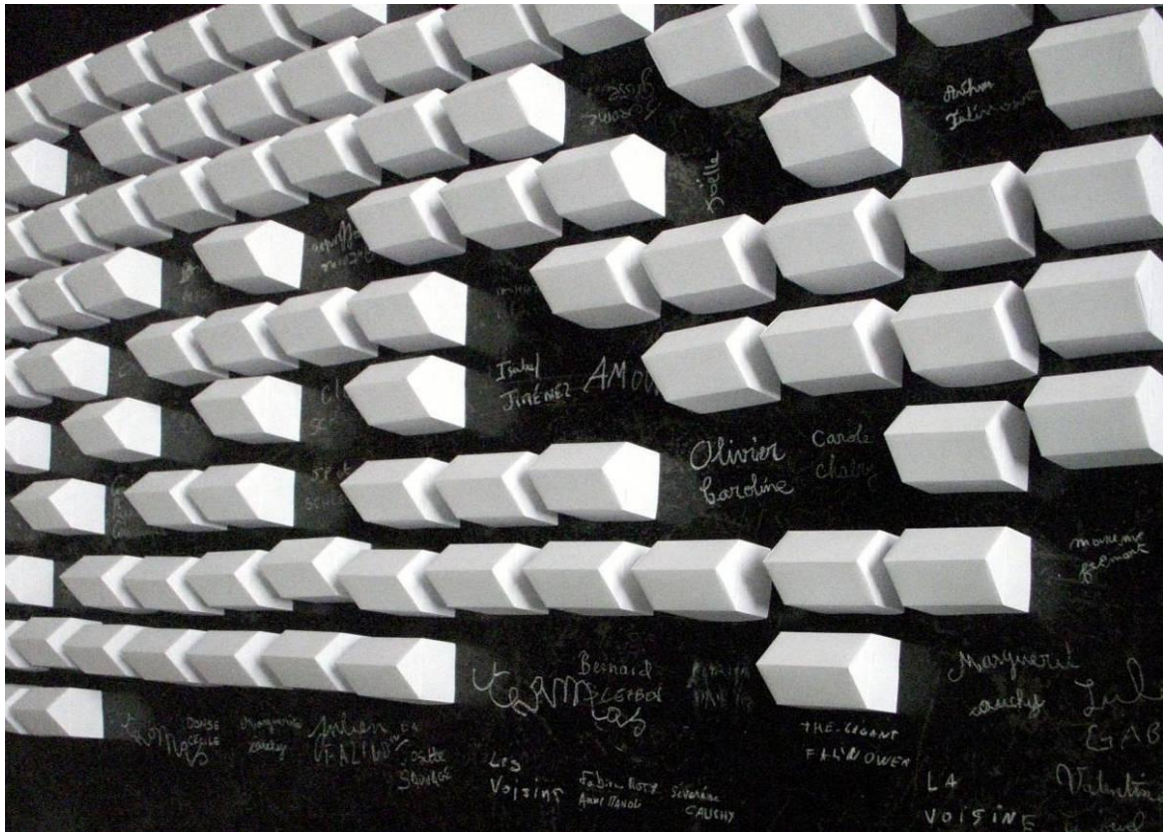
Échangerais Maison, 2010. (Détail).

Échangerais maison (2010)

L'installation *Échangerais Maison* met en situation un élément récurrent de ma pratique, celui de la maison de papier. Module tridimensionnel aux mesures et opérations de pliage et d'assemblage toujours identiques, ce parallélogramme, dont la partie supérieure présente des plans inclinés analogues à celui d'un toit pentu, est reconnaissable comme une figure paradigmatique possible de la maison traditionnelle française. Cette représentation simplifiée et modulaire de l'habitat est déclinée dans *Échangerais Maison* dans un processus d'échange. Organisée sur le sol de l'espace d'exposition, une centaine de ces modules forme un rectangle homothétique. Par un cartel posé à proximité de l'installation, le visiteur est invité à prendre l'un des volumes de son choix et à inscrire sur le sol son nom et son prénom en lieu et place de la maison dont il s'empare. Une photographie est prise de chacune de ces inscriptions sur le sol.



Échangerais Maison, 2010. (Détail des écritures).



Échangerais Maison, 2010.

Retours (2010-2015)

Cette trace photographique est envoyée par voie postale aux destinataires ayant pris soin au préalable de laisser leur adresse sur un registre mis à leur disposition. En retour les possesseurs de ces modules de papier sont invités à me faire parvenir une photographie de la maison dans le contexte particulier dans lequel ils ont choisi de l'installer à demeure. Ce nouvel échange fait l'objet d'une série photographique intitulée *Retours* pour laquelle j'associe les prénoms des expéditeurs (à la fois propriétaires et photographes) à chaque cliché réceptionné.



Retours, 2010-2015. Madeleine et Bernard.



Retours, 2010-2015. De gauche à droite et de haut en bas, Marie-Thérèse et André, Marguerite, Carine et Michel, Nathalie, Mia, Valérie et Bernard, Séverine, Laurent.

Le module de la maison apparaît de façon récurrente dans mon travail, investissant l'espace qui lui est imparti selon divers protocoles : système d'échange et de circulation dans la réalisation précédente *Échangerais maison* (2010), porosité physique au lieu dans *Dégât des Eaux* (2010) ci-dessous ou encore interaction avec les éléments naturels dans les courtes scènes de la série de vidéos *Vicissitudes (One Week)* que nous verrons plus loin.



Dégâts des eaux, 2010.

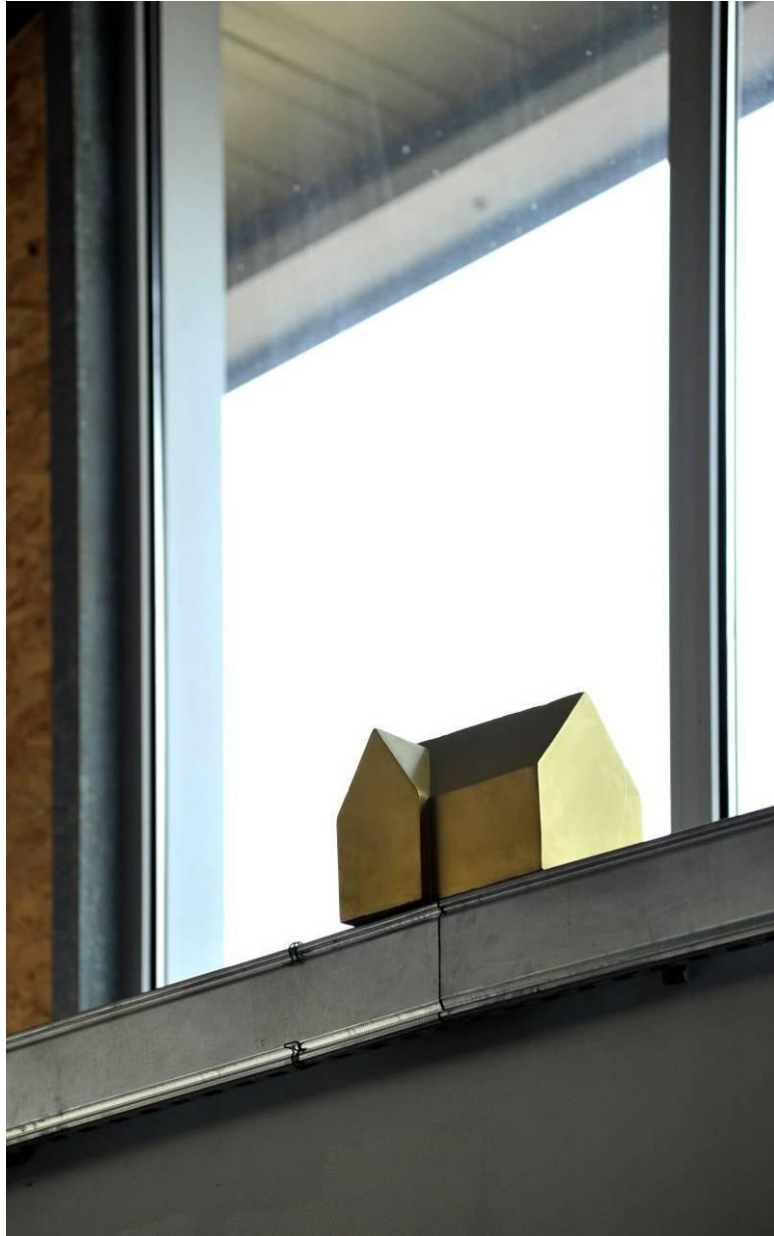
Le Pavillon d'en face (2010)

Une maison d'habitation fait face au lieu d'exposition⁸¹ situé avenue Montrichard à Villiers sur Marne. Je reprends à l'échelle 1/15 le volume de cette architecture. Cet objet architectural dont les surfaces sont polies et recouvertes de peinture dorée est placé à l'intérieur de l'espace d'exposition, posée en hauteur et devant l'une des baies vitrées du centre d'art contemporain. À l'arrière-plan, une vue sur l'espace urbain laisse apercevoir le bâtiment à l'origine de cette maquette, sorte de mise en châsse d'une maison individuelle de banlieue. Un dialogue s'instaure entre intérieur et extérieur, lieu public et habitation privée, caractère précieux de la miniature dorée et pavillon.



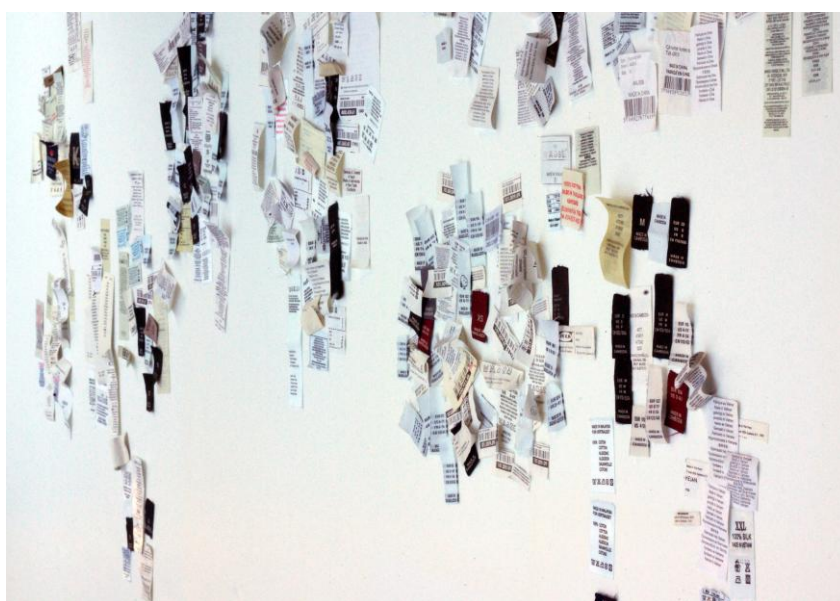
Le Pavillon d'en face, 2010.

⁸¹ Exposition Séverine Cauchy et Nathalie Tacheau, centre d'art contemporain, Villiers sur Marne, 20 mars-18 avril 2010.



Le Pavillon d'en face, 2010.

S'inscrivant dans l'actualité d'un contexte économique et politique où mondialisation et délocalisation marquent l'ensemble des processus de fabrication, notamment ceux de l'industrie vestimentaire et textile, l'installation *Made in* invite le visiteur à se dessaisir de l'étiquette⁸² qui caractérise la provenance de ses vêtements. Après avoir été prélevées les étiquettes sont affichées et regroupées par pays d'origine. En échange de ce dépôt, le visiteur reçoit une carte postale sur le recto de laquelle est inscrit le nom du pays renseigné par l'étiquette déposée : Bangladesh, Turkey, China, India, Malaysia, Morocco, Romania, etc.



Made In, 2006-2015.

⁸² *Made in* (Fabriqué en) mentionne par une étiquette le pays d'origine du vêtement. La marchandise étant majoritairement issue de plus d'un pays, l'étiquette obéit à l'article 24 du code des douanes communautaire : « la marchandise est réputée originaire du pays dans lequel a eu lieu la dernière ouvraison ou transformation manuelle. » À cet article s'applique la règle dite de la « majeure portion » déterminant le pays en fonction de la majeure partie des matières utilisées. Voir le site des Douane et Droits indirects, [Consultation le 01 juin 2015], Disponible sur < <http://www.douane.gouv.fr/articles/a10833-marquage-made-in-fabriqué-en>>.



Made In, 2006-2015.

*J'ai une furieuse envie de commencer ce chapitre par une pure billevesée, et je ne vais point m'en priver*⁸³.

Laurence Sterne

Billevesées (2014-2015)

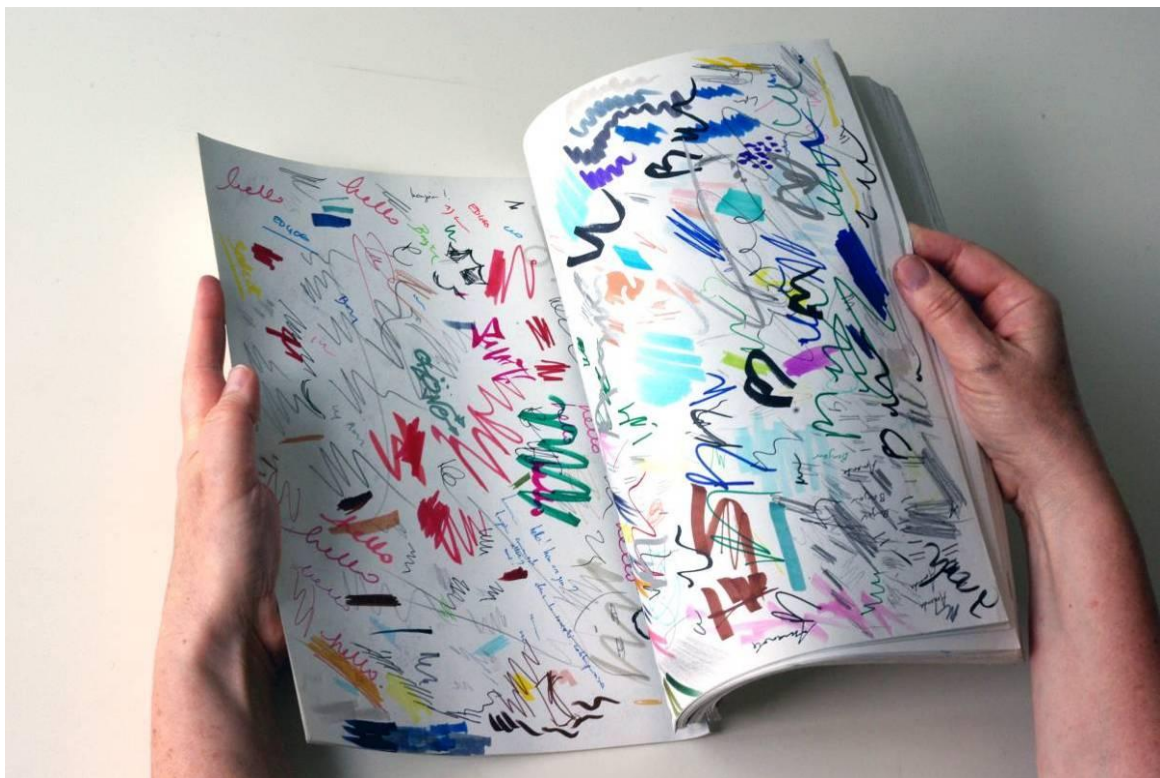
Dans les espaces consacrés à la papeterie de diverses entreprises commerciales, des carnets sont mis à la disposition du consommateur qui désire tester et faire l'achat d'outils traceurs, crayons, stylo ou feutre. Sans y penser, le client dessine, griffonne, inscrit des mots, des schémas et des figures. Des boucles se forment. Ces graphismes sont exécutés par le client sans l'autoréflexion qui prévaut à la sélection des boucles de cette thèse. Je détourne ces boucles de leur fonction première et gratuite d'essai et les recycle selon d'autres enjeux.



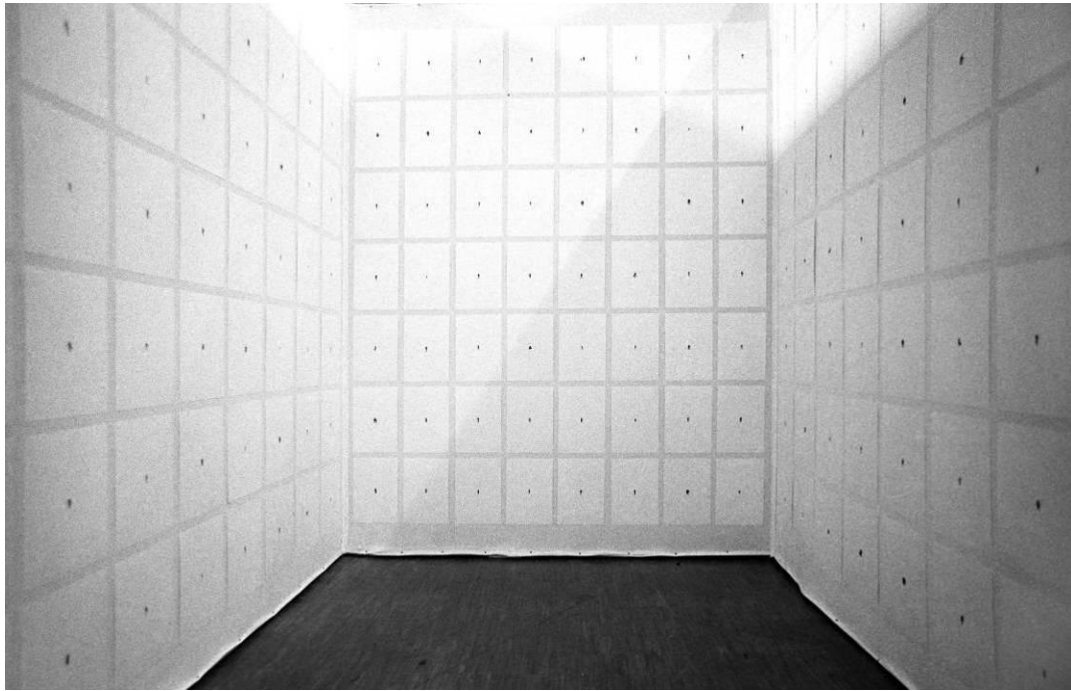
Billevesées, 2015. (Documents de travail).

⁸³ Laurence Sterne, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, [1760], traduit de l'anglais par Guy Jouvett, Auch, Tristram, 2012, Volume I, Chapitre XXIII, p.116.

Une sélection de ces pages de test collectées depuis 2014 fait l'objet d'une réappropriation par impression. Les figures écrites et dessinées quittent la gondole commerciale pour un autre support sous le format des pages d'un livre d'artiste. Par ce détournement et cette reprise, les boucles, de leur statut de graphismes automatiques, passent à celui de figures appartenant à un nouveau corpus : celui de la figure de la boucle consciente des procédures qu'elle engage, tel que défini dans l'introduction de cette thèse. Abordé comme une étape, ce livre au titre éponyme de *Billevesées* est pensé pour être reconduit là d'où il vient, sur les gondoles commerciales d'un point de vente.



Billevesées, carnet. 2015.



Autoportrait 1, 2001.

Autoportrait1 (2001)

Au centre de chacun des 245 supports de papier de l'installation *Autoportrait1 (2001)* figure le dessin d'une personne ou d'un groupe de personnes. Ces dessins résultent du relevé, par un jeu de projection de lumière, de l'ombre portée de figurines de maquettes. Ces miniatures sont commercialement répertoriées sous l'intitulé de « Passants, voyageurs et spectateurs⁸⁴ ». Parmi ces figures anonymes, en introduisant quelques particularités et signes distinctifs, j'ai glissé des portraits de personnes intimes, famille et amis. Ces dessins, fruits d'un processus qui se répète, s'inscrivent dans une régularité mécanique qui entre en contradiction avec la singularité de chacune des figures. Le dispositif retenu pour l'accrochage de ces dessins est celui de la structure modulaire répétitive de la grille « Bidimensionnelle, géométrique, ordonnée⁸⁵ », qui, poursuit Rosalind Krauss, « est antinaturelle et va à l'encontre du réel ». La critique d'art américaine insiste également sur ses facultés à servir de « modèle à l'antidéveloppement, à l'antirécit et à l'antihistoire⁸⁶ » tout en concevant les grilles de deux manières : à la fois comme une source d'expansion, « lecture centrifuge⁸⁷ », mais aussi de repli, « lecture centripète⁸⁸ ». C'est de ce double mouvement que participe cet autoportrait de 2001. Entre groupe et individu, pluriel et singulier, se décline une conception fluctuante de l'être humain. L'agencement de cette réalisation, la reprise de ses figures et la répétition des processus qui s'y engagent s'associent aux projections archétypales et perspectives individuelles mises en œuvre dans cet autoportrait de 2001.

Autoportrait 2 (2010)

À la fois reprise et variation – par un effet spécial de métamorphose appliqué par un logiciel informatique aux figures dessinées – ce film d'animation intitulé *Autoportrait 2 (2010)* relie les 245 dessins de l'autoportrait réalisé en 2001. Les surfaces pleines se transforment une à une pour laisser place à celles qui leur succèdent dans un montage en boucle. Les surfaces curvilignes se contractent et se dilatent et chacune de ces 244 étapes s'enchaîne et décrit des

⁸⁴ D'autres regroupements tels que « Européens », « adolescents », « voyageurs », « baigneurs », téléspectateurs » ou « travailleurs du bâtiment » sont consultables sur le site marchand *Preiser*, [Consultation le 25 avril 2015]. Disponible sur <<http://www.preiser-figuren.de>>.

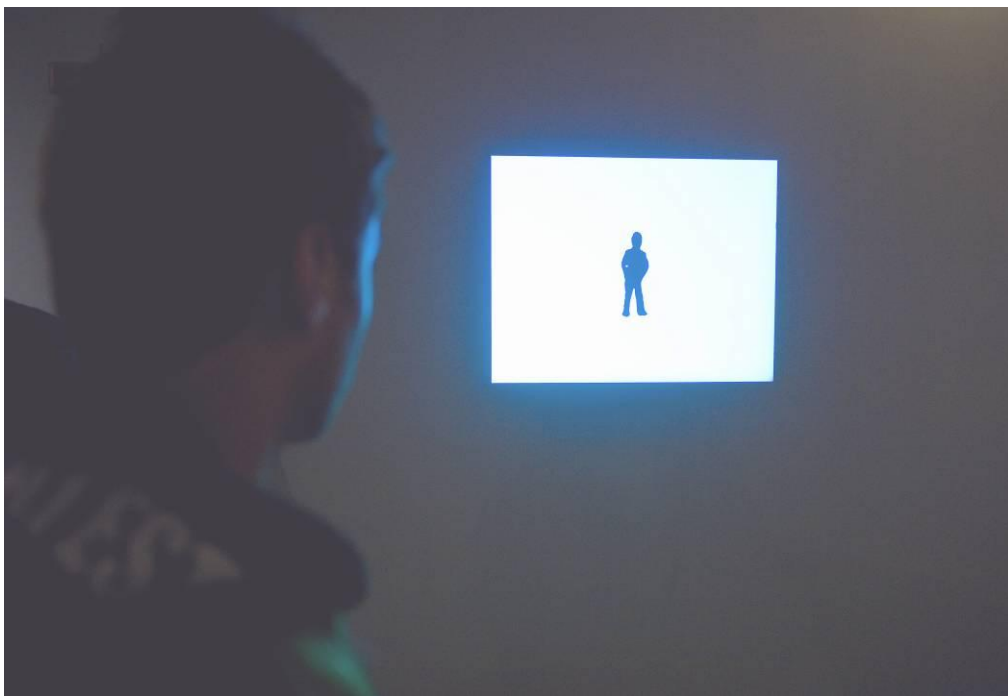
⁸⁵ Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, p. 94.

⁸⁶ *Ibid.*, p.108.

⁸⁷ *Ibid.*, p.102.

⁸⁸ *Ibid.*, p.103.

formes mouvantes dont les volutes fluctuent entre abstraction et figuration. Les silhouettes sont identifiables comme figures standardisées (le voyageur, la femme d'affaire, l'enfant, le grand-père) ou comme personnes intimes (membres de ma famille, amis). Ces identités se désagrègent en formes intermédiaires abstraites et anthropomorphiques avant de se recomposer à nouveau, selon un autre profil provisoire. Ces enchaînements participent d'un même mouvement – fluide ou saccadé, régulier ou arythmique – et mettent en lien des identités plurielles dans le cercle clos des reprises d'une mise en boucle mécanique.

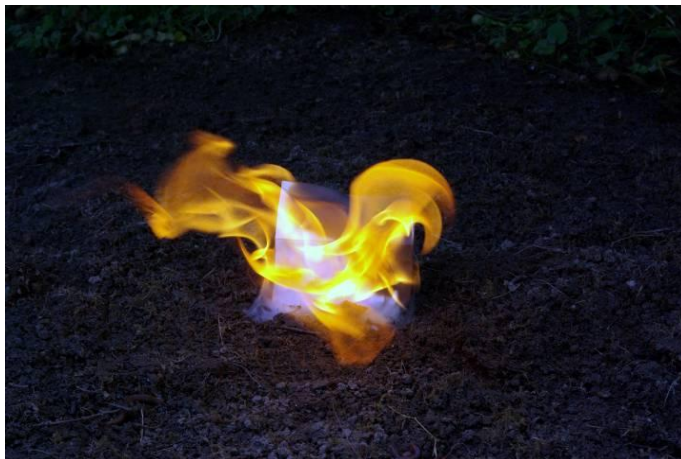


Autoportrait 2, 2010.

Cette série *Vicissitudes (One Week)* de courtes scènes vidéographiques met en situation la figure modulaire récurrente de la maison. Ce motif est repris à son état premier pour chacune des séquences. L'entrée en matière demeure identique pour chacune d'elles : une main située en hors champ vient déposer la maison dans un cadre choisi. Le cadrage ne change pas d'une scène à l'autre et la caméra immobile enregistre sans volonté de produire d'effets particuliers. Une série d'actions extérieures vient s'exercer sur la construction de papier et les répercussions en sont de différentes natures. À la suite de ces interventions, la maison apparaît sous de nouvelles versions : écrasée, aplatie, brûlée, broyée, envolée, recouverte, envahie, explosée, arrosée, noyée, enfumée, étranglée, disparue. Rejouant la scène, le module se prête à de multiples offensives.



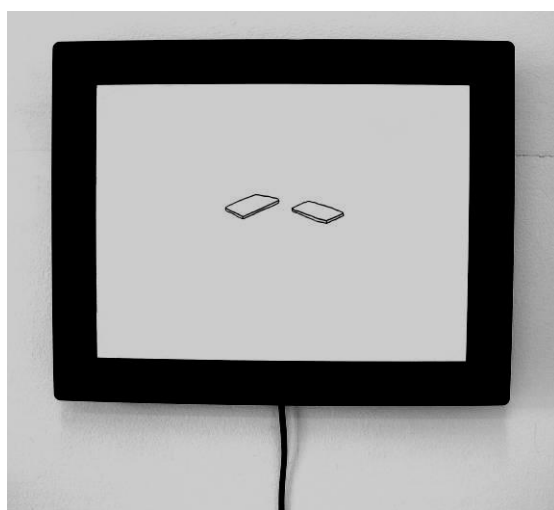
Vicissitudes (One Week), 2015 (Vidéogramme).



Vicissitudes (One Week), 2015 (Vidéogrammes).

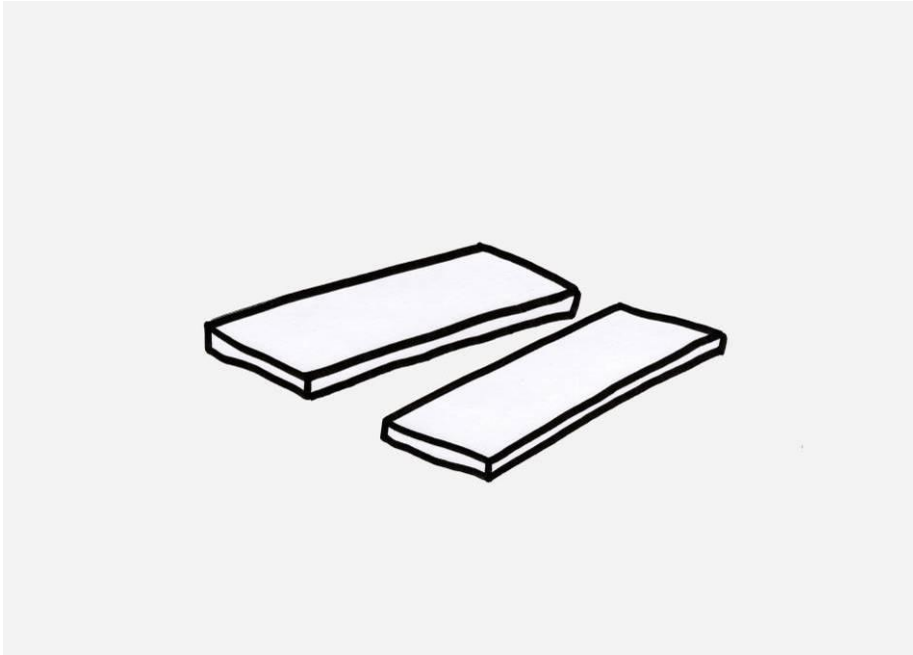
L. (2011)

Ce film, *L.*, met en scène deux formes rectangulaires dessinées au trait, à l'image de deux planches, côte à côte, dans un espace vide. Cette animation est le produit de la multiple répétition, par transparence⁸⁹, du dessin initial. D'une reproduction à l'autre, des variations se produisent involontairement : le trait peut s'épaissir et accroître d'autant la taille des deux motifs. C'est ce jeu d'amplification, et, *a contrario*, de rétractation, qui est retenu pour cette animation. Ces effets engendrés mécaniquement par l'exercice du graphisme sont, dans un premier temps, forcés pour être progressivement amoindri. Les deux représentations évoluent discrètement et se chargent de cette minime transformation. La répétition, la reproduction, le trait du dessin qui, tour à tour, semble se dilater pour se rétracter, paraît imprimer une respiration aux deux planches qui s'en animent subrepticement. À ce « battement » j'ajoute progressivement dans la reproduction d'un dessin à l'autre, un rapprochement des deux formes rectangulaires vers le centre de la surface du support. Un contact furtif se produit avant que le processus de rapprochement ne s'inverse, pour, du fait de sa mise en boucle, reprendre de nouveau.

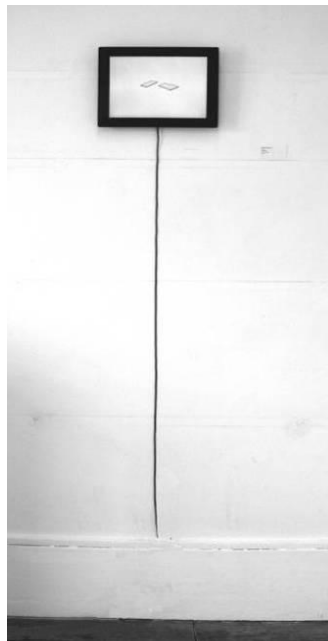


L., 2011.

⁸⁹ Cette reproduction est effectuée sur une table lumineuse destinée initialement à l'observation de négatifs de films.



L., 2011, dessin. (Document de travail).



L., 2011.

Stratégie commerciale de vente d'un fabricant de feutres de la grande distribution, les feutres « couleurs de peau » font leur apparition dans la panoplie de couleurs de feutres sous l'appellation de « Tribu'colour⁹⁰ ».



Feutres « couleur de peau », « Tribu'color ».

Beige, brun clair, brun, brun foncé, rose et jaune sont les teintes concernées⁹¹. Six séries de dessins correspondent à ces six couleurs. Les surfaces de papier sont recouvertes de hachures verticales jusqu'à épuisement de l'encre.

⁹⁰ Appellation commerciale du produit de la marque Reynolds.

⁹¹ La couleur noire, située à proximité de ce classement, ne figure pas parmi les 6 « couleurs de peau ».



Tribu'color, 2007, dessin, feutre. (Détails).

Une extension du champ des possibles pour moduler notre offre selon votre brief, pour une créativité mediaplanning enrichie [...]»⁹².

L'Ivresse du pouvoir (2006-...)

L'Ivresse du Pouvoir est une série en cours amorcée en 2006. Elle prend le titre éponyme⁹³ de l'affiche du film figurant sur le premier panneau publicitaire lumineux photographié à l'origine de ce travail⁹⁴. Ces panneaux sont choisis en raison du dysfonctionnement des rouages de leur mécanisme défilant. Cette interruption accidentelle du fonctionnement occasionne un arrêt brutal du déroulement des affiches prises en charge par l'appareil. La panne occasionne des déchirures et arrachements des rubans imprimés que les pivots circulaires de l'appareil ne peuvent plus faire défiler. Les dessous du dispositif sont dévoilés : l'éclairage violent des tubes fluorescents, réglottes métalliques, boîtiers et câbles électriques s'imposent aux images dont ils malmènent le pouvoir d'illusion et de séduction. Ces incidents mécaniques confèrent un aspect inédit au panneau et d'autres significations dues aux détériorations parasitent et invalident le message publicitaire initial. L'image devient improductive. Cette irruption dans un système dont la rotation vise à faire dérouler un maximum de messages publicitaires dans un minimum d'espace et de temps, immobilise et déstructure l'image du fait de l'invalidité de ses rouages et roulements.

⁹² Extrait d'un message publicitaire de la campagne nationale 2015 de l'entreprise JCDecaux, [Consultation le 24/05/15]. Disponible sur <<http://www.jcdecaux.fr/offre-urbaine/offre-nationale>>.

⁹³ Claude Chabrol, *L'Ivresse du pouvoir*, 110 mn, 2006.

⁹⁴ Les dimensions des panneaux lumineux mécaniques photographiés sont de dimensions variables, de 2 m² à 12 m².



L'ivresse du pouvoir, 2006 - en cours.



L'Ivresse du pouvoir, 2006 - en cours.

Le projet *L'Ivresse du pouvoir 2* recycle les tirages numériques de *L'Ivresse du pouvoir* afin d'élaborer des affiches destinées à alimenter les panneaux publicitaires et à s'introduire de nouveau dans le circuit commercial. L'incident mécanique, rapidement jugulé par les services techniques du groupe propriétaire de l'enseigne⁹⁵, se trouve ici recyclé. Trace d'un événement passé éphémère et témoin d'une absence momentanée de maîtrise, le cliché de l'incident mécanique revient sur le devant de la scène commerciale sous la forme d'une image exempte de message à caractère publicitaire.



L'Ivresse du pouvoir 2, 2014.

⁹⁵ La rapidité de l'intervention des équipes techniques des principaux acteurs de l'affichage en Europe peut varier, selon l'entreprise (JCDecaux, CBS, Viacom ou Clear Channel) et selon la localisation, de quelques heures pour les lieux stratégiques à plusieurs jours pour les lieux les moins propices à la communication.

Nouvelles (2009)

Cette réalisation intitulée *Le Monde* regroupe trois déclinaisons : *Nouvelles*, *Mots à demeure* et *Rousse*. Dans *Nouvelles*, cinq journaux *Le Monde*, du 18 au 23 octobre 2006, sont recouverts d'un enduit blanc à l'exception d'un mot par page laissé apparent et qui, isolé, demeure lisible. Le choix de ces mots sauvegardés est fait de façon rapide sans que le temps de la réflexion ne puisse s'installer. Ces cinq jours correspondent à la durée exacte durant laquelle les nouvelles finirent par me manquer. Les journaux deviennent le support de cette absence d'information.



Nouvelles, 2009.

Mots à demeure (2009)

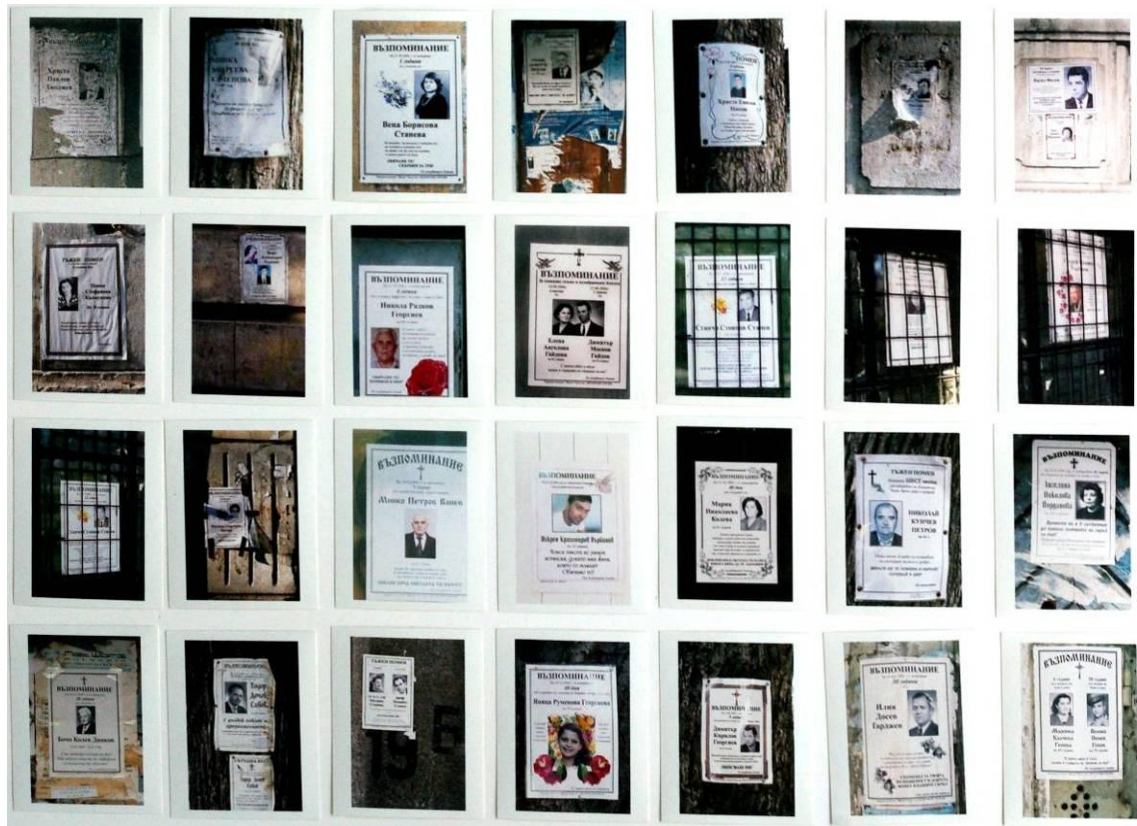
Cette pièce sonore met en situation les mots exclus du recouvrement des journaux de la réalisation *Nouvelles*. Cette liste est recyclée sous la forme d'une boucle sonore. Les mots sont lus, selon un ordre chronologique et alphabétique, par Michel Pomarède.



Mots à demeure, 2009.

Contact (2009-...)

Durant cinq jours, du 18 au 23 octobre 2006, Laurent Cauchy photographie les avis de décès affichés dans les rues de la ville de Rousse, en Bulgarie, ville dans laquelle il sera assigné à résidence durant 3 mois. La réalisation *Contact* se compose de la totalité de ces tirages de lecture regroupés selon des modules rectangulaires dont les dimensions sont identiques à celles d'une page du journal *Le Monde*. Ce projet est en cours de réalisation : les tirages de lecture sont destinés à être recyclés sous forme d'affiches pour être, de nouveau, montrés dans les rues d'une ville. Ce lieu reste à définir.



Contact, 2009. (Détails).

Error 404 : il arrive que ce code s'affiche lors d'une navigation sur Internet. Il est associé à des messages tels que : « Que s'est-il passé », « Oups ! », « Désolé, C'est plutôt gênant, vous ne trouvez pas ? », « Cette page n'est plus disponible », « Une erreur fatale s'est produite », « Cette page Web ne peut pas s'afficher », « Oups ! », « Impossible de trouver le site », « Adresse introuvable », « Non trouvé [Not Found] ». Ces différents cas de figure signifient qu'une page Web n'est pas redirigée correctement, qu'une page n'existe pas, que son nom a changé, qu'elle est temporairement inaccessible ou que le délai d'attente pour y accéder est dépassé. Ils témoignent tous d'une impossibilité à une étape précise du processus de communication informatique : l'internaute est dirigé vers une ressource qui, pour des raisons diverses, n'est plus accessible. Afin de résoudre ces problèmes de connexion, quelques solutions sont proposées telles qu'actualiser ou vérifier l'adresse la page Web, utiliser son propre moteur de recherche, etc. Il arrive, le plus souvent, que ce problème soit sans solution immédiate. Ces messages d'erreur qui apparaissent sur l'écran de mon ordinateur sont copiés pour être collés dans un dossier numérique où ils s'affichent les uns à la suite des autres. *Not Found* est la projection en boucle de ces liens rompus.

404 - Oups !

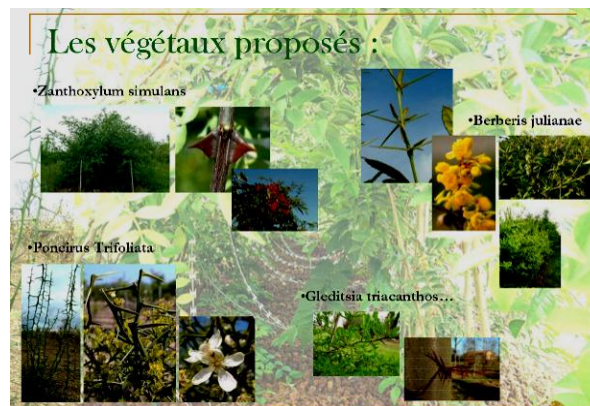
Page not found - Page introuvable - Error al buscar la página solicitada - Pagina non trovata - Página não encontrada - 指定されたURLは見つかりませんでした。 - Page not found - Page introuvable - Error al buscar la página solicitada - Pagina non trovata - Página não encontrada - 指定されたURLは見つかりませんでした。 - Page not found - Page introuvable - Error al buscar la página solicitada - Pagina non trovata - Página não encontrada - 指定されたURLは見つかりませんでした。 - Page not found - Page introuvable - Error al buscar la página solicitada - Pagina non trovata - Página não encontrada - 指定されたURLは見つかりませんでした。 - Page not found - Page introuvable - Error al buscar la página solicitada - Pagina non trovata - Página não encontrada - 指定されたURLは見つかりませんでした。

Cette installation se constitue de quatre plantes en pot. Chacune d'elles est associée à une étiquette permettant de les identifier :

- *Zanthoxylum simulans*
- *Poncirus Trifoliata*
- *Berberis julianae*
- *Gleditsia triacanthos*

Ces quatre spécimens sont les essences végétales utilisées par la société Sinnoveg⁹⁶, titulaire du brevet A.N.D.S.⁹⁷ L'entreprise française a déposé en 2005 le « Concept de Haie défensive Tressée Naturelle » qui réside dans la plantation et le tressage des végétaux épineux :

Sinnoveg possède un savoir-faire pour créer des jardins de rêve, de repos en harmonie avec la maison et ses maîtres tout en leur offrant le confort de la tranquillité et de la sécurité [...]»⁹⁸.



« Concept de Haie défensive Tressée Naturelle ». Capture d'écran du dossier de présentation de la société Sinnoveg.

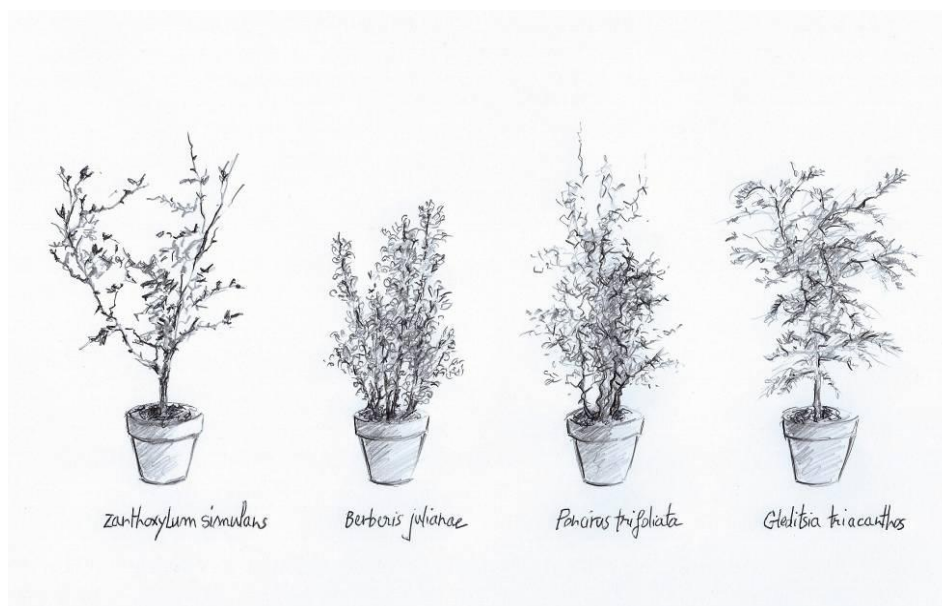
⁹⁶ SINNOVEG, Société d'Innovation Végétale, [Consultation le 24 juillet 2015], Disponible sur <<http://www.sinnoveg.com>>.

⁹⁷ Armure Naturelle De Sécurité (brevet déposé international).

⁹⁸ Olivier Razac, *Histoire politique du barbelé*, Paris, Flammarion, 2009, p. 200. L'auteur y cite en note ce communiqué publicitaire de la société Sinnoveg : le concept de « Jardin de rêve sécurisé ».

Le fascicule publicitaire⁹⁹ vantant ces clôtures végétales précise que les végétaux n'offrent aucune portance au sommet tandis que le tressage serré au ras du sol en interdit le franchissement : il est impossible de s'y faufiler en rampant. Les entrelacs des quatre essences dont les hauteurs sont fragiles et les bases inextricables permettent à cette haie d'être infranchissable et, poursuit le document, « d'obtenir un écran visuel total ».

Ces haies défensives ont été réalisées en France pour le parc Disneyland dans le Val de Marne, l'Institut Pasteur à Paris, le Centre de Rétention Administrative de Saint-Exupéry à Lyon et la déchetterie de Meximieux dans l'Ain.



Haie défensive, 2015.

⁹⁹ Les clôtures végétales, [Consultation le 25 mai 2015]. Disponible sur <<http://www.fichier-pdf.fr/2015/03/25/sinnoveg-cloture-vegetale/sinnoveg-cloture-vegetale.pdf>>.

Cette entrée en matière proposée par mon travail artistique manifeste les relations étroites qu'il entretient avec la recherche théorique ainsi que la place qu'il y tient. Les reprises du champ lexical de la pratique plastique dans les trois parties qui suivent témoignent d'une concordance étroite. Les associations qui résultent de ces correspondances, qu'elles soient générées ou instigatrices des recherches théoriques, ne sont pas à penser en termes de relation binaire mais complémentaire. C'est dans cette complémentarité que les parties à suivre, « Typologies », « Temporalités » et « Espaces » trouvent leur pertinence au regard de mon travail artistique. Elles s'associent ainsi à la méthode d'Anne Teresa De Keersmaecker rapportée par Bojana Cvejić, dans les *Carnets d'une chorégraphe*¹⁰⁰ qui y définit ses conversations avec l'artiste comme :

[...] l'occasion d'articuler les idées et les intuitions qui sous-tendent ses méthodes, imprimant au texte un mouvement inédit, celui d'une affirmation de sa poétique, conjoint à une dynamique de pensée qui le guide au gré de l'évocation de ses processus de création.

À l'image de ces conversations et dans le souci d'un commerce singulier, les trois parties à suivre de cette thèse, amorcées et entretenues par ma pratique artistique, ont pour souhait de s'inscrire dans cette dynamique de pensée et de ce mouvement inédit.

¹⁰⁰ Anne Teresa De Keersmaecker et Bojana Cvejić, *Carnets d'une chorégraphe. Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*, Brussels, Fonds Mercator-Rosas, 2012, p. 9.



6. Anne Teresa De Keersmaeker, dessin extrait des carnets de notes de *En Attendant & Cesena: carnets d'une chorégraphe*.

II. TYPOLOGIES

Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ?¹⁰¹

Denis Diderot

¹⁰¹ Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 43.

CHAPITRE 1 DÉNOMINATIONS

Introduire le mot « boucle » dans un moteur de recherche d'images par Internet génère une multitude de pages présentant bon nombre de boucles de cheveux, boucles d'oreille, boucles de ceinture et autant de schémas et circuits appartenant à divers domaines où relations humaines, mécanique, électricité ou programmation informatique se trouvent indifféremment cités. La boucle s'y affiche à la fois comme capillarité, ornement, accessoire vestimentaire et plus généralement, comme système de mise en relation. Objet, forme, processus mécanique ou virtuel, la boucle ainsi nommée peut revêtir divers aspects, celui d'une figure matérielle, d'une configuration analogique dans l'espace, d'une action ou encore du résultat de cette action.

Les boucles que l'unique registre formel suffit à définir comme telles sont mises à l'écart de cette étude. Pour ne retenir que certaines pièces dont le mot *boucle* et ses variantes apparaît dans l'intitulé, les *Loops* de Louise Bourgeois¹⁰², *Looping* de Félix Del Marle¹⁰³, *Double Loop* de László Moholy-Nagy¹⁰⁴, *Loops* de Norman McLaren¹⁰⁵, *NYC Loops* de Daniel Pflumm¹⁰⁶, *Dark Loop*¹⁰⁷ de Martin Puryear, ou encore *Boucles* de Jean Michel Sanejouand¹⁰⁸ sont des œuvres volontairement exclues de cette recherche car elles ne répondent pas à la définition de la boucle telle que je la délimite : la boucle n'a de place ici que dans la mesure où elle est opérante et décrit non seulement une forme de boucle, effective ou virtuelle, mais y questionne également les circuits mis en jeu. À la fois forme et structure agissante, la boucle est dans l'interrogation de ses propres représentations, condition propice à l'élaboration de nouvelles grilles à penser pour envisager le monde qui nous entoure.

¹⁰² Louise Bourgeois, *Loops*, 2002, pointe sèche et ajouts à la main, 27,2 x 33,6 cm, Collection du MOMA, New York.

¹⁰³ Félix Del Marle, *Looping*, 1914, fusain sur papier, 62,4 x 47, 5 cm, The Riklis Collection of McCrory Corporation, Collection du MOMA, New York.

¹⁰⁴ László Moholy-Nagy, *Double Loop*, 1946, Plexiglas, (41.1 x 56.5 x 44.5 cm), Collection du MOMA, New York.

¹⁰⁵ Norman McLaren, *Loops*, 1940, film cinématographique 35mm, couleur, sonore, 2'40, Production The National Film Board of Canada.

¹⁰⁶ Daniel Pflumm, *NYC Loops*, 1996, video Betacam, SP, PAL, couleur, son, 33'26, Collection Georges Pompidou, Paris.

¹⁰⁷ American Martin Puryear, *Dark Loop*, 1982, gravure sur bois sur papier japonais ivoire; 57,8 x 76,2 cm, The Art Institut of Chicago, Chicago.

¹⁰⁸ Jean-Michel Sanejouand, *Boucles*, 1994, acrylique sur toile, 97 x 130 cm, Paris, Collection Georges Pompidou, Paris.

Différents types de lignes

« Qu'y a-t-il de commun entre marcher, tisser, observer, chanter, raconter une histoire, dessiner et écrire ? La réponse est que toutes ces actions suivent différents types de lignes.¹⁰⁹ » Il est aisé ici d'emprunter les écrits de Tim Ingold dans *Une Brève histoire des lignes* et de substituer au mot « ligne » le mot « boucle ». Déplacement, lien, regard au monde, chant, récit, graphisme et écriture, la boucle est protéiforme mais, avant toute chose, la boucle est une ligne.

Comme en témoignent les quatre œuvres liminaires de Shilpa Gupta, Francis Alÿs, Rodney Graham et Roman Ondák choisies afin d'introduire cette thèse, le substantif « boucle¹¹⁰ » englobe trois définitions distinctes qui peuvent néanmoins être entrelacées : la boucle envisagée comme un objet, indépendamment de toute idée de mouvement, la boucle qui renvoie à la forme en boucle que peuvent prendre des objets naturels ou fabriqués et enfin la boucle comme processus engageant une idée de mouvement circulaire. L'œuvre de Shilpa Gupta précédemment étudiée est à ce titre paradigmatique : la ceinture, cet accessoire dont la fonction est de boucler, y est pourvue de lanières allongées de sorte à former des boucles démesurément longues. « Dépourvus de leur identité corporelle, ces attirails ostentatoires du pouvoir¹¹¹ », baudriers, sifflets et képis présents dans ses œuvres réalisées dans les années 2008-2009, marquent de leur incongruité un autre type de boucle, virtuel celui-ci, le processus circulaire qui met en lien boucles de cuir, frontières bouclées, et boucles d'une histoire qui se rejoue, celle des tensions communautaires causées par la séparation du Pakistan, de l'Inde puis du territoire disputé du Cachemire, qui, près de soixante-dix ans après la Partition de 1947¹¹², sont toujours d'actualité et font l'objet de replis nationalistes¹¹³, d'une présence et d'une politique sécuritaire accrues, à la démesure des circonvolutions de cuir de la *Security Belt* de Shilpa Gupta.

¹⁰⁹ Tim Ingold, *Une Brève histoire des lignes*, traduit de l'anglais par Sophie Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2013, p. 7.

¹¹⁰ *Trésor de la langue française...op.cit.*, « Boucle » [définition], p. 752-753.

¹¹¹ Sandhini Poddar, « Le sentier des nids d'araignée », in *Shilpa Gupta. While I Sleep*, catalogue d'exposition, Paris, Le Laboratoire, 13 février- 3 mai 2009, p. 108.

¹¹² En 1947, sous la pression d'un mouvement nationaliste, le Royaume-Uni accorde l'indépendance à l'Empire des Indes. La création des deux états, l'Inde et le Pakistan, provoque une migration meurtrière des musulmans et des hindous dont l'affrontement occasionnera 200000 victimes. Les deux nouveaux États se disputeront également le contrôle du Cachemire.

¹¹³ À l'issue des élections législatives indiennes du 16 mai 2014, Le BJP (Bharatiya Janata Party) a été élu. Son candidat, Narendra Modi, est une figure controversée de la droite nationaliste hindoue.



7. Shilpa Gupta, *Untitled (Security Belt)*, 2008-09.

La multiplicité des niveaux décelés dans ces entrelacements met l'accent sur la trame serrée constituée par les mises en lien plastiques et sémantiques que recouvrent les définitions de la boucle comme objet, forme et processus. La ligne, point commun, fil conducteur des trois modes d'apparition de cette boucle, peut, à son tour se décliner de trois façons différentes selon les relations qu'elle entretient à la surface qu'elle circonscrit, ou non.

Fils, traces et surfaces

Selon la taxinomie de Tim Ingold, les lignes peuvent majoritairement être classées selon deux catégories : les fils et les traces¹¹⁴. Les fils y apparaissent disjoints de toute surface, les traces, en revanche, s'y inscrivent et y trouvent leur terrain d'action. La différenciation s'établit ainsi selon les relations que les lignes entretiennent à la surface à laquelle elles

¹¹⁴ Tim Ingold, *Une Brève histoire des lignes*, *op.cit.*, p. 60.

peuvent être associées ou pas. Dans le cas de la ligne/fil : pas de surface engagée, la ligne se suffit à elle-même ; dans le cas de la ligne/trace : la surface sur laquelle le « tracé » s'exerce, corrélative à l'action de « tracer », en est une condition incontournable. Tels qu'exposés à Bruxelles en 2010¹¹⁵, les documents éphémères de l'action entreprise dans *The Loop* de Francis Alÿs prennent la forme de cartes postales imprimées recto/verso dont les piles, posées sur une étagère, sont associées à une mappemonde gonflable sur laquelle des traits de feutre noir ont été reportés manuellement. Ces pointillés curvilignes, sur la représentation cartographique comme sur la mappemonde gonflable, s'inscrivent en une surface, celle de la carte postale ou du ballon, et se définissent comme des traces.



8. Francis Alÿs, *The Loop*. Tijuana-San Diego, 1997.

¹¹⁵ Exposition *Francis Alÿs. A Story of Deception*, 9 octobre 2010- 30 janvier 2011, Wiels, Centre d'art contemporain, Bruxelles



9. Francis Alÿs, *The Loop*. Tijuana-San Diego, 1997.

Pour compléter notre observation des quatre œuvres retenues comme fil conducteur de cette partie de l'étude, il est à noter que les boucles de la ceinture de Shilpa Gupta sont matériellement indépendantes des surfaces sur lesquelles elles se déploient et apparaissent comme des lignes/fils. Quant aux boucles de Rodney Graham, si une transcription graphique des déambulations de l'artiste et de son alter-ego était réalisée sur une surface de papier, les tours et détours menés dans la ville de Senlis (lieu du tournage) décriraient assurément un jeu de circularités linéaires bouclées par le choc entre les deux protagonistes marquant le début et la fin de la séquence ainsi que de l'entrelacement des traces. En outre, imaginons qu'un second relevé soit réalisé sur la base des mouvements de caméra captant les pérégrinations de nos deux héros, les tracés ainsi obtenus ajouteraient un degré de complexité à la densité de l'écheveau de *City Self/Country Self*.



10. Roman Ondák, *Loop*, 2009, vue de l'installation en cours de réalisation.

La boucle de Roman Ondák apparaît être à la fois fil et trace. L'artiste prolonge dans son œuvre *Loop* la configuration du jardin de la Biennale de Venise à l'intérieur du pavillon tchèque et slovaque en la reproduisant au moyen d'éléments de même nature et selon un agencement rigoureusement identique. Ce passage de l'un à l'autre, de la nature environnante à sa reconstitution dans un intérieur architectural, se fait en douceur et progressivement. Les portes du pavillon ont été ôtées et les paliers aménagés de sorte que les transitions entre intérieur et extérieur soient gommées et deviennent imperceptibles. Les seuils y font l'objet d'une attention soutenue et leur dénivelé est nié par l'aménagement d'une pente douce. Le fil de la nature se prolonge mû par l'artifice de l'artiste consistant à importer et installer les espèces naturelles des jardins environnants que l'artiste duplique. Les dessins dont il accompagne son installation sont explicites : une boucle permet de passer de la porte d'entrée du pavillon à sa porte de sortie. La similitude du terrain permet d'envisager que le visiteur, après un tour à l'extérieur, emprunte à nouveau la porte d'entrée, traverse le pavillon, en sorte, reprenne le chemin des extérieurs du jardin, retourne à la porte d'entrée du pavillon et ainsi de suite. Le fil à suivre est clairement affirmé dans l'ensemble des productions graphiques de l'artiste qui matérialise ces mises en lien de l'intérieur à l'extérieur et du naturel à l'artifice par le biais de lignes et de pointillés. Il est aisé de postuler qu'en ce chemin imaginé les visiteurs qui entrent puis ressortent, forment les divers points de ces lignes virtuelles. Les liens entretenus avec les surfaces mises en jeu dans cette installation sont complexes et placent la boucle en adéquation avec la définition que dresse Tim Ingold de la « trace » : « Nous définirons la trace comme la marque durable laissée dans ou sur une surface solide par un mouvement continu. Il existe deux grandes catégories de traces : la trace additive et la trace soustractive¹¹⁶. » Additive, la trace laissée par Roman Ondák l'est assurément comme en témoigne la surélévation du sol nécessaire à l'implantation des végétaux : de la matière a bien été ajoutée au sol du pavillon. La trace laissée est une strate supplémentaire, un excédent, qui épouse et se greffe à la surface du sol de l'architecture et des jardins de la Biennale. Des matériaux, par bateaux, camions, palettes, tractopelles, chariots élévateurs, brouettes et pelletées entières ont bien été déversés sur le sol des Giardini. L'addition est indéniable.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 62.



11. Roman Ondák, *Loop*, 2009, vue de l'installation en cours de réalisation.

La trace comme procédé soustractif, de moindre envergure matérielle, se situe dans l'action imperceptible des visiteurs qui, dérangeant de leur foulée les graviers blancs qui jonchent le sol, creusent de leurs passages répétés le sentier aménagé par l'artiste. Celui-ci légende sur ses croquis la zone de déambulation par ces deux mots : « path » signifiant chemin, sentier mais aussi trajectoire et « walking area », aire de marche. *Loop* de Roman Ondák s'accorde avec cette double définition de la ligne comme fil et trace : à la fois trajectoire, mise en lien entre un intérieur et un extérieur et occupation d'une surface, cette trace étant elle-même additive et soustractive. La boucle qui connecte et occupe, s'affirme comme une trajectoire et une inscription sur le territoire ainsi fabriqué pour être traversé.



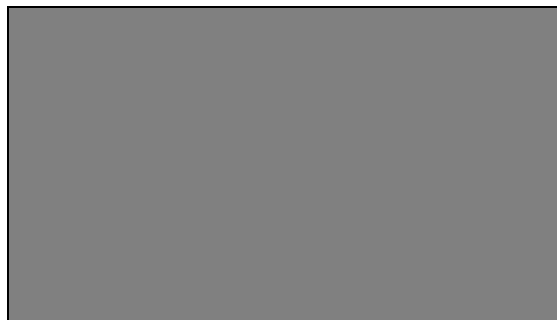
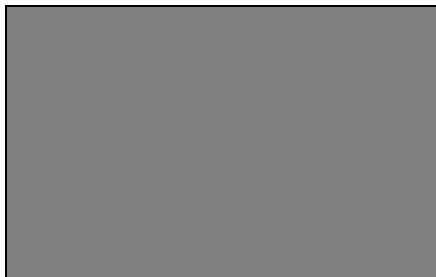
12. Roman Ondák, *Loop*, 2009, dessin.



13. Roman Ondák, *Loop*, 2009.

Extrémités de la boucle

Tour à tour fil ou trace selon ses dépendances à la surface, la ligne dont est faite la boucle peut également être étudiée au regard de ses extrémités. Deux cas peuvent se présenter : soit les extrémités se croisent ou coïncident très exactement et la figure obtenue est fermée, soit les extrémités de la ligne restent disjointes et la figure obtenue est ouverte. Si les boucles de Shilpa Gupta, de Roman Ondák et de Rodney Graham décrivent des figures fermées où les débuts et fins coïncident, celle de Francis Alÿs qui semble pourtant décrire à l'échelle mondiale une boucle fermée, n'en demeure pas moins ouverte. L'impact de cette boucle réside dans la mise entre parenthèses de la zone frontalière stigmatisée par l'interruption qu'elle introduit dans une figure qui, à peu de kilomètres près, pourrait être close. Marquée d'une absence de ligne, unique jonction invalide entre deux de ses points, la boucle expulse de son économie formelle la zone frontalière du Mexique et des États-Unis qui demeurent ainsi disjointes : la boucle demeure ouverte sur cette brèche.



14. Francis Alÿs, *The Loop. Tijuana-San Diego*, 1997, carte postale, verso. (Détails).

C'est sur cette fracture politique, sociologique et économique que Francis Alÿs nous mobilise dans *The Loop, Tijuana San-Diego*. C'est précisément sur ce poste-frontière que l'artiste reporte toute notre attention. Francis Alÿs ne nous apprend rien des seize villes et des trois continents qu'il n'a fait que traverser durant les trente-cinq jours qu'a duré son périple. Au verso de la carte postale où la performance est relatée sous la forme d'un planisphère sur lequel est tracé le déplacement de l'artiste, les villes sont indiquées par des points noirs reliés par des lignes en pointillé. De taille identique, les points noirs ne sont pas les signes d'une importance démographique ou économique quelconque : ces signes ne légendent rien d'autre que les arrêts ponctuels effectués lors de ce circuit. Un avion, figuré par un pictogramme dans la partie inférieure de la boucle, entre Santiago et Auckland est la seule indication sur les modes de transport utilisés par l'artiste. Il ne s'agit pas, dans la représentation de cette boucle, de nous donner à revivre un voyage dont les diverses étapes nous en apprendraient un peu plus sur le monde et les régions qui bordent les côtes du Pacifique. Points, lignes et pictogramme sont les signes graphiques utilisés par l'artiste pour retracer ce qui n'est pas un voyage, au sens touristique du terme, mais une succession de déplacements. Le recto de cette carte est également à l'image de cette absence d'information sur la circumnavigation de l'artiste. Une vue sur mer dénuée de tout élément pittoresque nous indique qu'il pourrait s'agir de n'importe quelle mer, de n'importe quel océan sur la Terre, sans autre localisation géographique possible. La seule localisation géographique d'importance est contenue dans le titre de l'œuvre : « Tijuana San Diego ». C'est cette portion de l'espace-là que la boucle contient, met en exergue et possède : « Allant tout droit son chemin, elle néglige ce qui n'est pas son chemin. Elle traverse, sans le posséder, l'espace.¹¹⁷ » Dans son ouvrage sur les variations et « changements de sens¹¹⁸ » de la figure du cercle dans l'œuvre d'écrivains de la Renaissance à la première moitié du XX^e siècle, Georges Poulet relève dans la poésie de Charles Baudelaire cette spécificité de la ligne « allant tout droit ». Celui-ci y propose une conception de la ligne pour laquelle « Le seul moyen de posséder l'espace, le temps, le nombre, sans se perdre dans l'espace, le temps, le nombre, c'est de lier le

¹¹⁷ Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1979, p. 428.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

mouvement sinueux au mouvement rectiligne [...], la ligne courbe à la droite¹¹⁹. » La ligne dépossédée de l'une de ces qualités, celle qui est exclusivement droite, ne serait, selon lui, que « sèche et nue¹²⁰ ». Francis Alÿs, s'il fait de son déplacement une vaste courbe, dresse néanmoins une succession de pointillés comme autant de traversées sèches et nues. L'artiste, en tournant le dos au mur de la zone frontière mexicano-américaine, s'empare d'une surface à l'issue de cette boucle dont la continuité s'interrompt pour laisser s'échapper une aire qui sera la seule à ne pas être traversée. La boucle s'érige ainsi contre les particularités de la ligne droite en s'emparant d'un espace sur lequel elle s'exerce en y effectuant davantage qu'un simple trajet.

Liens entre lignes et surfaces

Les boucles en action dans *The Loop* de Francis Alÿs, *Untitled* de Shilpa Gupta, *Loop* de Roman Ondák et *City Self/Country self* de Rodney Graham ne témoignent effectivement pas d'une traversée linéaire de l'espace et ne sont pas constituées de cette « ligne pressée¹²¹ » évoquée par Tim Ingold. Leur emprise sur les espaces avec lesquels elles sont en lien est d'une autre nature ; la configuration des boucles ainsi engendrées dépend de la variété des relations entretenues avec ces espaces. Trois types de liens entre lignes et surfaces sont schématiquement repérables :

- Les extrémités de la ligne ne coïncident pas et se croisent, la surface de la boucle est close mais la ligne qui en constitue la limite s'affranchit de l'aire qu'elle circonscrit et, amorçant deux directions opposées, se poursuit indépendamment de l'aire à laquelle elle était initialement associée.
- La boucle se constitue d'une ligne courbe dont la forme reste ouverte, en ce cas le segment qui la constitue n'opère pas de retour sur lui-même et ne circonscrit pas une surface close.
- La ligne réalise un retour complet sur elle-même et ses deux extrémités se rejoignent, bouclant la boucle. Clôturée sur ses propres limites, la boucle est à l'origine d'une surface délimitée, mathématiquement calculable car dotée d'un périmètre mesurable. Ce cas est à son tour dissociable en deux options : soit la ligne courbe fermée est variable et forme alors une limite irrégulière, soit tous les points de la ligne se trouvent à égale distance d'un point fixe, le centre, le périmètre devenant circonférence et la boucle, un cercle.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 430.

¹²⁰ Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes Tome 1*, Paris, Gallimard, 1976, p. 400.

¹²¹ Tim Ingold, *Une Brève histoire des lignes, op.cit.*, p. 98.

Dans un premier temps, j'examine ici les implications plastiques et sémantiques de la boucle refermée sur elle-même avec une boucle singulière, le cercle, en prenant appui sur le récit de Giorgio Vasari du fameux « rond de Giotto ». J'étudierai, dans un second temps, le cas de la boucle quand la surface qu'elle génère n'est pas strictement délimitée par sa structure linéaire et m'emploierai à définir en quoi la ligne serpentine de William Hogarth s'avère une donnée incontournable dans l'analyse de la production récurrente de circularités et autres circuits dans l'art contemporain.

Cas particulier

Qu'elles apparaissent comme objet, forme ou système, les boucles se singularisent par cette coïncidence qu'elles installent entre une situation initiale, leur position de départ, et une situation qui lui est postérieure, celle de l'arrivée : une jonction s'établit entre l'état initial et l'étape finale. Cette boucle close peut revêtir deux profils distincts : la boucle dont les contours sont curvilignes et irréguliers et la boucle dont la distance entre le centre et la périphérie est constante. Le cercle appartient à cette catégorie de boucle : sa surface est close et il est possible d'en déterminer avec précision le centre, le rayon et le diamètre. Si le cercle est une boucle régulière et fermée sur elle-même, à l'inverse, toutes les boucles ne sont pas des cercles. La figure du cercle, si elle est abordée dans cette première partie, n'est pas l'objet de cette thèse et y figure à titre de cas particulier car l'étude de l'exemple qui va suivre est riche de perspectives pour le sujet traité.

Dans le cas d'une figure tracée dont l'arrivée et la fin coïncident parfaitement et le schéma bouclé forme une figure régulière et circulaire qui trouve une adéquation précise entre le début de la boucle et la fin de sa réalisation : en partant d'un point, la main trace le cercle d'une ligne circulaire dont l'extrémité vient rejoindre le point de départ. La figure d'un « O » est réalisée, définissant une ligne et la surface du disque compris à l'intérieur de cette ligne close. Ce dessin réalisé à main levée fait figure de prouesse technique, symbole d'habileté comme en témoigne l'anecdote rapportée par Vasari¹²² sur la rencontre en Toscane entre le peintre Giotto Bondone et un émissaire du pape Benoît IX :

Le pape Benoît IX envoya de Trévise l'un de ses familiers en Toscane pour voir qui était ce Giotto et ce qu'étaient ses œuvres ; il avait l'idée de commander des peintures pour Saint-Pierre. L'envoyé du pape [...] se rendit un matin dans l'atelier de Giotto. Il lui exposa les intentions du pape et la

¹²² Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes, Livre II*, traduit de l'italien par André Chastel, Arles, Actes sud, 2005, p.109-110.

manière dont celui-ci pensait utiliser son talent. Enfin, il lui réclama un dessin pour l'envoyer à Sa Sainteté. Giotto qui avait beaucoup d'esprit, prit une feuille sur laquelle il traça un cercle avec un pinceau teinté de rouge, en gardant son bras collé au corps et en faisant tourner sa main comme un compas. Le tracé de ce cercle était si parfait que c'était une merveille de le regarder. Il dit en souriant à l'envoyé du pape : « Voici le dessin demandé. ». Celui-ci, se croyant joué, répondit : « N'aurai-je rien d'autre que ce dessin? – Il est plus que suffisant, riposta Giotto, mettez-le avec les autres et vous verrez s'il sera apprécié. » L'envoyé vit qu'il ne pourrait rien obtenir d'autre et partit fort mécontent, soupçonnant que l'on s'était moqué de lui. Toutefois, lorsqu'il envoya au pape les autres dessins avec le nom de leurs auteurs, il y joignit celui de Giotto en racontant comment il avait tracé son cercle sans bouger le bras et sans se servir de compas. Le pape et les familiers, mis au courant, comprirent combien Giotto surpassait tous ses contemporains. Cette histoire s'étant divulguée, il en résulta ce proverbe encore usité pour désigner un esprit borné: « Tu es plus rond que l'O de Giotto » [tu sei più tondo che l'O di Giotto]. Ce proverbe est intéressant non seulement par l'aventure qui lui a donné naissance, mais surtout à cause de l'équivoque portant sur le mot « rond » [tondo] qui, en toscan, s'emploie soit pour une figure circulaire, soit pour désigner un homme lourd et épais d'esprit.

De cette histoire rapportée par Giorgio Vasari, trois pistes sont à explorer : une crête iliaque, un trait de caractère et une carte de visite.

Crête iliaque, trait de caractère et carte de visite

Giorgio Vasari met l'accent sur la posture de Giotto lors de la réalisation de son dessin pour le pape. Le coude de Giotto repose sur sa hanche à la manière de la pointe d'un compas. Le tracé de ce cercle à main levée nécessite une base stable, une assise bien ancrée afin que le trait en soit sûr et que la jonction entre le début et la fin du mouvement puisse coïncider avec justesse. La boucle nécessite cet appui pour être réalisée avec précision et netteté ; sans cette accroche avec la hanche du dessinateur, ce cercle ne serait pas entré dans l'histoire et les *Vies* de Vasari. Ce point stable est la condition nécessaire à la célérité du mouvement, gage de cette perfection, symbole de la dextérité du futur peintre du Pape Benoît IX qui lui commanda cinq scènes de la vie du Christ pour la voûte de la Basilique Saint Pierre de Rome. La crête iliaque de Giotto apparaît ici comme l'embase nécessaire à l'articulation et à la rotation du bras du peintre qui, muni de son pinceau, exerce un contact continu sur son support. Enfin, l'expression héritée de cette histoire, « tu sei più tondo che l'O di Giotto », désigne une personne épaisse et grossière, à l'opposé de la virtuosité de ce

cercle tracé par Giotto. Le tondo en italien désigne une forme ronde. Son substantif, la rondeur, désigne quant à lui un profil morphologique mais renvoie également à un certain type moral : celui d'un homme sans esprit. Cette boucle, simple signe graphique formel, devient le symbole d'un trait de caractère, celui d'une personnalité rustre et sans finesse, associé à une identité socialement stigmatisée à l'époque comme étant celle de la grossièreté. Le tondo se réfère à la fois à une idée de la perfection, forme symbolique d'un idéal, et à des traits qui s'en éloignent diamétralement. Par ce cercle, Giotto fait se rejoindre deux axes antagonistes qui s'associent en une même action : la perfection d'une figure linéaire, lisse, fermée, d'un seul tenant, régulière et relevant de l'exploit, avec les caractéristiques communes d'une personne sans finesse et rustique, à l'opposé de l'habileté technique et du trait d'esprit, du *Witz*¹²³, en œuvre dans ce « O » de Giotto. La polysémie de la figure peinte dont les caractéristiques s'entrelacent à leurs stricts contraires, est riche d'implications. Choissant de s'arrêter là où d'autres ne voient qu'un commencement frustré et un esprit obturé, le maître toscan fait valoir l'intelligence de son sens de l'économie créatrice qui l'introduira dans la sphère du pouvoir papal. Carte de visite de Giotto, cette figure va le représenter et devenir un moyen de reconnaissance, signe distinctif et échantillon à la mesure de ce qu'il sait faire de mieux, qui lui permet de se positionner en meilleure place face aux propositions des autres candidats venus notamment de Sienne. Elle agit en délégation et est chargée d'une mission : faire valoir ses talents et inciter Sa Sainteté à choisir son auteur pour le travail à venir, les fresques de la basilique Saint Pierre de Rome. Ce dessin devient un document officiel, sa carte d'identité de peintre d'excellence et passe entre les mains d'un autre représentant, l'envoyé de Sa Sainteté, qui, de retour de son voyage, le dessin roulé sous le bras, transmettra le rond de Giotto à son destinataire, le Pape Benoît IX.

Dans cette histoire rapportée par Vasari tout est sujet de transmission et de figure-relais. Le cercle y tient une place cruciale d'où s'articulent de nombreux enjeux. Cette ligne close et bouclée sur elle-même est au croisement de multiples pistes reliant Giotto au pouvoir d'un souverain pontife, à un proverbe populaire, à l'histoire, à l'idée de la perfection dans les arts de la peinture, aux imperfections morales de l'être humain, à la nature et à l'artifice. Le cercle de Giotto, cas particulier de boucle refermée sur elle-même, lui permet de passer les frontières du pouvoir. S'affranchissant des codes en vigueur, le peintre s'emploie à ne pas mettre à profit son adresse en représentant quelque annonce, baptême, miracle ou autre scène religieuse. Ce retour à l'une des figures élémentaires de son vocabulaire pictural lui

¹²³ Christophe Viart, [s.l.d.], *Le Witz. Figures de l'esprit et formes de l'art*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2002.

offre la possibilité de quitter Padoue pour le faste et la notoriété de Rome. La boucle peinte agit ici à la fois comme une lettre d'introduction et comme un passeport ; c'est elle qui va lui donner l'autorisation et la possibilité de se déplacer à Rome pour y exercer son métier. Cette boucle, si elle ne représente rien d'autre qu'elle-même et ne fait référence qu'à l'habileté technique de son auteur, met en lien plusieurs domaines, qu'ils soient géographiques, artistiques, culturels, technologiques ou économiques, augurant le travail pictural comme « produit d'une relation sociale¹²⁴ ».

Ce cercle de Giotto agit comme un connecteur. De toute la sobriété de ce simple artifice circulaire, il opère des déplacements et entremêle des champs distincts en une trame dont les implications futures seront riches de conséquences. Stratégique (le franchissement des frontières de Francis Alÿs), politique (le détournement symbolique de Shilpa Gupta), mettant en scène un artifice (la nature reconstituée de Roman Ondák) et se jouant des codes en vigueur (la cible de Rodney Graham), cette boucle singulière giottesque fait office à la fois d'objet, de figure et de processus rejoignant à ce titre les circularités des artistes précédemment évoqués en introduction de la thèse et dans cette partie traitant des typologies de la boucle. Le récit de cette boucle, instigatrice du tramage d'éléments reliant le peintre au pape dont le pouvoir nous permet aujourd'hui encore, à défaut d'admirer ce cercle peint devenu légendaire, de bénéficier des fresques du maître toscan dont la portée révolutionnaire du langage pictural saura inaugurer une manière de peindre inédite tel que le formulera le peintre Cennino Cennini dans son *Libro dell'arte*¹²⁵ : « Giotto changea l'art de peindre ; il le fit passer de la manière grecque à la manière latine, moderne¹²⁶ . »

Le récit rapporté par Vasari insiste sur deux points capitaux : d'une part, la position de Giotto, coude collé à la hanche, et d'autre part, la nécessité pour l'envoyé du pape de témoigner de cette procédure. Réalisée en quelques secondes, la figure est élémentaire de simplicité et son accomplissement n'a nécessité aucun dispositif de fonctionnement complexe, ni d'instrument d'aucune sorte : Giotto a réalisé ce dessin sans compas, à main levée, se servant de son corps comme d'un outil qui impulse un mouvement et l'équilibre de façon à produire une trace régulière sur la feuille afin de boucler avec précision ce O de la

¹²⁴ Michael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento. L'Usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, traduit de l'anglais par Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985, p. 8.

¹²⁵ Cennino Cennini, *Le Livre de l'art (Il libro dell'arte)*, traduit de l'italien par Colette Déroche, Paris, Berger-Levrault, 1991, p. 33.

¹²⁶ Dans l'édition *Il libro dell'arte*, édition Franco Brunello, Venise, Neri Pozza, 1982, (note 4, p. 5) Brunello fait observer que « ce jugement sur l'abandon de Giotto de la manière byzantine (sur le plan de la forme et de la technique) demeure inchangé jusqu'à Vasari (qui commente ce passage de Cennini) et se confond avec la notion de modernité. »

figure peinte. Il est possible d'imaginer Giotto solidement campé sur ses deux jambes, le corps immobile avec seul l'avant-bras, bien arrimé, sollicité dans ce geste de la boucle.

EMPRUNTER LES CHEMINS DE LA BOUCLE

Alÿs voyage et enchaîne les postes-frontières, Gupta enchevêtre les boucles d'un objet dont les méandres significatifs sont complexes à suivre du regard, Ondák nous incite à arpenter les sentiers reconstitués d'une boucle mimétique, Rodney Graham nous fait suivre les circonvolutions de deux flâneurs dans la ville qui se télescopent pour enclencher de nouveau leurs pérégrinations sans fin : à pied, du regard ou en avion, il est nécessaire, pour emprunter les chemins de la boucle, de réaliser des gestes. Deux catégories de gestes – ceux des auteurs de la boucle et ceux des visiteurs/regardeurs/acteurs – s'emparent et actualisent les boucles.

Boucler

La définition de la boucle, que celle-ci soit objet, forme, ou processus s'éclaire avec l'étude de la signification des actions qui lui sont associées et qu'elle induit. Le verbe instantanément associable à la boucle, le verbe « boucler », transitif ou intransitif, revêt des significations de deux ordres. D'une part, l'action transitive « boucler » est associée à un complément d'objet direct et implique l'action de fermer au moyen d'une boucle, celle d'une valise ou d'une porte par exemple. Cette action a pour effet la fixation : ainsi attaché l'élément sur lequel la boucle s'exerce est fixé : la porte est verrouillée, la valise est fermée. L'acte de boucler peut s'exercer sur des objets matériels ou des constructions de l'esprit. Il s'agit en ce cas de mettre un point final à l'élaboration d'un élément ou d'une procédure dans une volonté d'achèvement : boucler un dossier en cours ou boucler un processus de paix. Si l'action de boucler un objet signifie son attachement, sa fixation ou son achèvement, elle peut également être porteuse de significations spécifiques à certains usages, notamment ceux des domaines militaires ou policiers : boucler un territoire, un lieu, un quartier. L'action menée conduit à un encerclement de la zone concernée dans le but d'une sécurisation, d'une répression ou encore de mesures observatoires. Cette action vise et implique l'isolement de la parcelle géographique sur laquelle elle s'exerce. D'autre part, « boucler », s'avère aussi être un verbe intransitif qui désigne l'état où un élément prend de lui-même la forme de boucles. Il peut pareillement désigner la forme adoptée par l'élément auquel il est associé métonymiquement, telles les méandres d'un lac ou les circonvolutions d'un chemin ; de

même qu'il définit l'action volontairement exercée sur un objet, matériel ou matériau en l'incurvant physiquement afin qu'il s'arrondisse et prenne la forme de boucle. Cette action est applicable de la sorte à une trajectoire ou un déplacement qui peut se matérialiser sous la forme d'une boucle ou encore d'une succession de boucles. Afin d'emprunter ce chemin de la boucle, la compagnie de Laurence Sterne semble être de bon augure.

Succession de boucles

L'écrivain anglais dans son ouvrage *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*¹²⁷ fait figurer à deux reprises au cœur de son texte des graphismes de boucles¹²⁸. Ces circonvolutions sont telles qu'elles s'échappent de la « ligne à peu près droite¹²⁹ » de la poursuite de son histoire où « promenades », « parenthèses », « grand tour », « éclipses », « zigzags », « détours illicites » et « chemins buissonniers » se « réduisent à rien » selon leur auteur pour lequel « c'est à peine si j'ai gauchi d'un pied hors de ma route. ». Elles traduisent également les mouvements de la canne d'un des personnages de l'histoire, le Caporal, précédés par ces mots : « Tant qu'un homme est libre – s'écria le Caporal en décrivant avec sa canne un moulinet dont je vous reproduis ici la courbe – ¹³⁰ »



15. Laurence Sterne, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* [1760].

Dans ces deux moments littéraires fameux, l'un lié à la structure du récit et l'autre à l'un de ses composants, le célibat d'un des héros, l'oncle Toby, les lignes en boucles s'avèrent

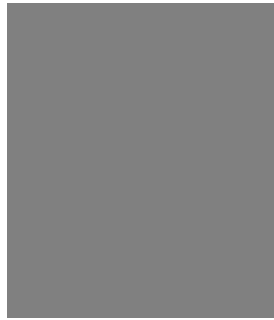
¹²⁷ Laurence Sterne, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, [1760], traduit de l'anglais par Guy Jouvét, Auch, Tristram, 2012.

¹²⁸ *Ibid.*, Volume VI, Chapitre XL, p. 656 et Volume IX, Chapitre IV, p. 839- 840.

¹²⁹ *Ibid.*, Volume VI, Chapitre XL, p. 656.

¹³⁰ *Ibid.*, Volume IX, Chapitre IV, p. 839- 840.

être des représentations : celles du mouvement dans l'espace d'un accessoire de la marche, la canne, et celles de la progression de la narration d'un ouvrage, de sa « tissure » selon Sterne, de son fil à suivre. Dans les deux cas, il s'agit d'avancer. La boucle ne mène pas inmanquablement à un retour sur soi définitif et si elle implique voltefaces et replis, ceux-ci ne sont qu'épisodiques. Au détour de ces boucles, un développement s'installe, une progression s'établit mais qu'il s'agisse de la trame d'un récit ou d'un déplacement dans l'espace, les boucles telles qu'elles sont figurées s'érigent contre la ligne droite – « La meilleure des lignes ! disent les planteurs de choux¹³¹ » – et contre toute progression linéaire. Comme les nomme William Hogarth dans son ouvrage de 1753, *Analyse de la beauté destinée à fixer les idées vagues qu'on a du goût*, contemporain de celui de Laurence Sterne, *La vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, publié à partir de 1759, « ces lignes ondoyantes ou serpentine¹³² » forment des courbes et contre-courbes dont le dos tourné à toute rectitude apparaît comme une prise de position tant esthétique que sociale et morale : une affaire d'« opinions » pour Sterne et de « goût » pour Hogarth, synonyme de liberté chez l'un, de beauté et de grâce chez l'autre.



16. William Hogarth, *Analyse de la beauté destinée à fixer les idées vagues qu'on a du goût* [1753], planche 1, figure 49.

Selon Hogarth, des six principes, se corrigeant et se fortifiant mutuellement, qui produisent grâce et beauté – « [...] la convenance, la variété, l'uniformité, la simplicité, la complication et la quantité¹³³ » – il en est un qui supplante les autres : la « complication¹³⁴ » :

¹³¹ *Ibid.*, Volume VI, Chapitre XL, p. 657.

¹³² William Hogarth, *Analyse de la beauté destinée à fixer les idées vagues qu'on a du goût*, traduit de l'anglais par Hendrik Jansen, Paris, ENSBA, 1991, p. 66.

¹³³ *Ibid.*, p. 54.

¹³⁴ William Hogarth, *op.cit.*, Voir Chapitre V, « De la complication », p. 66-70.

« L'esprit trouve du plaisir à résoudre les problèmes les plus difficiles [...] L'œil jouit de cette sorte de plaisir en suivant des sentiers tortueux, des rivières qui serpentent, et tous les autres objets dont les formes sont principalement composées de ce qu'on appelle lignes ondoyantes ou serpentine [...]. Je définis donc la complication des formes, cette disposition des lignes qui compose la surface des corps, qui fait faire à l'œil une espèce de chasse agréable, et qui, par le plaisir qu'elle donne à l'esprit, mérite le nom de beauté [...].¹³⁵ »



17. William Hogarth, *Analyse de la beauté destinée à fixer les idées vagues qu'on a du goût*, [1753], planche 2, figures 122 et 123.

Complications

Les boucles qui font l'objet de cette étude, si elles ne relèvent pas et ne sont pas en quête de la notion de beauté telle que la définit Hogarth, sont assurément en lien avec cette « espèce de chasse » et ce « plaisir qu'elle donne à l'esprit ». Ce qui est questionné ici est la relation de la boucle à l'œil, à ce qu'elle lui « fait faire » pour reprendre les termes d'Hogarth. À l'aune des quatre œuvres liminaires de cette recherche, les boucles savamment orchestrées par leurs auteurs déclenchent cette « chasse » et sont de nature complexe, de cette « complication » chère à Hogarth. Les lignes que décrivent ces œuvres occasionnent de multiples dédales. Faut-il pour autant y déceler quelques « complications » ? Si je m'en tiens à la définition contemporaine de ce mot comme « caractère d'un ensemble dont les éléments entretiennent des rapports nombreux, diversifiés et difficiles à saisir¹³⁶ », la complication est assurément en acte dans ces œuvres. Cette « difficulté » y est à envisager, non pas sous l'approche anachronique d'éléments « compliqués » qui viseraient inutilement à rendre moins simples les composants et agencements présents mais intéresse une « disposition des lignes » singulière.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹³⁶ *Trésor de la langue française...op.cit.* : « Complication » [définition], p. 1182.

CHAPITRE 2 DISPOSITION DE LIGNES

Retranscrire graphiquement les circonvolutions des lanières de cuir de Shilpa Gupta, les déplacements de Francis Alÿs, la promenade de l'hypothétique marcheur des jardins de Roman Ondák ou ceux des deux protagonistes de *City self/Country self* de Rodney Graham nous conduit à élaborer une « disposition de lignes » dont les boucles se succèdent selon un agencement précis. Elles décrivent des trajectoires dont l'ancrage à un début/départ et une fin/arrivée se révèle déterminant pour la compréhension de leur économie générale. L'étude des ancrages spécifiques mis en place par les quatre œuvres constituant le fil conducteur de cette partie de la thèse va nous permettre d'en dégager les points marquants et nous apporter un éclairage spécifique sur la question des figures de la boucle au regard des agencements qui la caractérisent.

TRAJECTOIRES SINGULIÈRES

Insigne

Les lanières de cuir de Shilpa Gupta s'articulent selon un point de jonction crucial. L'attache de ces multiples méandres est une boucle de ceinturon de métal argenté grossièrement dégrossi. Sur cette plaque figure un emblème qui se détache en relief.



18. Shilpa Gupta, *Untitled (Security Belt)*, 2008-09.

Composé d'une étoile en sa partie supérieure, d'un phylactère en sa partie inférieure sur lequel il semblerait que soit inscrit le mot « security » et enfin d'un cercle tressé qui présente en son centre un élément en forme de « S », cet emblème fait explicitement référence à celui des forces de police pakistanaises avec lequel les analogies formelles sont notables.



19. Shilpa Gupta, *Untitled (Security Belt)*, 2008-09.

Cet ancrage dans les réalités historiques et politiques du pays de l'artiste « boucle » les entrelacs de cette ceinture pour laquelle aucune ouverture ni fermeture n'est possible : les attaches en sont définitivement fixées. Le dispositif de ces lignes engage un processus de fermeture qui brise la dynamique engendrée par le développement des boucles dont l'enchevêtrement voit son aporie concentrée en cet insigne marquant ainsi le commencement et la fin du long ruban de cuir. La souplesse de cet accessoire vestimentaire est contrecarrée par la rudesse de cette plaque de métal rugueuse dont le registre formel renvoie à un système répressif en lien avec un découpage de frontières épineux, celles de l'Inde et du Pakistan, cristallisant la question du territoire du Cachemire.

Cible

Le pied de l'homme de ville de *City Self/Country Self* atteint sa cible préalablement cousue sur le fond du pantalon du paysan. Cette scène – où « le héros botté aux fesses par un bourgeois portant la tenue caractéristique du “petit crevé” ou élégant de la période (1865-1870 à mon avis)¹³⁷ » comme le note Rodney Graham – est le coup d'envoi des trajectoires des deux personnages principaux du film. Tel un « clap » départ qui se conjuguerait au « clap » final cinématographique, cet acte déclenche la mise en marche de l'action. La cible reçoit ce coup de pied, dans l'anticipation de la séquence à venir et la boucle est close sur l'impact ainsi prévu.



20. Rodney Graham, *Sculpture studies from City Self/ Country Self*, 2000.

¹³⁷ Rodney Graham, in *Rodney Graham*, catalogue d'exposition, Withechapel Art Gallery, Londres, 24 septembre-17 novembre 2002, K21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf, 15 février-15 mai 2003, [mac], galeries contemporaines des musées de Marseille, 6 juillet-28 septembre 2003, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, ENSBA, 2003. p. 52.

Les trajectoires sont organisées autour de ce point d'orgue qui articule le récit, élément narratif et trait d'union formel, « en jouant sur le facteur structurant de la boucle¹³⁸. » Les lignes se bouclent sans fin par cette collision qui stigmatise la douloureuse et épique frontière du monde de la ville et de la campagne et « leurs modes de représentation dans le cadre des conventions du cinéma¹³⁹. »

Porosité

L'indécision de la frontière entre l'espace naturel et celui artificiel rejoué par Roman Ondák à l'intérieur du Pavillon tchèque et slovaque de la Biennale de Venise, est expérimentée par les visiteurs qui ne prennent pas immédiatement, ni inmanquablement, conscience du subterfuge, au grand plaisir de son auteur¹⁴⁰ :

Je suis vraiment heureux de voir que les gens ne remarquent pas vraiment qu'il y a quelque chose qui se passe, cela semble être là depuis des siècles, c'est le sentiment de beaucoup de gens. »

En aménageant une pente douce entre le sol du Pavillon et celui des jardins, en dégonnant et retirant les lourdes portes de leurs montants, Ondák arrondit les angles abrupts du seuil de l'espace architecturé en gommant ses signes distinctifs : portes et dénivellations. Le cheminement des visiteurs empruntant l'intérieur et l'extérieur de l'architecture crée un lien entre l'œuvre et son environnement. Cette jonction est à l'opposé du choc en action dans l'œuvre précédemment évoquée, *City Self/Country Self*. Ici, pas de choc, pas de confrontation, la transition est si douce que le passage est imperceptible. La porosité mise en œuvre dans *Loop* de Roman Ondák répond à sa définition en grec : *Poros*¹⁴¹ comme « passage, voie de communication (par eau ou par terre) » ou encore « trajet », « ce qui aménage une accessibilité ». Les boucles entre intérieur et extérieur, culturel et naturel, factice et naturel, architecture et végétation, art et non-art, prise de conscience et inconscience, sont conçues pour être expérimentées sans fracture, avec fluidité. Elles s'y déploient de manière continue, sans interruption ni le moindre choc narratif pointant le bout noir d'une chaussure rouge dans la ligne de mire d'un fond de pantalon.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ « I'm really happy to see that people are not really noticing that there is really anything happening around, and it's been here since ages, that's the feeling of many people. » Voir *In the Loop with Roman Ondák*, entretien avec Roman Ondák, site de la Tate Gallery, [Consultation le 06 juin 2015], disponible sur :

< <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/venice-biennale-roman-ondak> >.

¹⁴¹ Anatole Bailly, *Dictionnaire grec-français*, Hachette, 1950, p. 1607-1608.



21. Roman Ondák, *Loop*, 2009.

Rupture

La boucle chez Francis Alÿs est, à l'encontre des œuvres précédentes, animée de multiples césures. Ces disjonctions, marquées par l'interruption constitutive des tirets régulièrement espacés, organisent l'irruption répétée de scissions dans le déplacement figuré sur la mappemonde. Les lignes fragmentées marquent les espaces traversés entre chaque étape et relient des lieux/points sans être la trace d'un quelconque investissement personnalisé du terrain ainsi foulé, offrant un écho au transport tel que Tim Ingold le définit : « Les lignes qui connectent plusieurs destinations successives, comme celles qui relient des points, ne sont pas des traces de mouvement mais des connecteurs point à point. Ce sont des lignes de transport. [...] Ce ne sont pas des pistes, mais des plans routiers¹⁴². » Francis Alÿs tire des lignes, comme un navigateur pourrait tirer des bords.



22. Francis Alÿs, *The Loop. Tijuana-San Diego*, 1997.

¹⁴² Tim Ingold, *Une Brève histoire des lignes*, *op.cit.*, p. 106.

L'agencement de ces linéarités relève d'un plan de bataille, un « mode d'occupation et non d'habitation¹⁴³ » et en aucun cas d'une itinérance dont l'auteur nous livrerait les secrets de voyageur. Les connexions établies à l'échelle mondiale entre les seize villes choisies aménagent, nous l'avons évoqué plus haut, une interruption, celle marquant la frontière de Tijuana à San Diego : c'est à cette rupture que s'ancre la boucle de Francis Alÿs. Le début et la fin de cet arrangement de tirets discontinus sont clairement séparés et sont estampillés de cette scission géographique et symbolique aménagée par l'artiste.

Échantillon de l'humeur du monde

Une cible atteinte, l'insigne d'un ceinturon, une porte dégonflée et une pente douce : si par l'entremise de ces ancrages les méandres de Rodney Graham, Shilpa Gupta et Roman Ondák se réactivent et se rejouent à l'envi, la boucle d'Alÿs, elle, demeure en suspens. Par son lien définitivement rompu, elle invalide la continuité d'un déroulement possible et fige la disposition des segments linéaires qui la composent en une boucle dotée d'un point de départ et d'un point d'arrivée distincts dont la propriété majeure réside dans la persistance à ne pouvoir réunir ses deux extrémités. Ne pas joindre les deux bouts, ou, au contraire, s'employer à en peaufiner la jonction afin de simuler une continuité, la succession de boucles s'organise avec une vigilance aiguë portée à la question du raccord et de la relation établie – ou à établir – d'un segment de ligne à l'autre. Par ces girations processuelles et formelles, ces œuvres témoignent d'une relation étroite au monde qui les entoure et les conditionne. L'agencement de ces différentes boucles les unes avec les autres, leur déroulé, est la marque d'un esprit mobile et actif défini par cette « espèce de ressort à l'esprit¹⁴⁴ », « cet amour de la poursuite¹⁴⁵ » dont nous entretient l'auteur de *l'Analyse de la Beauté*. Faisant un écho à la définition de cette complication chère à William Hogarth, cette disposition singulière de lignes « destinée à fixer les idées vagues qu'on a du goût » rejoint les opinions de Tristram Shandy dont les tribulations ludiques visent à « montrer un échantillon de l'humeur du monde à travers toute cette affaire¹⁴⁶ » à l'instar des circularités précédemment étudiées. Ces mises en boucle propres au champ de l'art contemporain sont indicielles de la spécificité de leur ancrage au monde dans lequel elles s'inscrivent et qu'elles réfléchissent.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 118.

¹⁴⁴ William Hogarth, *Analyse de la beauté destinée à fixer les idées vagues qu'on a du goût*, *op.cit.*, p. 66.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Laurence Sterne, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, *op.cit.*, Volume I Chapitre X, p. 46.

L'ondulation fantaisiste des lignes retraçant les moulinets de Sterne nous indique une avancée ponctuelle sans qu'il ne soit fait mention d'un ancrage spécifique à un début ou une fin dans un système plus vaste qui inclurait ce fragment curviligne : la ligne est isolée sur un espace vidé de ses mots; elle prend naissance et s'achève sur cette surface, à distance du corps du texte. Compris entre le substantif « courbe » et la phrase « Avec un millier de ses syllogismes les plus subtils mon père n'en aurait pu dire davantage [...] »¹⁴⁷, le développement linéaire curviligne se positionne entre un mot qui le décrit et l'annonce – il s'agit bien là d'une courbe qui va se déployer – et d'une impossibilité à en dire plus au moyen du langage écrit où la ligne va suppléer à l'incapacité du dire. La ligne bouclée fait allusion et transcrit une pensée, une idée, un état, une « humeur du monde ». Elle prend corps et intervient judicieusement dans un cheminement narratif précis en faisant suite à la décision de l'Oncle Toby, accompagné par le Caporal, observé et suivi par les parents du narrateur Tristram Shandy, d'aller frapper à la porte de la veuve Wadman, autre personnage de l'histoire, afin de la demander en mariage, de « débiter le madrigal », ce qui finira par advenir non sans avoir fait au préalable une énième volteface devant la porte de la Dame. À l'instar du « Lillabullero »¹⁴⁸ air siffloté par l'Oncle Toby quand celui-ci ne trouve pas les mots suffisants pour faire face à une situation, le Caporal, au moyen d'un geste de sa canne dans l'espace¹⁴⁹, retranscrit une façon d'appréhender la vie sous la forme de ce segment qui se développe en diagonale et de manière distincte du texte ; ce, contrairement aux célèbres tirets de Sterne qui s'étirent, s'allongent et s'alignent dans le droit fil des mots auxquels ils se rapportent en suivant le corps du texte disposé horizontalement dans la page de l'ouvrage. Cette liberté de l'homme non-engagé maritalement est signifiée par une ligne dont l'orientation dans la feuille de papier, ainsi que les boucles ouvertes et fermées qui la constituent, retranscrit les digressions apportées au fil d'un récit. Cette avancée ne saurait être contenue dans une progression rectiligne ; cependant elle ne dément pas le principe d'une avancée et si elle effectue des retours en arrière, elle n'en demeure pas moins dans le dynamisme d'une progression dépourvue, selon son auteur, de toute digression :

C'est une affaire réglée, [...] du moment qu'un auteur suit tout droit la ligne de son histoire sans dévier d'un iota, – il est parfaitement licite qu'il y aille et vienne à sa guise, – et personne n'a

¹⁴⁷ *Ibid.*, Volume IX, Chapitre IV, p. 840.

¹⁴⁸ *Ibid.*, Volume IX, Chapitre XVII, p. 870.

¹⁴⁹ Laurence Sterne ne précise pas à ses lecteurs s'il s'agit d'un geste effectué de bas en haut ou de haut en bas mais l'empâtement de l'amorce supérieure laisse supposer qu'il s'agit d'un mouvement réalisé du haut vers le bas, selon le cours habituel d'une écriture occidentale.

*encore tenu ces allers et retours pour des digressions. Cela posé en principe, je m'en vais en profiter pour faire moi-même un retour en arrière*¹⁵⁰.

Les boucles, qu'elles fassent retour sur elles-mêmes ou non, ne sont pas à comprendre comme une pure fantaisie que Sterne poserait tel un obstacle déterminé à l'avancée de sa narration. Celle-ci progresse et s'achève sur une absence de réponse aux questions posées¹⁵¹, sur une ouverture et un inachèvement à l'image d'un désir, celui d'une poursuite et d'une tension vers l'objet de cette poursuite sans fin. La ligne se défile et résiste à toute option téléologique qui clôturerait de façon bornée les diverses pistes proposées par ces multiples boucles narratives. Quelles qu'en soient l'amorce et la note finale, la ligne aux libres successions de boucles ouvertes et fermées, progresse et va de l'avant. Les engrenages dont elle est composée animent une structure obstinément mobile, telle une machinerie dont les rouages décrivent d'incessantes boucles.

ENTREPRISES CRITIQUES

La vie et les opinions du gentilhomme imaginées par Sterne s'inscrivent au cœur du Siècle des Lumières et sont contemporaines de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert¹⁵². Avec force emprisonnements, interdictions et censures, un regard croisé polymathique issu de domaines distincts, mathématiques, mécanique, sciences, philosophie, astronomie, se construit et les connaissances issues des investigations les plus pointues de l'époque sont compilées, marquant ainsi « la fin d'une culture basée sur l'érudition, telle qu'elle était conçue au siècle précédent, au profit d'une culture dynamique tournée vers l'activité des hommes et leurs entreprises¹⁵³. ». Ces entreprises s'inscrivent dans la mobilisation d'une énergie de travail et de production, liée à un environnement scientifique et industriel en constante mutation dont les implications sémantiques proposent un regard critique sur l'époque qu'elles traversent.

¹⁵⁰ *Ibid.*, Volume V Chapitre XXVI, p. 544.

¹⁵¹ Au moment crucial de la résolution des amours de la veuve Wadman avec Toby, celui-ci dévie de sa trajectoire en allant voir son frère Shandy, laissant le lecteur sur un inachèvement du récit en cette absence de résolution de l'intrigue amoureuse.

¹⁵² Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Stuttgart, F. Frommann, Fac-similé de l'édition de Paris, Briasson, 1751-1780, 1966-1988.

¹⁵³ Madeleine Pinault-Sorensen, *L'Encyclopédie*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 11.

En quoi les successions de boucles et autres circonvolutions décrites par les œuvres contemporaines étudiées précédemment s'inscrivent-elles dans cette « culture dynamique tournée vers l'activité des hommes et leurs entreprises¹⁵⁴ » ? Francis Alÿs, dans l'une de ses œuvres, *Turista*, adopte la position de touriste et exploite les ressources que lui procure ce statut qu'il identifie à celui d'un travailleur : « Le 10 mars 1994, je suis allé au Zócalo et je me suis placé dans une rangée de charpentiers, de plombier et de peintres en bâtiment pour offrir mes services en tant que touriste¹⁵⁵. » Offrant une prestation parmi d'autres, l'artiste endosse un rôle où le travail artistique se combine à celui de sa position d'artiste résidant à l'étranger¹⁵⁶.



23. Francis Alÿs, *Turista*, Mexico, 1994.

Dans *The Loop*, il met à profit sa situation sociale et son statut professionnel en amplifiant et détournant le système des déplacements inhérents à cette pratique légale et illégale de la frontière dans ses liens à la productivité issue de la mondialisation des marchés. La conséquence directe de cette action artistique est le mode de fonctionnement absurde

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Francis Alÿs, in *Francis Alÿs. A Story of Deception*, catalogue d'exposition, Tate Modern, Londres, 15 juin-5 septembre 2010, Wiels, Bruxelles, 9 octobre-30 janvier 2011, The Museum of Modern Art, New York, 8 mai-1 août 2011, Lannoo, Wiels, 2010, p. 61.

¹⁵⁶ Francis Alÿs, né à Anvers en 1959, vit et travaille à Mexico City depuis 1986.

adopté par ce touriste singulier qui fait tourner à plein régime les rouages, prestations et services de ce secteur d'activités du tertiaire. Face aux difficultés socio-économiques et administratives auxquelles les Mexicains sont confrontés pour venir travailler de l'autre côté de la frontière, l'artiste oppose une liberté de circulation rendue possible grâce à son statut professionnel d'artiste qui lui permet, à l'opposé des travailleurs migrants, de traverser de multiples frontières sans les nécessités matérielles liées à une urgence vitale et en ne rencontrant ni contrainte, ni obstacle. Par la répétition de la même opération – passer en toute légalité et sans contrainte fixée par une quelconque loi du marché d'un pays à l'autre et d'un continent à l'autre – Francis Alÿs propose une approche détournée du passage des frontières par la démesure d'une circulation démultipliée :

En réaction à la fois à l'accroissement des obstacles dressés par le gouvernement américain contre l'entrée des travailleurs migrants illégaux par la frontière sud [...], la contribution d'Alÿs au festival binational d'art contemporain InSite apportait une réponse absurde à la question du franchissement des frontières¹⁵⁷.

À l'image du Caporal de Laurence Sterne, Francis Alÿs décrit des courbes dans un espace dont les libertés sont limitées. Leurs boucles s'identifient aux moulinets d'une baguette magique qu'ils s'emploient tous deux à agiter, tel le bâton d'un marcheur libre de ses mouvements politiques et sociétaux revendiquant sa liberté de circulation.

Horticulture

Roman Ondák, quand il prend le parti d'occuper l'espace d'exposition vacant par la nature ambiante qu'il recompose, fait appel à la science d'un membre discret de l'organisation de la Biennale de Venise : son jardinier. Pour mener à bien cette entreprise de plantations, l'artiste donne carte blanche à Valentina Vianello¹⁵⁸, spécialiste horticole en charge de la gestion de tous les terrains de la manifestation artistique. En une étroite collaboration avec son équipe, Ondák étudie les espèces et les essences présentes aux alentours du Pavillon. C'est avec une grande exigence de précision mimétique qu'il va choisir les végétaux à installer à l'intérieur du lieu d'exposition. Utilisant les ressources naturelles de la végétation vénitienne, l'artiste transpose par bateau – nous sommes sur une île – les acteurs de la scène qu'il rejoue sur le plateau du Pavillon tchèque et slovaque.

¹⁵⁷ Voir Francis Alÿs. *A Story of Deception, op.cit.*, p. 86.

¹⁵⁸ Voir Blake Gopnik, « Roman Ondák's Fertile Twist Is Simply Inspired », *Washington Post*, 10 juin 2009.



24. Roman Ondák, *Loop*, 2009, en cours de réalisation.

S'associant ainsi étroitement à des professionnels du secteur économique primaire l'artiste fait appel à un domaine d'activité dont il déploie les interventions en y faisant une place majoritaire, comme en témoignent le découpage et la répartition des deux tiers du catalogue¹⁵⁹ documentant *Loop* qui s'avèrent être exclusivement consacrés à cette phase d'élaboration de l'œuvre. Cette logistique occupe une part cruciale dans la dimension artistique de l'installation, contribuant à sa définition et la ligne empruntée par les visiteurs de la Biennale trouve ses assises au cœur de ce maillage étroit où nature et culture s'étreignent. Cette « installation présente à la fois l'encadré et l'encadrant : l'objet et son lieu sont présentés dans le même geste d'empoignement¹⁶⁰. » Ce « geste d'empoignement » témoigne d'un ancrage profond dans les réalités entrepreneuriales des infrastructures liées à une aventure économique et artistique comme celle de la Biennale de Venise où un regard de spécialiste horticole est parti prenante dans la ligne à suivre de cette *Loop*.

Cinéma de grande distribution

La trilogie *Vexation Island*, *How I became a Ramblin'Man* et *City Self/Country Self* est conçue par Rodney Graham comme une production à grand spectacle dont la qualité des images, décors, costumes d'époque et schémas narratifs font de nombreux clins d'œil à divers classiques du cinéma hollywoodien et respectivement, ses films d'aventures, ses westerns et

¹⁵⁹ Voir *Loop : Roman Ondák*, Catalogue d'exposition, Biennale de Venise, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011.

¹⁶⁰ Peter Sloterdijk, *Écumes. Sphérologie plurielle*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Hachette littératures, 2006, p. 467. À propos de l'œuvre d'Ilya KABAKOV, *Die Toilette* (Les toilettes), installation à la Documenta IX de Kassel en 1992, le philosophe signifie ainsi « la capacité de l'art contemporain (et plus particulièrement de l'installation) à placer des situations d'encastrement dans l'espace d'observation ».

ses films historiques. L'artiste y exhibe la machinerie lourde de l'industrie du cinéma aussi sûrement que si l'appareillage à la source de la captation d'images était figuré dans le champ comme c'est le cas dans l'une de ses autres réalisations, *Camera Obscura Mobile*¹⁶¹ « qui explore les préalables cinématiques du mouvement, réduits ici à une observation de l'institution du cinéma [...]»¹⁶² » ou encore *Coruscating Cinnamon Granules*¹⁶³ où l'artiste « crée ici une machine qui contient la “machine cinéma”».¹⁶⁴ » Dans les réalisations filmiques de cette trilogie montées en boucle, le dispositif cinématographique exhibe ses recettes pour lesquelles Rodney Graham n'ajoutera aucun ingrédient, le tournage étant intégralement laissé entre les mains des équipes professionnelles de production et de réalisation du film. L'artiste nous précise :

*[...] je me suis inséré dans le système de production du cinéma commercial en qualité d'acteur performer. Ces œuvres sont conçues dans l'esprit hollywoodien du film taillé sur mesure pour une star, assez loin du cinéma d'auteur – je ne me suis pas du tout occupé de mise en scène, et j'ai même pris plaisir à abandonner cette fonction*¹⁶⁵.



25. Rodney Graham, *City Self/Country Self*, 2000, photo de tournage.

¹⁶¹ Rodney Graham, *Camera Obscura Mobile*, 1995-1996, Teck, métal, couverture en toile, lentille de verre et écran, 143 x 193 x 114 cm.

¹⁶² Voir Rodney Graham. *Works from 1976 to 1994*, catalogue d'exposition, Art Gallery of York University, 21 septembre-30 octobre 1994, Toronto, Art Gallery of York University 1994, p. 28.

¹⁶³ Rodney Graham, *Coruscating Cinnamon Granules*, 1996, Film 16mm, noir et blanc, silencieux, 3mn, en boucle, fauteuils de théâtre et écran, structure : 274,3 x 470, 5 x 314,3 cm. Cette œuvre fait l'objet d'une étude à la rubrique intitulée « Combinatoire poétique », chapitre 7 de notre quatrième partie.

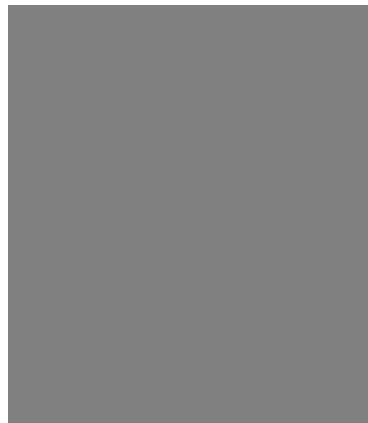
¹⁶⁴ Chantal Pontbriand, « Harun Farocki | Rodney Graham » in *HF/RG. Harun Farocki/Rodney Graham*, catalogue d'exposition, Jeu de Paume, 7 avril-7 juin 2009, Paris, Blackjack, 2009, p. 35.

¹⁶⁵ Voir Rodney Graham. *Works from 1976 to 1994*, *op.cit.*, p. 53.

En se tenant en marge de cette part de la réalisation, Rodney Graham, dont le parti pris se situe à l'opposé de celui de Roman Ondák évoqué plus haut, introduit une distance qui met en exergue l'entreprise à laquelle il fait appel et dont il emploie les ressources techniques et technologiques. L'identité de l'industrie à grand spectacle cinématographique y est clairement repérable et s'affirme tel un personnage à part entière ayant un rôle majeur à jouer dans le récit ; l'artiste y incarne tous les rôles à la fois mais se désengage de la fabrication à proprement parler du matériau choisi, le film. À ce titre, ce qui reste des éléments ayant été utilisés pour élaborer ces images, les costumes et les masques portés par le héros à double-face, tour à tour citadin et paysan de *City Self/Country Self*, sont exposés comme des pièces artistiques à part entière, s'affranchissant de leur définition de simples accessoires plastiques contribuant au décor d'une image cinématographique. L'illusion prévalant à ces court-métrages se trouve ainsi dévoilée par l'exposition de ses processus de fabrication mais également par les multiples photographies des coulisses du tournage. Cette opération marque une dichotomie assumée et revendiquée entre d'une part l'industrie du cinéma et d'autre part les accessoires du performer, marques de l'identité de l'artiste. Les sinuosités décrites par le héros de *City Self/Country Self* sont portées par la trame cinématographique dont la machinerie s'exhibe et offre un tandem dont les rouages donnent une matière à penser et un regard éclairé sur les représentations du monde de la fin du XIX^e siècle, en plein essor industriel et aux origines de la création du cinéma. Des jonctions et raccourcis sont opérés par Rodney Graham entre des phases historiquement marquantes de l'industrie du cinéma, de ses origines à l'époque de la production à grande distribution que représente l'ère hollywoodienne. Enfin, les films de cette trilogie s'ils sont tournés en 35 mm, format standard de la pellicule cinématographique, sont transférés sur un disque numérique polyvalent, le DVD (*Digital Versatile Disc*). Le passage d'une technique basée sur une relation analogique à celle obtenue par un encodage numérique est la marque d'un croisement supplémentaire. Plusieurs domaines s'entremêlent au cœur de cette œuvre de Rodney Graham : les références d'une société citadine et rurale de la fin du XIX^e siècle, la pellicule photochimique d'un ruban filmique qui se déroule et sa retranscription selon un procédé technique de la fin du XX^e siècle basé sur des données constituées de chiffres, le disque vidéo numérique. Chiffres, rubans, analogique et numérique, ville et campagne, Hollywood et imagerie d'Épinal se télescopent et s'entrecroisent pour s'enrichir mutuellement.

Et une boucle disparaît

Les artistes se prêtent à ces jeux de rôles qu'ils élaborent et qui questionnent les professions des secteurs d'activités primaire et tertiaire comme celles précédemment évoquées du tourisme, de l'horticulture ou du cinéma. Ces activités sous-tendent une ligne d'action dont les boucles obéissent aux rouages économiques d'une situation en étroite relation avec les découvertes technologiques de leur époque. Profitant des ressources spécifiques des territoires investis – un toit entièrement vitré offrant la possibilité d'un maintien et d'une croissance naturels du dispositif biologique mis en place dans le Pavillon de Roman Ondák, le secteur sauvegardé, exempt de traces de témoignage des époques contemporaines du XX^e siècle et du XXI^e siècle de la ville de Senlis pour le lieu de tournage de *City Self/Country Self* et enfin les nombreuses infrastructures touristiques des villes côtières traversées par Alÿs – les circonvolutions que décrivent ces artistes, sans même avoir « gauchi d'un pied¹⁶⁶ » hors de leurs routes, se maintiennent en équilibre étroit avec la vie active de leurs lieux d'inscription. Ces pérégrinations composées de successions de boucles s'articulent avec la ligne des découvertes et progrès scientifiques et sociétaux des lieux ainsi parcourus sans être néanmoins assujettis à une vision progressiste et téléologique des avancées scientifiques des temps traversés. Les moulinets de Laurence Sterne ont une riche descendance et, notamment, dans l'épigraphe de *La Peau de Chagrin*¹⁶⁷ d'Honoré de Balzac.



26. Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, [1831].

¹⁶⁶ Laurence Sterne, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme, op.cit.*, Volume VI Chapitre XL, p. 656.

¹⁶⁷ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, [1874], Paris, Flammarion, 2013.

La trame narrative de ce roman nous offre un éclairage singulier de la boucle dans ses relations aux sciences. Repris par Balzac, les moulinets de Sterne y subissent deux modifications significatives.



27. À gauche, Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin* [1831]. À droite, Laurence Sterne, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* [1760].

D'une part l'arabesque, au lieu d'être orientée dynamiquement vers la partie supérieure de la page, se trouve positionnée quasiment à l'horizontale et d'autre part, le lacet, tel que réapproprié par Balzac, ne se referme pas en un retour sur lui-même comme dans la version originale de Sterne : il se dénoue. Sterne met en situation un retour en arrière de la ligne bouclante qu'il associe à un croisement de la ligne précédemment tracée. Si elle transpose une opinion, celle du célibat et de la liberté sans borne conférée par ce dernier, les tracés curvilignes invoquent également « l'esprit du calcul¹⁶⁸ ». Ce calcul, chez Sterne comme chez Balzac plus de soixante-dix ans plus tard, s'associe à la rationalité scientifique. Ce lien est manifeste dans la dédicace que Balzac adresse à l'académicien spécialiste de l'astronomie et de la géodésie Félix Savary¹⁶⁹ dans son édition de 1845, « arabesque indûment métamorphosée en serpent¹⁷⁰ » en 1855.

¹⁶⁸ Laurence Sterne, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, *op.cit.*, Volume IX, chapitre IV, p. 840.

¹⁶⁹ Félix Savary, (1797, 1841), astronome français, auteur de *Mémoires sur les orbites doubles*, paru en 1827.

¹⁷⁰ Voir les notes de présentation de Nadine Satiat dans Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op.cit.*, p. 65.



28. Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin* [1835], épigraphe de l'édition Houssiaux, 1855.

Que signifie dès lors l'omission de cette volteface par Balzac et que faut-il en conclure sur la définition de la boucle comme structure mobile et système d'engrenages en lien avec les innovations scientifiques et technologiques dans lesquelles elle s'inscrit ? Savary élaborait un théorème sur l'épicycloïde, cette courbe décrite par le point d'un cercle qui roule sans glisser sur un autre cercle, dont le mathématicien Étienne Bobillier¹⁷¹ a étudié les cycloïdes dans la section consacrée aux courbes de son ouvrage de géométrie. Les schémas dont il accompagne son étude des *Courbes Diverses* ont des analogies formelles avec les moulinets du Caporal de Sterne, créant des liens étroits entre la fiction littéraire et le contexte de ses découvertes scientifiques.



29. Étienne E. Bobillier, *Cours de géométrie (10^e édition)*, 1850, Hachette, Bachelier, Paris, p. 197-198. (Détails).

¹⁷¹ Étienne Bobillier, *Cours de géométrie*, [10^e édition], Paris, Mathias, Hachette, Bachelier, 1850, Site Gallica, BNF, [Consultation le 29 juillet 2015].

Disponible sur : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k851121g/f212.image>>, p. 197-198.

Hugues Marchal dans l'article « L'artefact de la distance¹⁷² », établissant ce parallèle entre les circonvolutions de Sterne, Balzac, Bobillier et Savary, note à propos de la trame narrative de *La Peau de chagrin* :

De nombreux détails initiaux offrent un modèle réduit de l'intrigue globale, entendue comme un jeu d'engrenages. Non seulement l'incipit montre Raphaël perdant à la « roulette » [...], mais il quitte la table avec « un mouvement machinal » et ondulatoire. Puis il découvre, à son entrée chez l'antiquaire – dans un chaos où se mêlent fin et « commencement », « angles multipliés [et] sinuosités nombreuses » – d'étranges montages [...], parmi lesquels « un tournebroche » [...], un portrait de la « Dubarry [...] cherchant à deviner l'utilité des spirales qui serpentaient vers elle » [...].

Ces engrenages trouvent une transcription judicieuse dans les moulinets de Sterne pour lesquels Balzac ne retient pas la boucle fermée, au nom d'une vertu supposée des avancées de la science qui apparaissent ainsi peu sujettes aux rétroactions. L'écrivain est au fait des découvertes savantes de son époque où mécanique, hydraulique, astronomie et mathématiques alimentent et construisent ses écrits. Cette position incite la critique de l'époque à comparer son ouvrage à un « roman de la machine¹⁷³ » qui offrirait une transcription à la fois thématique et structurelle du modèle mécanique. Néanmoins Balzac choisit de succomber à l'irrationalité et au fantastique en architecturant son roman au cœur d'une opération magique selon laquelle un talisman en peau de mulet, dit aussi « chagrin¹⁷⁴ », permet au héros de réaliser ses désirs mais qui, rétrécissant au fur et à mesure que les vœux sont exaucés, finit par conduire l'infortuné bénéficiaire à une mort dont les affres sont inversement proportionnelles à la surface de la peau éprouvée par les sollicitations désirantes. Face aux limites fatales et inéluctables de ces tours de magie, Balzac suit la progression sans détours d'un avenir qui ne souffre d'aucune rétrogradation et qui, au gré de ses courbes et contre-courbes, se dirige de l'avant. S'inscrivant dans une actualité scientifique, cette machinerie balzacienne se met en branle de toutes ses circularités, tournebroches, moulinets et divers rouages dont les boucles et autres cycloïdes définissent les trajectoires curvilignes, à

¹⁷² Hugues Marchal, « L'artefact de la distance », *Fabula LHT*, « Le partage des disciplines », mai 2011, [Consultation le 28 juin 2014]. Disponible sur : <<http://www.fabula.org/lht/8/marchal.html>>.

¹⁷³ Isabelle Krzywkowski, *Machines à écrire : littérature et technologies du XIX^e au XXI^e siècle*, Grenoble, Ellug, 2010, p. 145.

¹⁷⁴ Dérivé du turc *sagri* ou *çagri*. Voir Jean Victor Audouin [et al.], *Dictionnaire classique d'histoire naturelle : Cad – Chi*. Rey. Gravier, 1823. [Consultation le 05 septembre 2015].

Disponible sur <<http://gallicalabs.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7304c/f7.item.r=chagrin>>.

la fois digressives et progressives, de leurs mécanismes bien huilés, épris de liberté et de fantaisie :

Mais dans ce lumineux climat de fantaisie et de transpiration où toute idée, raisonnable ou déraisonnable, s'exprime sans frein ni fard [...], tandis que de la fenêtre de mon cabinet, je jouis d'une vue parfaite de toutes les sinuosités de la route [...] Quel machin ni fait ni à faire promet de sortir de mes mains¹⁷⁵ !

Papillotes

– O Seigneur ! m'écriai-je – vous avez pris toutes mes remarques sur la tête, Madame¹⁷⁶

Laurence Sterne

Les écrits égarés, « notes de voyage sur la France, qui sont aussi pleines d'esprit que l'est un œuf de blanc et de jaune ¹⁷⁷ », de *Tristram Shandy* se retrouvent fort malencontreusement à l'état de papillotes dans les boucles de cheveux de la femme d'un rabobineur de chaise, l'un des personnages de l'histoire de Sterne, qui n'a pas la moindre idée des conséquences de ses actes. Leur auteur récupère ses notes, « tortillées dans un sens, qui dans l'autre¹⁷⁸ ». L'écrit se retrouve ici à l'état de frisottis de papier dont la frivolité déguisée rejoint l'esprit d'un de ses prédécesseurs, Alexander Pope dont la *Boucle de cheveux enlevée*¹⁷⁹, en 1712-1714, fit recette en matière de ressort narratif et força par son esprit l'admiration des grandes figures des Lumières. Les papillotes de Sterne recourent en cet endroit la ligne onduleuse et serpentine de William Hogarth. Délaissant le corps d'un texte signifiant pour leur support, le corps de lanières de papier entortillées sur elles-mêmes, elles opèrent un glissement du lisible au visible, du sémantique au plastique, des ingénieuses opinions philosophiques d'un gentilhomme consignées sur une page aux sinuosités frivoles de rubans

¹⁷⁵ Laurence Sterne, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme, op.cit.*, Volume VIII, Chapitre 1, p. 747-748.

¹⁷⁶ *Ibid.*, Volume VII, Chapitre XXXVIII, p. 733-734.

¹⁷⁷ *Ibid.*, Volume VI, Chapitre XXXVII, p. 731.

¹⁷⁸ *Ibid.*, Volume VII, Chapitre XXXVIII, p. 733-734.

¹⁷⁹ Alexander Pope, *La Boucle de cheveux enlevée*, traduit de l'anglais par Jean-François Marmontel, Paris, Payot & Rivages, 2010. Dans ce poème héroïco-comique en cinq chants, Pope élabore une peinture sociale prenant sa source sur une authentique et anecdotique intrigue. Un jeune lord, Petre, coupe d'une paire de ciseaux la boucle de cheveux d'une belle et cruelle aristocrate, Arabella Fermor. Pope se base sur cette anecdote et construit son poème en y intégrant des sylphes et des gnomes. Ces êtres surnaturels opèrent une jonction entre la peinture de la société de la vieille Angleterre et un univers fantastique, entremêlant références nobles et données fantaisistes. La boucle de cheveux, accessoire à la fois dérisoire et merveilleux (la boucle se transforme en constellation à la fin du cinquième chant), est tissée au canevas rigoureusement rythmé et à la classique maîtrise du couplet et de ses deux décasyllabes à rimes plates.

dont la torsion n'a d'effet que d'imprimer sur le cheveu raide de gracieuses formes de boucles. La complication¹⁸⁰ des formes d'Hogarth, « cette disposition des lignes » où « l'ornement du bâton et du ruban », « le tournebroche » et autres « boucles flottantes des cheveux » sont cités en exemple de production de beauté, et s'ils répondent en cette deuxième moitié du XIX^e siècle à un idéal esthétique, trouvent ici un écho politique dans les productions contemporaines des œuvres liminaires de cette recherche.

Les rubans de Shilpa Gupta, dénonciateurs d'une situation géopolitique douloureuse, les tirets de Francis Alÿs brodant d'un lien fictif les frontières de la surface du monde à l'exception d'une seule dont il marque la dislocation, Roman Ondák se jouant des clivages et aménageant de douces pentes bucoliques de la nature à la culture, du non-art à l'artistique et les flâneries de Rodney Graham oscillant entre les fastes illusionnistes d'une industrie du cinéma et les querelles de société tragi-comiques où riches et pauvres se télescopent : ces sinuosités, lignes en pointillés, boucles de verdure, cibles et déambulations citadines sont les marqueurs serpentins d'une vigilance et d'une posture artistique, citoyenne et poétique face aux actualités brûlantes du monde qui nous entoure. Les lignes bouclantes de ces artistes rejoignent et recourent l'idéal de l'esprit des Lumières, celui d'une position scientifique critique et esthétique face au monde alentour, attentive à l'actuel.

¹⁸⁰ William Hogarth, *Analyse de la beauté destinée à fixer les idées vagues qu'on a du goût*, op.cit., p. 69.

CHAPITRE 3 JONCTIONS

SUR LE FIL

Si la boucle en tant qu'objet, forme ou processus, est envisagée comme fil, trace ou surface, elle apparaît dans cette étape de la recherche comme une structure curviligne aux ancrages et raccords hétéroclites, facteurs déclencheurs d'approches critiques de nos réalités socio-économiques contemporaines. Les études précédentes ont permis de préciser diverses configurations linéaires en distinguant deux organisations majeures de systèmes de boucle : celle prévalant à un phénomène de succession opéré par un fil conducteur constituée de courbes et contre-courbes animées d'involutions et de révolutions s'enchaînant selon un dispositif linéaire et celle s'apparentant à une machinerie dont les rouages fonctionnent de concert dans un engrenage dont le dispositif élabore un retour sur lui-même. Dans ces deux cas, la question du début et de la fin de ces agencements spécifiques se pose : à quels types de *bouclage* la boucle renvoie-t-elle ? Car si, dans cette partie de l'étude, la boucle est étudiée sous sa configuration de suite linéaire, quels en sont les points de départ et d'arrivée, les débuts et les commencements, quelles peuvent bien en être les extrémités et quelles en sont les teneurs ? Pour élaborer des pistes de réponses à ces questions, il apparaît ici nécessaire d'être attentif à l'une des fonctions majeures de la boucle : celle qui consiste à effectuer une mise en lien. Dans les exemples qui précèdent, les figures décrites dans l'espace aménagent des structures réelles et virtuelles dont les différents axes s'articulent selon des points nodaux, une boucle métallique militaire, un poste-frontière, une cible cousue sur un fond de pantalon rayé ou le seuil d'une architecture recouvert d'une allée de cailloux blancs. Ces nœuds articulent la suite linéaire à laquelle ils se rapportent et en configurent les liaisons. La disposition de lignes sous-tendue par les systèmes de boucles étudiés en amont est mue par une volonté initiale qui s'impose à cet endroit de la thèse comme un repère : celui de relier, d'établir une connexion entre deux éléments disjoints – bords, pays, espaces, classes sociales, êtres humains, figures, postures ou idées – dans la perspective de nouvelles pistes sémantiques et plastiques à suivre où les artistes, tels des funambules, relient une rive à une autre du fil tendu de leurs investigations poétiques et politiques.

*Une paillette d'or est un disque minuscule en métal doré,
percé d'un trou. Mince et légère, elle peut flotter sur
l'eau. Il en reste quelquefois une ou deux accrochées dans
les boucles d'un acrobate¹⁸¹.*

Jean Genet

Le danseur de corde¹⁸² glisse le long d'une corde qui se doit d'être en tension¹⁸³ pour être utilisable. Cette corde est remplacée peu à peu fin XVIII^e siècle par le fil d'archal puis par le filin d'acier. La force qui s'exerce sur ce fil est rendue possible par les deux attaches en place d'un bord à l'autre de l'espace dont le funambule entreprend la traversée. La rigidité occasionnée par les tractions qui s'y exercent transforme cet élément souple en un praticable avec lequel le fildefériste entretient un contact réduit du plat ou de la pointe de ses semelles selon les postures acrobatiques adoptées. Cette courbe funiculaire, « courbe formée par une corde flexible, inextensible, dont les extrémités tiennent à deux points fixes, et qui est soumise à certaines forces¹⁸⁴ », est le support du danseur qui établit ainsi un lien entre deux points séparés. Du début à la fin de son évolution dans les airs, si les pirouettes, bonds et voltefaces témoignent d'un répertoire formel de boucles, le trajet, quant à lui, reste rigoureusement rectiligne : hormis ses flexibilités d'orientation (le fil peut être tendu perpendiculairement au sol ou en oblique), le fil demeure une ligne droite. Le danseur de corde est dans la nécessité de se déplacer sur cette corde raide, la station immobile est une posture qui ne peut s'inscrire que dans un enchaînement dynamique. Trois données rythment ce déplacement : le départ, l'arrivée et la possibilité de marquer des temps d'arrêt au cours de cette déambulation acrobatique. Une consigne : avancer et ne pas chuter, garder l'équilibre et

¹⁸¹ Jean Genet, *Le Condamné à mort et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1999, p. 107.

¹⁸² Les appellations *Fildefériste* et *funambule* correspondent à deux pratiques distinctes de l'acrobate sur son fil. L'expression *Danseur de corde* en est à l'origine. Issu du latin « funis » (corde, câble) et d'« ambulo » (celui qui marche, qui se promène), « funambulus » désigne celui qui déambule sur sa corde. Le funambule travaille à grande hauteur avec des figures dont le répertoire est simple, contrairement au fildefériste dont les numéros sont plus complexes. L'un est muni d'un balancier, l'autre non.

¹⁸³ La tension du câble est relative selon la pratique retenue : « sur fil dur » qui permet l'édification de pyramides humaines ou de dispositifs lourds comme la circulation d'engins à roue et sur « fil mou » (appelé aussi « fil tendre ») dont les balancements dus à l'élasticité occasionnent le développement de figures et de sauts spectaculaires.

¹⁸⁴ *Trésor de la langue française...op.cit.* : « Funiculaire » [définition], p. 1332.

mettre en jeu cet exploit pour aiguïser et maintenir l'attention du spectateur. Selon quelles modalités s'exerce la boucle sur cette trajectoire et en quoi cette pratique du fildefériste est-elle indicielle d'une compréhension de l'économie de la boucle ?

Pirouettes

Si les quatre œuvres, fil conducteur de cette partie portant sur les typologies de la boucle, n'apparaissent pas témoigner d'une approche spécifiquement acrobatique du monde, les pirouettes y demeurent néanmoins présentes et se déclinent selon une économie autre que celle de la performance envisagée en termes d'exploit sportif.

Caractéristiques des tours et détours opérés le long d'un axe dont le fil tendu est sujet à de multiples voltefaces, les boucles de Roman Ondák et de Francis Alÿs retiennent ici notre attention. À quelle catégorie d'acrobaties se livrent-ils ? En quoi font-ils danser cette corde raide à laquelle ils s'emploient à donner vie selon les mots de Jean Genet : « Le fil était mort – ou si tu veux, muet, aveugle – te voici : il va vivre et parler¹⁸⁵. » ? Les opérations de ces artistes permettent, sur ce fil qu'ils élaborent parfois à mesure qu'ils le pratiquent, d'exercer de subtiles connexions au monde. En acrobates, les artistes établissent un lien inédit entre des éléments distincts, tissant des fils étroits entre des polarités ancrées au cœur de nos réalités contemporaines où tenir, structurer, assembler, tracer, maintenir, guider et enchaîner sont autant d'actions à l'œuvre dans ce dispositif linéaire de la boucle où le fil, selon la définition qu'en fait le philosophe Georges Didi-Huberman, est l'opérateur de multiples fonctions :

Le fil est quelque chose de très simple : juste une ligne dans l'espace. Mais c'est aussi quelque chose de très complexe : un écheveau, une complication de brins. Le fil tient la structure (toile d'araignée, cordage, réseau de ligatures), mais il peut aussi bien s'effiloche et, tout à coup, se casser. Il s'assemble (filature, maille) ou se faufile (lacis, torsade, tresse). Il trace une destinée (les Parques), nous emprisonne (attaches, liens) ou bien se « coupe en quatre » (raisonnements, arguties, faux-fuyants). Il nous guide vers le meilleur (Ariane, cours d'eau) ou bien nous égare vers le pire (lianes, ronces). Le fil lie, enchaîne et donne cours. Ou bien, au contraire, il tranche, aiguise, affûte et fait rompre. Le fil ne tient qu'à un fil. Telle est sa beauté – son beau risque – et sa fragilité¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Jean Genet, *Le Condamné à mort et autres poèmes*, op.cit., p. 107.

¹⁸⁶ Georges Didi-Huberman, *Sur le fil*, Paris, Minuit, 2013, p. 38.

Dans la pratique du danseur de corde, les boucles revêtent de multiples rôles et agissent à plusieurs titres :

Les boucles formées par les entrelacs de la corde constituée de fils tressés de plusieurs torons.

- Les boucles qui attachent et maintiennent la corde en tension (les cosses).
- Les boucles des manilles, pièces métalliques en forme de U qui font le lien entre le fil et les plateformes (les points de départ et d'arrivée aux extrémités du fil).
- Les boucles et pirouettes réalisées et enchaînées par le corps du danseur sur la corde.
- Les boucles formées par le trajet du funambule qui, en quittant une plateforme, danse sur le fil pour de nouveau rejoindre une plateforme.

Entrelacs, corde, tension, manilles, plateformes, pirouettes, circonvolutions physiques et allers et retours du « danseur de corde » : en quoi une présence active de ce champ lexical se retrouve-t-elle dans les dispositifs des artistes qui alimentent cette recherche et quels en sont les pirouettes, revirements et voltefaces ? Sous quelles modalités ces artistes contemporains témoignent-ils de ces pratiques de funambules ?

I would prefer not to

« The project remained free and clear of all critical implications beyond the physical displacement of the artist¹⁸⁷. » : comme le mentionne Francis Alÿs, si « le projet décline toute implication critique au-delà du simple déplacement physique de l'artiste », il s'inscrit néanmoins dans le cadre d'une manifestation, celle du Festival binational, mexicano-américain, d'art contemporain InSite. L'action s'édifie au creux de ces deux nationalités dont les relations ne cessent d'être – et à l'époque, plus que jamais¹⁸⁸ – sources de tension. L'artiste, en prenant l'option de ne pas être un usager de plus de ce poste-frontière de rigueur et en choisissant de ne pas prendre le chemin le plus court pour joindre l'une de ces deux villes à l'autre, dresse un fil qui contourne et fait abstraction de ce passage difficile. Privilégiant le reste du monde et ses multiples douanes qu'il va lui substituer, l'artiste exécute ici une première figure acrobatique. La deuxième de ses figures, et non des moindres,

¹⁸⁷ Le texte présenté sur le recto de la carte postale, trace de la performance de *The Loop* de Francis Alÿs, s'achève sur cette phrase de l'artiste.

¹⁸⁸ La construction d'un mur sur une partie de la longueur de la frontière a débuté en 1993, quatre ans avant l'intervention d'Alÿs. Doublé en 2006 par la décision du gouvernement de Georges W. Bush avec le plan de la *Secure Fence Act*, le mur est renforcé d'une barrière constituée de grillages, béton, acier et d'un matériel de surveillance de haute technologie, caméras et détecteurs de présence.

consiste en cet évitement posé par la légende dont il accompagne les traces de *The Loop* : les implications critiques de son intervention semblent balayées d'un revers de manche par cette phrase introduite par l'artiste dans ce qu'il choisit de garder comme trace de son action. Celle-ci ne deviendrait ainsi qu'un déplacement physique sans autres incidences que celles engendrées par le mouvement d'un corps dans l'espace. L'artiste ne ferait-il que traverser la ligne qu'il s'est fixée sans autre pirouette que celle du détour orchestré le long des rives du Pacifique ? Les chiffres invalident cette possibilité. La corde que le danseur Francis Alÿs a choisi de dresser et de fixer sur les plateformes/frontières du globe terrestre déclenche une grande quantité de données chiffrables.

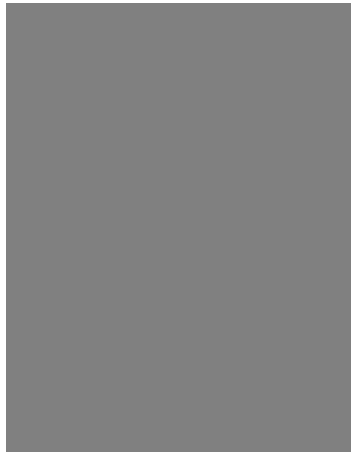
Tijuana/1er juin, Mexico, DF/2 juin, Panamá/10 juin, Santiago/11 juin, Auckland/13 juin, Sydney/14 juin, Singapore/16 juin, Bangkok/17 juin, Rangoon/19 juin, Hong Kong/21 juin, Shanghai/23 juin, Seoul/28 juin, Anchorage/30 juin, Vancouver/30 juin, Los Angeles/3 juillet, San Diego/5 juillet : ce contournement de la zone frontière Tijuana-San Diego englobe 16 villes et 3 continents, l'Amérique, l'Océanie et l'Asie. Cette expédition est quantifiable et les données chiffrées qui l'accompagnent sont éloquents. Beaucoup de temps passé, beaucoup d'arrêts et de reprises, d'avions empruntés pour être aussitôt quittés, de tarmacs foulés, de décalages horaires, de trajets en voiture, en bateau et de papiers d'identité à valider. Une dépense importante, physique et logistique, est engagée avec le passage d'une quinzaine de postes de contrôle douanier au lieu de l'unique poste de Tijuana-San Diego qui se trouve ainsi expulsé de la feuille de route. Par cette négation, Francis Alÿs vient rejoindre les multiples voix du scribe Bartleby¹⁸⁹ qui ne cesse d'opposer sa réplique « I would prefer not to » (« je préférerais mieux pas ») aux obligations et contingences générées par une situation imposée. Rejoignant cette formule, Alÿs tourne le dos au trajet rationnel le plus simple et le plus direct lui permettant de passer de la ville de Tijuana à celle qui lui est limitrophe, San Diego, et décide de ne pas emprunter le poste frontière mitoyen. Au lieu de cela, l'artiste, qui « préférerait ne pas » emprunter ce trajet de la raison, s'en émancipe et lui tourne radicalement le dos. C'est dans cette « puissance¹⁹⁰ » de *ne pas* faire, dans les possibles de ce choix obstiné de *ne pas* passer par le poste-frontière qu'Alÿs ancre sa boucle de déplacements. Il quitte néanmoins « l'abîme de la possibilité¹⁹¹ » de Bartleby et passe à l'acte en organisant le périple touristique le conduisant en de multiples

¹⁸⁹ Herman Melville, *Bartleby le scribe*, traduit de l'anglais par Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 1996.

¹⁹⁰ Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, traduit de l'italien par Carole Walter, Saulxures, Circé, 1995, voir le chap. III, « La formule, ou de la puissance », p. 41-55.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 41.

lieux. L'artiste préfère s'abstenir d'emprunter les voies directes pour leur préférer cette vaste valse d'avions, de destinations et de contrôles à répétitions. Franchir les frontières des États du Mexique, des États-Unis, de la République du Panama, du Chili, de la Nouvelle-Zélande, de l'Australie, de la République de Singapour, de la Thaïlande, de la Birmanie, de la Chine, de la Corée du Sud, de l'Alaska, de la Colombie Britannique et enfin des États-Unis implique que son passeport, à ces multiples reprises, est vérifié et validé par les services des Douanes.



30. Francis Alÿs, *When Faith Moves Mountains*, 2002.

Cette posture anticipe celle que Francis Alÿs met en œuvre dans *When Faith Moves Mountains* où l'énergie d'une dépense maximum est engagée pour un résultat minimum. « Cette épopée de logique créative antiéconomique¹⁹² » se positionne à l'opposé d'une action qui n'aurait d'autres répercussions que celles inhérentes au seul déplacement physique qu'elle engage. Ce dédouanement est opéré par l'artiste qui paraît se prémunir ainsi de toutes les conséquences de ses actes. L'action entreprise par Alÿs, dont il se défend par cette note incluse dans le processus qu'elle informe, revêt des dimensions critiques qui ne peuvent être remises en cause et cet avertissement est une contradiction de plus qui vient s'ajouter de façon tautologique à la négation inhérente au choix de la trajectoire de l'artiste stigmatisant son refus d'emprunter la frontière mexico-américaine. Cette pirouette supplémentaire vient se greffer à la volteface critique déjà mise en œuvre dans l'itinéraire de *The Loop*. Par ce désengagement apparent, son action s'impose non pas comme une défection mais comme une stratégie de lutte, une pirouette de plus sur la corde tendue entre les points névralgiques de ces étranglements de la liberté de circulation.

¹⁹² Voir Francis Alÿs, *A Story of Deception*, *op.cit.*, p. 87.

Une observation attentive de la trajectoire de Francis Alÿs conduit à une autre remarque : longeant les côtes des continents américain et asiatique et traversant le continent océanien, la trajectoire ovoïdale est régulière à une exception près : celle de la Birmanie. Cette curieuse irrégularité due à une bifurcation sur la ville de Rangoon pointe le doigt sur la capitale économique birmane. Passer directement de Bangkok à Hong Kong confortait la configuration épurée de la boucle tracée par Francis Alÿs. De Bangkok à Hong Kong, quatre jours vont s'écouler. Pourquoi cet écart, quelles raisons à ce passage dans la ville de Rangoon ? Cette circonvolution particulière s'inscrit capricieusement dans le schéma général de la boucle et s'affiche comme un point de compression, une anfractuosité qui met ainsi l'accent sur un point politico-géographique précis. Un mois avant le voyage de Francis Alÿs, le 30 mai 1997, une déclaration est faite par la présidence de l'Union européenne sur la détérioration de la situation politique en Birmanie et le Parlement européen fait paraître au Journal officiel un texte dont l'intitulé « Résolution sur la persistance des violations des droits de l'homme en Birmanie¹⁹³ » est explicite :

[...] vive préoccupation que lui inspire la persistance de violations des droits de l'homme en Birmanie, en particulier les exécutions extrajudiciaires, sommaires ou arbitraires, les décès en détention, les actes de torture, les arrestations et incarcérations arbitraires pour motifs politiques, la réinstallation forcée de populations, le travail forcé des enfants et des adultes, les mauvais traitements infligés aux femmes et aux enfants par des agents du pouvoir et l'oppression de minorités ethniques ou religieuses.

Ce texte mentionne également les entraves à la liberté d'expression et de circulation prises à l'encontre du personnage politique Aung San Suu Kyi¹⁹⁴. Le détour de Francis Alÿs par Rangoon pointe le doigt sur cette actualité de l'année 1997 en reliant une frontière mexicaine et une dictature birmane. L'éloquence de ce fil tendu, loin de n'être que le support d'un déplacement sans conséquences, signe un engagement politique, celui de son auteur dont la discrète danse proposée joue sur la corde raide de populations en situation de conflit.

¹⁹³ « Résolution sur la persistance des violations des droits de l'homme en Birmanie », *Journal officiel* n° C 200 du 30 juin 1997, p. 174. [Consultation le 16 mars 2014]. Disponible sur :

<<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:51997IP0485:FR:HTML>>.

¹⁹⁴ Aung San Suu Kyi, femme politique, secrétaire générale de la LND (Ligue Nationale pour la Démocratie) dont le parti est opposé à la dictature en place en Birmanie. Son parti remporte les élections en 1990 qui seront annulées par la junte militaire. Placée en résidence surveillée en 1989, la « Dame de Rangoon » sera lauréate du prix Nobel de la Paix en 1991.



31. Roman Ondák, *Loop*, 2009, dessin.

The Loop, *Loop* : si leurs titres usent d'un substantif identique, la boucle engagée par *The Loop* de Francis Alÿs n'est pas homologue à celle qui caractérise l'œuvre *Loop* de Roman Ondák. Celui-ci installe un échantillon de nature qu'il a soigneusement étudié et qu'il recrée à l'intérieur de l'espace imparti à sa proposition artistique. L'artiste opère une extension de la nature dont il ne se limite pas à imiter les apparences mais qu'il transpose en tant qu'écosystème, avec l'ensemble des processus vitaux qui le sous-tend. Cette fonction est validée par la configuration du lieu, notamment son toit vitré muni d'un système de ventilation qui permet l'entrée massive de lumière et confère au projet sa viabilité. Cette installation « en trompe-l'œil » est constituée des mêmes composants et des mêmes essences – au sens littéral du terme – que l'objet imité, transformant le Pavillon en une serre, un endroit de conservation qui vient s'enchâsser dans les jardins vénitiens de la Biennale.

La première des pirouettes de Roman Ondák est de jouer le jeu et de s'insérer dans le cahier des charges de la « plateforme d'accueil » que constitue la manifestation qui le reçoit : l'artiste slovaque répond à la commande, réalise une œuvre et présente le fruit de son travail

qui consiste, dans un premier niveau d'approche, à s'emparer de l'une des caractéristiques du lieu sur lequel il intervient et d'en exploiter l'un des composants. *Loop*, pour un promeneur attentif, remplit sa mission d'œuvre et donne à voir un paysage reconstitué, motif séculaire de la représentation artistique, qui envahit l'espace d'exposition. Ce lieu, comme il est coutume au visiteur d'en faire l'expérience, fait ici office de réceptacle dans lequel les œuvres sont déposées et peuvent s'inscrire. L'artiste porte une première atteinte à cet équilibre et conjointement à cette première pirouette d'ordre mimétique, une deuxième va s'élaborer en contre-proposition : l'œuvre produite ne s'inscrit plus dans une boîte mais l'ouvre et finit par la démanteler pour la reléguer désormais au rang de simple ossature traversée par un corps, la nature environnante, qui l'excède et la contient.



32. Roman Ondák, *Loop*, 2009, dessin.

De contenant-sanctuaire, le pavillon passe au statut plus modeste et plus réduit d'une structure traversée par un corps traversant qui l'englobe en son système. Phagocytée par l'œuvre qu'elle contribue à installer, l'architecture est intégrée et non plus facteur d'intégration. Allant au-delà du simple renversement des habituelles dichotomies (contenant/contenu, nature/culture, intérieur/extérieur) Roman Ondák propose une équivalence entre ces deux polarités où jardins et architecture échangent leurs rôles respectifs en toute discrétion – parfois même à l'insu des visiteurs – sans que l'un ne puisse clairement prédominer sur l'autre. Cette indistinction est récurrente dans le travail de son auteur qui en multiplie les apparitions sans qu'il soit possible, et souhaitable, de se poser avec précision entre deux polarités circonscrites qui seraient dès lors distinctes et clairement dissociables. Les va-et-vient de l'une à l'autre de ces deux extrémités sont la base même de l'œuvre et en

constituent l'ossature et les interconnexions. Comme en témoigne la critique d'art Vivian Rehberg, s'adressant à l'artiste :

Certaines de vos œuvres semblent vouloir saper notre croyance en ce que nous voyons, faire de nous des sceptiques ; mais alors d'autres sont là pour nous encourager à continuer à voir, à faire plus attention à ce qui nous entoure, à observer comment les choses sont interconnectées¹⁹⁵.

Jardin public

C'est dans cette mouvance et cette agilité que se situent les pirouettes discrètes de Roman Ondák qui ne vont cependant pas s'arrêter en si bon chemin et dont il reste à suivre les zones de circulation aménagées d'un pavillon à l'autre. Le référent du travail de Roman Ondák, les jardins de la Biennale de Venise, est un modèle de construction occidentale qui s'inscrit dans une manifestation artistique dont l'aménagement des espaces extérieurs reflète une organisation institutionnelle. Les besoins d'accessibilité, de résistance, de clarté, de fluidité, liés à une entreprise de cette envergure qui accueille un très large public, au rythme de près de 2850 visiteurs par jour, conditionne ses aménagements extérieurs. Les jardins sont des passages qui permettent aux visiteurs de relier un pavillon à un autre et par là-même une nationalité à une autre ; ils en constituent les axes de circulation, les chemins à parcourir, les fils à suivre. La nature domestiquée de ces jardins, les Giardini, est pétrie de cette fonction et a pour nécessité d'être à la fois praticable mais possède également, en adéquation à ses obligations de vitrine prestigieuse, la particularité d'être « en représentation ». C'est dans ce contexte bien spécifique et sur ces bases culturelles codifiées que l'artiste opère sa transplantation. Il effectue ainsi une présentation de la représentation d'un espace qui est lui-même déjà en représentation. Cette mise en abyme singulière renvoie le visiteur à ses propres oscillations entre son regard à visée esthétique d'usager de la Biennale et celui d'un homme dans une ville d'Italie, simple promeneur dont l'attention et la vigilance à l'art sont au repos, le temps de traverser un jardin, comme n'importe lequel des jardins sur la terre :

Je n'ai jamais pensé à mes travaux en relation avec la critique institutionnelle. Je conçois mon rôle en tant qu'artiste dans un système artistique de la même façon que je conçois mon rôle d'homme

¹⁹⁵ Vivian Rehberg, lettre à Roman Ondák, 7 janvier 2011, in *Loop*, catalogue d'exposition, 53^e Biennale de Venise, pavillon tchèque et slovaque, 7 juin-22 novembre 2009, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011 : « *Some of your works seem to want to undermine our belief in what we see, want to turn us into sceptics; but then others come along and reassure us to persist in looking, to pay closer attention to our surroundings, to notice how things are interrelated.* » (Certaines de vos œuvres semblent vouloir saper notre croyance en ce que nous voyons, elles veulent nous rendre sceptiques ; mais il y en a d'autres qui arrivent et nous rassurent à persister dans notre regard, à accorder plus d'attention à notre environnement, à constater de quelle façon les choses sont interdépendantes.)

*dans la société. L'art et le système de l'art peuvent être considérés comme le système d'une microsociété existant au sein d'une société, les deux comportant des paramètres institutionnels*¹⁹⁶.

Le travail de Roman Ondák s'inscrit dans les jardins de la Biennale mais l'œuvre réside dans « le jardin » réalisé par l'artiste slovaque. S'il déroge à certaines règles légiférant un espace d'exposition – les visiteurs y fument, s'y promènent et peuvent ressentir le besoin de faire une pause, prendre le soleil et s'asseoir sur le chemin – « le jardin » reste en revanche soumis au règlement en vigueur d'un espace vert public : fermé en dehors de ses horaires d'ouverture, le visiteur ne peut ni y cueillir de fleurs, ni y déambuler en dehors des zones de marche. Les lois régissant *Loop* sont celles d'un jardin public non pas celles d'un espace d'exposition privé. La différence est de taille, les statuts ici se brouillent et la reconnaissance du fait artistique est interrogée à l'aune de ses indéfinies frontières. La réalisation artistique se perd dans ses définitions et les outils de sa reconnaissance. « Le jardin » et les jardins font d'un seul corps la part belle à l'architecture qui leur cède à son tour la place avant d'enchaîner sur la situation inverse.

Nation

CECOSLOVACCHIA persiste à s'inscrire en lettres capitales sur le frontispice du pavillon qui désormais abrite les artistes tchèques ou slovaques. Roman Ondák se positionne face aux déterminants nationaux affichés par chacun des pavillons qui affichent ainsi un moyen de reconnaissance par une appartenance territoriale en renvoyant précisément le visiteur à une absence de marquage de territoire. L'œuvre est camouflée dans le paysage, en immersion si totale que l'illusion en a trompé plus d'un. Face à ces nominations déterminantes, vingt-neuf nationalités sont présentées dans les Giardini, Allemagne, Italie, France, Grande-Bretagne, Canada, etc., l'artiste propose, en un effet miroir, un autre terrain : celui que le visiteur a sous les pieds, ici et maintenant, ne renvoyant qu'à cet espace qu'il foule au moment même où il découvre le pavillon tchèque et slovaque. C'est dans cette réunion, celle du sol vénitien actualisé par la présence de son visiteur et celle de l'implantation d'éléments naturels d'origine vénitienne que l'artiste a choisi de se placer. Pas d'engagement donc mais un évitement de la revendication d'une production dont les ingrédients slovaques seraient à circonscrire dans le lieu de même appartenance nationale. L'artiste puise ses

¹⁹⁶ Mathieu Copeland, entretien avec Roman Ondák, « Rendre l'invisible visible », in catalogue d'exposition *Vides, une rétrospective, catalogue d'exposition*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 25 février-23 mars 2009, Kunsthalle Bern, Bern, 10 septembre-11 octobre 2009, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Zurich, JRP/Ringier, 2009. p. 155-160.

matériaux et son champ d'investigations sur le territoire dont il est l'hôte. Même si, autre pirouette, ce terrain-là est celui d'un paysage culturellement estampillé qu'il s'empresse de détourner. Roman Ondák se désengage de l'obligation d'une inscription à l'intérieur des frontières du bâtiment tchèque et slovaque pour lui préférer un fil tendu au cœur de zones interstitielles de l'art, celui des espaces collectifs et universels dont se préoccupe Valentina Vianello.

Séjourner

*Ainsi, dans l'être, tout est circuit, tout est détour, retour,
discours, tout est chapelet de séjours, tout est refrain de
couplets sans fin¹⁹⁷.*

Gaston Bachelard

Les boucles de Roman Ondák et de Francis Alÿs s'installent toutes deux en un territoire international et les artistes y dansent sur une corde qui se détourne des chemins usuellement pratiqués et sur laquelle ils enchaînent les figures : le touriste en prenant le contre-pied d'un passage légalement obligé et le jardinier en envahissant l'espace dont, d'ordinaire, il ne franchit pas le seuil. Ces artistes bousculent le regard porté usuellement sur le monde et mènent leurs visiteurs hors des sentiers battus, sur des chemins non répertoriés. Loin des postures habituellement tenues, Ondák et Alÿs attirent le regardeur à expérimenter les propriétés d'un espace auquel il est nécessaire de se confronter, qui demeure à investir et dans lequel il reste à séjourner avec acuité et intelligence. L'espace y est conçu comme devant être aménagé et faire l'objet de concession. « Concedere¹⁹⁸ », emprunté au latin classique signifie « quitter un lieu », « céder la place » : ce qui anime ces artistes ne réside pas tant dans les propriétés de l'espace qu'ils sillonnent et interrogent que dans la place à concéder et à aménager en tant qu'être humain et citoyen dans son rapport à l'autre, qu'il s'agisse d'une nationalité qui diffère, d'un autre type de territoire ou d'une autre partition socioéconomique. Les figures de boucle qu'ils déploient dans ces espaces sont les ambassadrices de ces rapports. Elles tissent des liens entre des places et frontières distinctes dont les binarités – telles les deux plateformes à chaque extrémité du fil du funambule – ne sont que des tremplins pour aller ailleurs, en un autre endroit, celui qui reste à détourner de ses

¹⁹⁷ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 193.

¹⁹⁸ *Trésor de la langue française...op.cit.* : « Concéder » [étymologie], p. 1228-1229.

déterminations institutionnelles, politiques et sociales afin d'en expérimenter l'étendue et l'envergure.

AMBIGUITÉS

Déterminant

Ces deux œuvres *The Loop* de Francis Alÿs et *Loop* de Roman Ondák se distinguent par l'emploi du déterminant « the » et si la première désigne de son intitulé une boucle spécifique et géographiquement localisée, la seconde se réfère à un ensemble plus vaste qui englobe, au sens générique du terme, plusieurs types de boucles. D'un côté, une boucle située en un lieu précis et articulée selon un point géographique frontalier névralgique, de l'autre une boucle dont l'articulation prend naissance dans les relations entretenues entre deux espaces sociologiquement et culturellement construits, l'un architectural, l'autre végétal. Les jeux instaurés par ces artistes font basculer et inversent les deux polarités sur lesquelles ils s'exercent sans pour autant adopter un point de vue ou parti pris statique : *Loop* se joue de distinctions établies entre bâtiment et jardin, intérieur et extérieur, art et non-art alors que *The Loop* navigue entre le Mexique et les États-Unis, ses particularismes et le reste du monde, le local et le global, la circulation et son corollaire, l'entrave à la liberté de circulation. La mise en lien opérée par chacune de ces deux boucles permet l'émergence d'une dynamique. À la fois physique et mentale, matérielle et virtuelle, instigatrice d'un déplacement et d'une réflexion, cette circularité entre deux éléments antagonistes est à la source de l'entrelacement étroit de polarités qui, initialement, font l'objet de scissions solidement ancrées dans nos façons de penser occidentales. Les mises en lien générées par les structures bouclantes étudiées, qu'il s'agisse de celle de Francis Alÿs, de Rodney Graham, de Shilpa Gupta ou de Roman Ondák, favorisent une approche et un regard sur un monde dégagé de ses dichotomies prédéterminantes et impulsent une dynamique où la concession, le « laisser place », mène à une intelligibilité décloisonnante et universelle, tel que l'exprime Daniel Payot :

Le monde n'est pas une entité constituée : c'est une aire indéfiniment ouverte, à la fois dispersée (puisque les articulations locales ne s'assemblent pas dans la figure d'un tout) et tressée, tissée ou

*maillée (puisqu'elle est faite d'une multiplication de liaisons singulières et d'un « croisement d'innombrables rapports » toujours en formation).*¹⁹⁹

Fil du rasoir

*I move around a lot, not because I'm looking for anything really, but 'cause I'm getting away from things that get bad if I stay*²⁰⁰.

Jack Nicholson

« Ce croisement d'innombrables rapports » s'élabore dans les réalisations de ces artistes selon des circularités dont l'efficacité repose sur la mobilité et la « multiplication des liaisons singulières » qu'elles mettent en œuvre. S'enchantant dans les crises et réalités politiques, culturelles et sociales ambiantes – une collision entre deux mondes socialement divisés du XIX^e siècle revisités par l'industrie contemporaine d'un cinéma commercial occidental, les circonvolutions sécuritaires indo-pakistanaïses, le chemin d'un invité slovaque à Venise et le voyage autour du monde d'un touriste belge résident mexicain, « El Belgicano²⁰¹ », ces constructions en boucle prennent leur ancrage sur des représentations convenues. Les artistes y trouvent leurs marges, pervertissent les fonctions initialement en place et orientent les pas, le regard et l'action du visiteur en d'autres lieux que ceux initialement escomptés par les structures ainsi détournées. Ces bouleversements, déviations et pirouettes s'instaurent en des chemins pré-tracés, comme autant de fils tendus par leurs auteurs. D'un bord à l'autre, d'une plate-forme à l'autre, viennent s'accrocher les polarités et schémas de représentation que les artistes en « danseurs de corde » s'emploient à mettre en lien par leurs figures inédites. Les pratiques qu'elles supposent retiennent un champ lexical associé à celui du funambule qui, sous l'éclairage de la parabole de l'artiste en « danseur de

¹⁹⁹ Daniel Payot, *L'Objet-fibule. Les Petites attaches de l'art contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 73.

²⁰⁰ *Five Easy Pieces*, 1970, États-Unis, Bob Rafelson, drame de 98' en couleur. Les cinq pièces musicales interprétées dans ce film et qui en légitiment le titre sont de Frédéric Chopin, *Fantaisie en Fa mineur, Op 49*, Jean Sébastien Bach, *Fantaisie chromatique et fugue, BWV 903*, Wolfgang Amadeus Mozart, *Piano Concerto n°9 en E-Flat major, K. 271*, Frédéric Chopin, *Prélude en E minor, Op 28, n°4* et Wolfgang Amadeus Mozart, *Fantasy in D minor, K. 397*. Cette citation est issue d'un monologue, face à son père mourant, de Robert Dupea (Jack Nicholson) qui, ouvrier foreur pétrolier, en rébellion contre son éducation et sa famille bourgeoise, a tourné le dos à une carrière prometteuse de pianiste : « Je me déplace beaucoup, pas parce que je suis à la recherche de quelque chose en particulier, mais parce que je m'éloigne des choses qui deviennent mauvaises si je reste. »

²⁰¹ Surnom donné par les Mexicains à Francis Alÿs, mot issu de la contraction en portugais de *belga*, (belge), et *mexicano* (mexicain).

corde » de Georges Didi-Huberman, viennent rejoindre le film, source de l'étude à suivre, *Five Easy Pieces* de Steve McQueen.



33. Steve McQueen, *Five Easy Pieces*, 1995. Vidéogrammes.

Dans *Five Easy Pieces*, l'artiste donne alternativement à voir deux scènes distinctes : une funambule qui se déplace sur une corde tendue dans une pièce sombre et cinq danseurs de hula-hoop en pleine lumière dont les ombres très nettement découpées sur le sol éclairé en dédoublent les figures dansantes, cette pratique consistant à onduler des hanches et du torse afin de maintenir le tournoiement d'un cerceau autour de la taille.



34. Steve McQueen, *Five Easy Pieces*, 1995. Vidéogramme.

L'équilibriste est saisie par la caméra en contre-plongée alors que les danseurs le sont en plongée. L'impression donnée à la vision de ces corps en action est à double-tranchant. Funambule et danseurs y sont à la fois en situation de puissance – l'agilité et la vigueur à forte connotation érotique du déhanchement du hula-hooper, l'énergie tremblante contenue dans la plante des pieds qui se maintiennent de toute la puissance du poids du corps et des ajustements virtuoses de l'acrobate sur son fil – mais également de fragiles et temporaires équilibres. En effet, les cerceaux ne tiennent en l'air que l'espace d'un instant, tributaires des déhanchements ponctuels dont ils dépendent. De même, la fragilité de la situation périlleuse de la funambule déjoue les lois de la pesanteur en compensant l'inéluctabilité de la chute par la mise en action de toute l'amplitude réactive de sa puissance musculaire. Les jeux de caméra de Steve McQueen renforcent cette opposition entre puissance et fragilité. Les passages d'un sujet filmé à l'autre – la fildefériste, les hommes aux cerceaux – se font au moyen de ruptures de plan abrupts, sans transition. À ces deux types de scènes correspondent deux approches différentes du mouvement par leurs protagonistes : l'un étant celui d'une traversée : l'acrobate passe d'un bord à l'autre de l'écran, et l'autre prenant place sur une surface plane, endroit où la pratique énergique du hula-hoop s'effectue sans gêne ni entraves, avec toute l'amplitude nécessaire. Dans l'un, le mouvement est associé au déplacement d'une équilibriste, dans l'autre il est associé au maintien d'un objet en équilibre sur des corps en action qui, s'ils ne sont pas statiques, n'ont pas pour objectif de se déplacer. La pratique de la danseuse de corde réside en son passage d'une plateforme à une autre sans chuter, en se déplaçant sur un support filaire si ténu qu'il devient nécessaire de compenser ce manque de surface d'appui par une performance du corps, celle de son maintien en équilibre. L'action des cinq danseurs de hula-hoop consiste à maintenir le cerceau en l'air de façon à ce qu'il tournoie sur lui-même sans retomber sur le sol. Dans ces deux pratiques, il est question de forces contraires maintenues en un équilibre instable où le corps tendu, concentré et agile s'impose tel un pivot et un axe autour duquel les contraintes spatiales s'exercent et s'articulent. Ces figures de boucles – l'une qui relie de ses pirouettes un point à un autre d'une corde et l'autre qui fait tournoyer un élément circulaire en ondulant du bassin – sont données à voir dans un montage qui est lui-même la mise en boucle d'une vidéo de 7'34. Les analogies entre le sujet filmique et la technique retenue pour réaliser ces prises de vue s'exercent également à un autre niveau. Steve McQueen adopte un maniement très mobile, vif, nerveux mais également posé et retenu de la caméra. Multipliant les angles de vue inhabituels et l'alternance de plans larges et de plans très serrés, ses approches font écho aux

diverses facettes des sujets filmés, entre ligne à suivre et pirouette, concentration et action, endurance et prouesse, ombre du travail et lumière de la scène.



35. Steve McQueen, *Five Easy Pieces*, 1995. Vidéogramme.

Il propose sa vision métaphorique de la posture de l'artiste en funambule et danseur de cerceaux, à la fois puissant et fragile, omnipotent et précaire, ludique et grave, dans sa « radicale ambiguïté²⁰² », sur ce fil du rasoir dont la nécessité vitale et éphémère est exprimée par Jean Genet²⁰³ :

Pourquoi danser ce soir ? Sauter, bondir sous les projecteurs à huit mètres du tapis sur un fil ? C'est qu'il faut que tu te trouves. À la fois gibier et chasseur, ce soir tu t'es débusqué, tu te fuis et te cherches. [...] Mais tu ne t'approches et ne te saisis qu'un instant.

En correspondance avec cette quête de Jean Genet, Steve McQueen, dans son œuvre *Five Easy Pieces*, opère un maillage étroit de divers domaines et influences trouvant son accomplissement dans les multiples horizons sociaux, culturels et ethniques ouverts par la pratique du hula-hoop. L'une des origines²⁰⁴ de ce divertissement populaire se situe dans le

²⁰² T.J., Demos, « The Art of Darkness On Steve McQueen », *October*, n°114, 2005, p. 73-79.

²⁰³ Jean Genet, *Le Condamné à mort et autres poèmes*, *op.cit.*, p. 119.

²⁰⁴ Autre source historique du « hula-hoop » : celle des pratiques amérindiennes des danseurs de cerceaux. Voir l'article de Dennis Zotigh, « History of the modern Hoop Dance », [Consultation le 19 mars 2015].

Disponible sur <<http://indiancountrytodaymedianetwork.com/2007/05/30/history-modern-hoop-dance-90866>>.

terme *hula*, danse hawaïenne initialement conçue en l'honneur de la divinité Pele²⁰⁵, déesse du feu, des éclairs, de la danse, des volcans et de la violence. Dénoncée comme païenne et bannie par les missionnaires au début du XIX^e siècle, la danse rituelle du *hula* va persister et sa tradition sera secrètement transmise de générations en générations. Avec l'essor du tourisme à Hawaï au début du XX^e siècle le *hula* subit de nombreuses transformations dont la retranscription dans les films hollywoodiens n'a que de très lointaines relations avec sa forme originelle. *Hoop*, cerceau en anglais, est associé à *hula* par deux Américains²⁰⁶ qui en 1958 s'inspirent d'un cercle de bambou flexible utilisé en Australie pour faire de l'exercice. La mise en scène des danseurs de cerceau par Steve McQueen est explicitement inspirée de l'esthétique des visuels à destination publicitaire d'un certain art de vivre consumériste américain des années 60 où femmes et enfants aux allures épanouies se distraient dans l'allégresse d'un bonheur de vivre démonstratif.



36. *La vogue du Hula Hoop*, 1958, photographie noir et blanc.

L'artiste détourne cette esthétique en lui substituant des hommes Noirs dont la virilité va balayer les visages poupins ainsi que les sourires ravis des ménagères et mères de famille américaines. La violence qui sourd de cette mise en situation est amplifiée par la séquence finale de la vidéo *Five Easy Pieces*. En couleur et en contre-plongée, la scène exhibe l'artiste qui urine et crache au sol vers le viseur de la caméra. Cette provocation à l'adresse du spectateur

²⁰⁵ La déesse *Pele* ou *Rele*, divinité typique de la mythologie hawaïenne, donne lieu à un culte important marqué par des cérémonies religieuses, des offrandes, des chants et des danses dont celle du cerceau. Voir Cécile Quesada, « Les hommes et leurs volcans : représentations et gestion des phénomènes volcaniques en Polynésie (Hawaï et Royaume de Tonga) », *Le Journal de la Société des Océanistes* 120-121, 2005 [Consultation le 03 septembre 2015]. Disponible sur <<http://jso.revues.org/382>>.

²⁰⁶ Richard Knerr et Arthur Melin, fondateurs d'une marque américaine de jouets.

le projette brutalement – d’un jet – dans le déséquilibre d’une ultime position inconfortable. Violence, faux-semblants, tradition, colonisation, société de consommation, pauvreté, convenance, irrévérence, rite, divinité et négritude sont les ingrédients qui émergent de cette posture adoptée par Steve McQueen sans qu’aucune de ces entrées ne soit véritablement le sujet de son œuvre.



37. Steve McQueen, *Five Easy Pieces*, 1995.

Les mises en rapport tranchantes, lumineuses et sombres de ces différentes pistes s’y exercent dans le calme, la maîtrise de soi autant que dans l’ardeur et l’abandon. Elles prennent position mais n’adoptent pas de parti pris. Les mises en lien opérées par leur auteur témoignent d’une volonté, ainsi que sa projection en boucle saisissable à tout moment du déroulement de la vidéo, de s’emparer de l’ensemble de ces entrées en les faisant interagir les unes au cœur des autres. Tel le héros du film éponyme de Bob Rafelson se dégageant de l’appartenance à toute propriété, Steve McQueen, à la fois gibier et chasseur, débusque de ses boucles et collets cette prise fragile et puissante de lui-même et de l’autre, son *être-tel* et sa singularité quelconque rejoignant la pensée de Giorgio Agamben²⁰⁷ :

La singularité renonce ainsi au faux dilemme qui contraint la connaissance à choisir entre le caractère ineffable de l’individu et l’intelligibilité de l’universel. Car l’intelligible, selon la belle expression de Gersonide, n’est ni un universel ni un individu compris dans une série mais « la singularité en tant que singularité quelconque ». Dans celle-ci l’être-quel est retiré de son appartenance à telle ou telle propriété, qui l’identifie comme membre de tel ou tel ensemble, de telle

²⁰⁷ Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, traduit de l’italien par Marilène Raiola, Paris, Seuil, 1990, p. 10.

ou telle classe (les Rouges, les Français, les Musulmans) – et il est envisagé non par rapport à une autre classe ou à la simple absence générique de toute appartenance, mais relativement à son être-tel, à l'appartenance même.

Cette « singularité quelconque » dans l'œuvre de Steve McQueen ne s'apparente évidemment pas à une absence à toute appartenance – dans le sens d'une indifférenciation (« quelconque » qui signifierait « n'importe lequel ») – mais renvoie au terme latin *quodlibet ens* (« l'étant quelconque »), traduit par Agamben par « l'être tel que de toute façon il importe²⁰⁸ ». Cette entité est à saisir dans l'indépendance de tout facteur exogène, qu'il s'agisse d'un compartimentage social, événementiel, historique ou territorial, afin que puisse advenir, selon Agamben, son « être-tel », « autrement dit : non pas la présupposition d'un être, mais son exposition²⁰⁹. » Demeurant irréductibles aux cloisonnements de quelque nature que ce soit, les boucles, circuits et circularités précédemment étudiées sont révélatrices de cette appétence à ne pas désirer s'inscrire dans ce qui est déjà venu mais dans ce qui advient, se transportant dans les possibles de ce qui reste à venir, rétives à tout immobilisme, en cours, et, pour citer de nouveau Jack Nicholson, « to move around ».

Singularité quelconque

Cette singularité quelconque est révélatrice de la quête des danseurs de corde précédemment étudiés, et à laquelle s'adjoignent Steve McQueen, Francis Alÿs, Shilpa Gupta, Rodney Graham et Roman Ondák. Si l'un des rôles de l'édification d'une typologie de la boucle est d'étudier les formes typiques de leurs dispositifs complexes, alors les boucles convoquées à cet endroit de la thèse mettent en exergue des catégories bien spécifiques. La particularité des espaces investis par ces « boucleurs » de boucles consiste en leur ancrage dans l'actualité de leur époque, domaine d'inscription de leur déroulement, cependant que le profil de ces boucles se définit selon une figure riche et complexe, structure linéaire animée de pirouettes, rebonds, détours et voltefaces multiples. De toute la « paradoxale ambiguïté » de leurs boucles aux allures plurielles, ces artistes s'inscrivent au cœur des réalités culturelles et sociopolitiques qui conditionnent et orientent leurs réalisations, lesquelles, en retour, se saisissent et impriment de leur approche incisive le monde environnant. Ces boucles s'insèrent dans leurs contextes géographiques et politiques et leur imposent une lecture esthétique et critique sans que cette prise de position affirmée et clairement revendiquée ne

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 9.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 104.

soit la manifestation d'un quelconque parti pris. Une posture n'en excluant pas une autre, la boucle, qu'elle soit fil, trace ou surface (le chemin revisité par Roman Ondák), qu'elle soit unique (la boucle de Francis Alÿs le long du Pacifique) ou incluse dans une série (les pérégrinations citadines de Rodney Graham), qu'elle soit matériellement construite (le déploiement logistique conséquent des matériaux utilisés par Roman Ondák comme la retranscription sommaire d'un graphisme sur la carte postale de Francis Alÿs) ou encore virtuelle (les allers et retours occasionnés par Shilpa Gupta entre un accessoire vestimentaire et un climat identitaire et sécuritaire indo-pakistanaï), la boucle, dans cette partie de la recherche, se définit selon cette configuration linéaire où – courbes et contrecourbes à l'appui – les circonvolutions engagées par leurs auteurs attestent d'une flexibilité de pensée et de cheminement, attentives au contexte socioéconomique dans lequel elles se déploient. Avec l'acuité et l'esprit critique qui les animent, ces artistes de la boucle nous convient, de l'amplitude mordante de leurs danses fragiles et puissantes, sur la corde raide de notre humaine actualité.

III. TEMPORALITÉS

*THEREHERETHENTHERE.*²¹⁰

Simon Starling

²¹⁰ Simon Starling, extrait du titre *THEREHERETHENTHERE* (*Œuvres 1997-2009*) de l'exposition de Simon Starling au MAC/VAL, 18 septembre-27 décembre 2009, Vitry sur Seine et *THEREHERETHENTHERE* (*La Source*), présentée au Parc Saint Léger, 20 septembre-20 décembre 2009, Pougues-les-Eaux.

Dans la partie qui précède, l'étude des typologies de la boucle fait état de structures dont la linéarité occasionne des télescopages et mises en lien inédits qui conduisent un être humain au profil social et culturel distinct à une approche singulière des lieux qu'il est conduit à traverser, à occuper et qui l'occupent à leur tour. Pour réaliser ces boucles qui se déploient dans l'espace et mettre en œuvre les actions qu'elles s'emploient à décrire, un temps – celui de la durée nécessaire à leur déroulement – est mobilisé. Il est question dans cette troisième partie d'étudier ce *déroulé*, la constitution des actions qu'il recouvre et le travail sur le temps qui s'y opère. Quelles sont les teneurs et les temporalités des actions décrites par ces circonvolutions ? Selon quels pivots s'organisent-elles et s'enroulent-elles ? Si un début et une fin peuvent y être repérables, la réalisation d'une boucle nécessite dès lors un découpage temporel pouvant se répéter à l'envi où la tripartition du temps – passé, présent et futur – tient une place cruciale et s'apparente au point nodal du mécanisme en boucle. Parmi les auteurs étayant ce propos, dont Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Didi-Huberman, Lev Manovitch ou Samuel Beckett, il est question au cours de cette troisième partie d'établir en quoi les circonvolutions temporelles au cœur des figures et processus de la boucle s'emploient à remettre en question les acceptations de l'axe temporel envisagé selon ce découpage tripartite. Les opérations de giration, d'involution, de révolution, de remise en acte et de rétroaction y deviennent les instigatrices de bouleversements moteurs qui s'emparent de cette ligne temporelle dont la rectitude va laisser place à de multiples et imprévus tours et détours. Selon quelles modalités les cycles décrits par ces boucles offrent-ils des modes de pensée novateurs et inédits des fractions de temps dans lesquelles l'être humain est inscrit, conditionné et défini ? Les circuits décrits par ces actions sont à la source de dérives et autres périple qui, s'écartant d'un schéma linéaire dont le droit fil moderniste est historiquement associé à une vision progressiste aporétique, nous plongent au cœur d'une réflexion mouvante, en acte. Les ressorts et remous de ces processus de pensée ne cessent de mener leurs observateurs et utilisateurs là où ils ne songaient pas aboutir, empruntant ce « chemin le plus long²¹¹ » cher à Gilbert Lascault :

Séduire, c'est peut-être toujours aimer les boucles, les volutes, les détours et détournements. On suppose un chemin propre à ce qu'on nomme la vérité, un droit chemin : une route droite. On ne la suit pas. On s'en écarte. On se fourvoie. On dérive. [...] la voie apparaît plus intéressante que la

²¹¹ Gilbert Lascault, *Boucles et nœuds*, Paris, Balland, 1981, p. 16.

manière dont elle se termine, lorsqu'à tort ou à raison le voyageur peut espérer se retrouver en un lieu imprévu.

Si l'étude des typologies de la boucle de cette deuxième partie fut menée sous l'éclairage et le fil conducteur de quatre œuvres spécifiques de Francis Alÿs, Roman Ondák, Shilpa Gupta et Rodney Graham, cet axe cède désormais la place au corpus d'œuvres dont les auteurs, Francis Alÿs, Louis Aimé Augustin Le Prince, Simon Starling, Buster Keaton, Alfred Hitchcock, Steve McQueen, Dan Graham et Gustave Courbet nous accompagneront dans cette partie de la recherche associée au déroulement des figures de la boucle, sous l'angle de leur inscription dans une temporalité. Dans un premier temps, la boucle y est examinée selon les démarches plurielles qu'engage la circulation des éléments qu'elle mobilise puis, dans un deuxième temps, la boucle est observée sous l'angle d'un accessoire récurrent, élément riche d'implications techniques, plastiques et sémantiques : le ruban. Enfin dans un dernier temps, la structure de boucle – considérée comme facteur déterminant de tout montage – est abordée dans les relations qu'elle entretient aux nouveaux médias ainsi qu'aux projections qu'elles élaborent dans le temps et l'espace.

CHAPITRE 4 PHÉNOMÈNES GIRATOIRES

Les mises en lien inhérentes aux structures en boucle témoignent d'une flexibilité de pensée où les jonctions et les enchaînements opérés sont propices à la mobilité. Quels sont les signes distinctifs de cette mobilité ? En quoi la boucle, opérant la mise en lien des éléments sur lesquels elle s'exerce, est-elle également, dans le même temps, une structure mouvante et selon quelles modalités s'élaborent ces mouvements de la boucle ? Si la boucle relie, soude, connecte, opère des jonctions et connexions aboutissant à un maillage étroit, dans quelle mesure ce tissu obtenu procède-t-il d'une structure mouvante ? Le déplacement, l'une des actions récurrentes en œuvre dans les systèmes en boucle précédemment étudiés, conduit son spectateur à élaborer de mobiles jeux de circulation. Ces systèmes de circularité sont déterminants pour saisir les effets et les aboutissements des structures en boucle. En quoi ces phénomènes giratoires sont-ils les instigateurs de modes d'habitation, d'être et de pensée du monde ? La circulation se définissant comme une action, celle « de se mouvoir d'une manière continue, circulairement, avec retour au point de départ²¹² », quels sont les implications et les effets de sens issus de ces circuits définis par la boucle ? En quoi l'ensemble de ces déplacements procède-t-il d'une inscription critique dans le monde alentour ? Cette étude s'attache plus spécifiquement à observer la sphère médiatique des images et de l'actualité dans laquelle elles sont conduites à tenir un rôle. Pour répondre à ces questionnements, l'étude de l'œuvre de Francis Alÿs, *Walking a painting*²¹³, mise en relation avec une photographie de presse liée à un fait d'actualité des années 2011, apporte des éléments de réponse et permet d'expérimenter la boucle à l'aune d'une époque productrice d'images dont le flux continu et abondant est produit par nos systèmes de diffusion audiovisuels médiatiques²¹⁴.

²¹² *Trésor de la langue française...op.cit.* : « Circulation » [définition], p. 835.

²¹³ Francis Alÿs, *Walking a Painting*, Los Angeles, 2002, vidéo sonore, 3'40, téléchargeable sur <<http://www.francisalys.com/public/walking.html>>.

²¹⁴ Le passage qui suit est issu de ma communication « *Walking a Painting et Situation Room* » réalisée dans le cadre de la journée d'étude *La circulation des images : un motif pictural*, sous la direction de Pascale Borrel, Université Rennes 2, 29 septembre 2011.



38. Francis Alÿs, *Walking a Painting*, Los Angeles, 2002.

MOBILITÉS

Circonvolutions médiatiques

Les images qui nous environnent sont imbriquées dans les schémas complexes d'une circulation dont les passages en boucle sont incessants et se constituent en un système clos. De manière immédiate, cette circulation nous renvoie à deux références convenues, la route et le sang. La circulation y met en scène des éléments qui se déplacent et l'économie de ce déplacement consiste à passer d'un point à un autre en évitant tout obstacle susceptible de freiner ou d'arrêter l'accomplissement de cette même action. Ce type de circulation se distingue particulièrement dans ses relations aux problèmes qu'il est susceptible de générer. Dans le cas de la circulation routière, c'est le bouchon par saturation ou accident, dans le cas de la circulation sanguine, c'est l'accident cardiaque lorsqu'un caillot se forme empêchant le sang de circuler et interrompant la fluidité. Système autarcique activé par une pompe, le cœur, la circulation sanguine permet aux cellules de l'organisme d'assurer leur métabolisme et d'éliminer leurs déchets. Les actions se succèdent et laissent place les unes aux autres pour,

de nouveau, être reconduites – circulation, transformation, élimination, réinjection, circulation – la boucle se boucle. S’agissant des images qui nous environnent, posons-nous la question des équivalences possibles de ce tournoiement des images à la lumière des phénomènes de transformation, d’élimination et de réinjection propres à une circulation qui serait vitale. En quoi le foisonnement d’images qui caractérise notre société ultra médiatique fonctionne-t-il selon le circuit fermé d’une boucle ? Quel positionnement les artistes adoptent-ils afin que cette circulation soit oxygénée et que le métabolisme en soit assuré ? Quel principe vital peut-il se dégager de ces systèmes giratoires et en quoi l’activité artistique permet-elle d’enrayer ces cercles vicieux ? Ce dégagement, cette échappée, ce « surgissement », tel que l’évoque Didi-Huberman²¹⁵ apparaît comme le motif essentiel de l’acte de création, le motif étant ici à comprendre dans le sens de ce qui motive, de ce qui suscite l’émergence et le surgissement d’une conception inédite. Selon quelles modalités ce système giratoire incessant et foisonnant des images peut-il s’éloigner de la notion du motif envisagé, cette fois, selon un sens réducteur où les images se répéteraient à l’envi et sans souffle ? Quelles procédures les artistes mettent-ils en place afin que la circulation des images s’échappe du circuit bouclé des images imposées pour créer celui des images qui nous donnent motifs à penser et à adopter une vigilance critique face au monde ? En quoi les circonvolutions engagées participent-elles à l’édification de cette posture ?



39. Pete Souza, Barack Obama et l’équipe de sécurité nationale dans la Situation Room (salle de crise) de la Maison Blanche, 1^{er} mai 2011.

²¹⁵ Georges Didi-Huberman, « La condition des images » entretien avec Frédéric Lambert, et Françoise Niney, dans *L’Expérience des images*, Paris, INA, 2011, p. 84.

Pete Souza, photographe officiel de la Maison Blanche livre aux médias, le 3 mai 2011, un cliché, témoignage visuel de l'assaut mené le dimanche 1er mai 2011 contre le terroriste d'Al Qaïda, Oussama Ben Laden, à Abbottābād, au Pakistan. La *Situation Room* est cette pièce de la Maison Blanche à Washington destinée à gérer les situations « de crise », d'où son appellation. Strictement réservée à l'équipe de conseillers tout proches du président des États-Unis, Barak Obama, hauts gradés de l'armée et de la CIA, nous nous trouvons, spectateurs, en plongée sur l'intimité du pouvoir, celui de voir, de *tout* voir. Cette image implique des schémas de circulation dont les méandres occasionnent des retours sur eux-mêmes. Nous sommes face à un groupe de personnages regardant tous dans la même direction une scène située ailleurs. Cette photographie de presse s'accompagne de son histoire : ce qui se passe là, non pas sous nos yeux mais à l'extérieur du champ de l'image est une scène spectaculaire, celle de l'assassinat d'un terroriste recherché depuis quinze ans et de manière particulièrement accrue depuis les attentats du 11 septembre 2001, 10 ans auparavant. Ce moment, celui de l'assaut et de l'élimination de l'ennemi, est filmé et retransmis en temps réel grâce aux caméras fixées sur les casques des militaires. Ce cliché plonge son spectateur dans un jeu triangulaire de regards. Nous, spectateurs, regardons des personnes dont le regard, un seul type de regard pour tous les corps, converge vers une scène située en hors champ, point focal qui nous est invisible et qui le restera car le gouvernement américain a pris la décision de ne pas divulguer d'images de ce moment. L'histoire se déroule dans deux lieux marqués par l'acte de voir de façon décuplée : d'une part cet espace de la Maison Blanche nommé *Situation Room*, point de ralliement névralgique vers lequel convergent toutes les images possibles du monde en temps réel avec les technologies les plus pointues de la planète, et d'autre part, celui de cette résidence sécurisée à Abbottābād dans une ville de garnison pakistanaise, elle-même ordinairement objet de tous les regards occidentaux car susceptible d'abriter des groupuscules terroristes. Nous voilà donc immergés dans un réseau de communication outrancière, d'« hyper visibilité » comme l'écrit Gérard Wajcman²¹⁶. Cette situation paradoxale nous conduit à ne *rien* voir si ce n'est l'acte de vision lui-même délivré de son objet : la scène demeure non visible. « Véritable trou noir dans la médiasphère » selon Christian Salmon dans son article²¹⁷, « Le crime parfait ». L'image médiatique faite pour marquer les esprits – avec succès, ce cliché a suscité un vif intérêt dans la sphère médiatique – se base donc sur une non visibilité mise en situation. Ce dispositif n'a

²¹⁶ Gérard Wajcman, *L'Œil absolu*, Paris, Denoël, 2010, p. 303.

²¹⁷ Christian Salmon, « Un crime parfait », *Le Monde*, 14 mai 2011.

d'autre fonction que de mettre en place un hiatus dans la circulation des images. Cette image qui nous donnerait à voir le cadavre de Ben Laden est en excès car jugée insoutenable, trop dangereuse et qui déclencherait trop d'hostilités. Ultime figure de rhétorique face au déferlement d'images, cette cécité imposée est censée protéger le consommateur de presse de l'image de trop. Seul reste le dispositif de regards tandis que l'objet observé ne sera pas vu. Ce travail soigné d'une équipe de hauts conseillers en médiatisation et communication, mène le lecteur à une image qui a fait le tour du monde et restera inépuisable dans la mesure où elle est ancrée sur un espace vide. Le dispositif triangulaire de regards mis en jeu par l'instantané du photographe de la Maison Blanche est un échafaudage circulatoire qui nous mène à cette image en creux, l'image de trop qui est et demeure soustraite à notre regard. Ce document étant impossible à voir, tous les possibles en deviennent envisageables et notamment le fait que cette absence d'image soit en lien direct avec une absence totale de fait : l'image est invisible, le réel auquel elle se réfère pourrait ne pas exister. Tous ces possibles sont évoqués par Giorgio Agamben²¹⁸ lorsqu'il examine le cinéma de Guy Debord et parle de la pornographie pour l'opposer à un cinéma d'éthique :

Il y a deux façons de montrer ce rapport avec le « sans image », deux façons de donner à voir qu'il n'y a plus rien à voir. L'une c'est le porno et la publicité qui font comme s'il y avait toujours, toujours encore des images derrière les images ; l'autre qui, dans cette image exposée en tant qu'image, laisse apparaître ce « sans-image » qui est, comme disait Benjamin, le refuge de toute image. C'est dans cette différence que se jouent toute l'éthique et toute la politique du cinéma.

« Donner à voir qu'il n'y a plus rien à voir », l'image pornographique et publicitaire de la Maison Blanche y parvient du sommet de ces regards dont le cercle vicieux mène leur spectateur à une image qualifiée « de trop » et qui restera non communiquée et non visible par le grand public, déclenchant de fait toutes les autres images derrière cette image. Cette déferlante d'images vient grossir et alimenter le flot dense des images médiatiques laissant le lecteur « indigné et impuissant²¹⁹ » :

Les médias nous donnent toujours le fait, ce qui a été, sans sa possibilité, sans sa puissance, ils nous donnent donc un fait par rapport auquel on est impuissant. Les médias aiment le citoyen indigné, mais impuissant. C'est même le but du journal télévisé. C'est la mauvaise mémoire, celle qui produit l'homme du ressentiment.

²¹⁸ Giorgio Agamben, *Image et mémoire*, traduit de l'italien par Marco Dell'Omodarme, Paris, Éditions Hoëbeke, 1998, p. 76.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 71.

Examinons maintenant un autre type de mise en circulation d'une image et de sa mise en absence, celle de la documentation vidéographique de *Walking a painting*.



40. Francis Alÿs, *Walking a Painting*, Los Angeles, 2002. Captures d'écran.

Dans cette œuvre, l'absence ultime de l'image nous conduit à une toute autre approche mémorielle de la violence du monde et de ses actualités. Cette année-là, Francis Alÿs est invité à intervenir au Musée d'Art Contemporain de Los Angeles. Son œuvre installe le protocole suivant : tous les matins un membre du musée – à l'exception de la première fois où Francis Alÿs, lui-même, réalise la performance – va extraire du musée une toile peinte encadrée, la prendre sous son bras et la promener à l'extérieur dans les rues de Los Angeles ; la largeur de la peinture encadrée correspond à une longueur de bras, elle est encombrante mais n'est pas handicapante, elle est de taille suffisamment imposante pour être remarquée par le passant mais la marche de celui qui la porte peut se faire sans encombre. Le soir venu, la peinture réintègre son mur d'origine pour être de nouveau accrochée et recouverte d'une couverture. Elle n'est plus visible, elle est en attente et cesse d'être agissante, elle repose, en une sorte de « R.I.P.²²⁰ ». En se rendant non visible à l'institution du musée, la peinture joue un autre jeu, celui de l'espace public de la rue mais que reste-il à voir dans la salle du musée lorsque la peinture est entre les mains de ses promeneurs ? Le jour, la peinture laisse place à un vide. La nuit, lorsque le musée est fermé au public, l'œuvre apparaît sous la forme d'une peinture voilée. Dans cette œuvre de Francis Alÿs, il est question du mode d'apparition de l'objet peint. Si celui-ci est agissant, c'est au prix de sa disparition des murs de l'institution. Lorsqu'il cesse d'agir – à son retour dans l'espace d'exposition – il est recouvert d'un drap, entre le linceul et la couverture qui protège, réchauffe et permet de se ressourcer ; à mi-chemin entre la mort et le fait de reprendre son souffle avant d'agir à nouveau, le temps d'une sorte de couvre-feu. Ce que donne à voir cette peinture se situe ailleurs que sur les cimaises, dans un enchevêtrement ténu, en une combinatoire dynamique de supports et de médiums multiples dont les circularités sont riches de sens. Que se trame-t-il donc dehors, dans les rues de la ville et dans quels jeux de circulation se trouve étroitement imbriquée la peinture ? *Walking a painting* est constitué de l'enregistrement vidéo de la répétition journalière de la même action, celle d'une promenade, du matin au soir, durant 8 jours : l'homme décroche, promène et raccroche la peinture du 29 avril 2002 au 6 mai 2002. 29 avril/6 mai, moment historique, ce laps de temps correspond très exactement aux deux dates marquant le début et la fin des émeutes survenues à Los Angeles en 1992, exactement dix ans avant que Francis Alÿs ne réalise *Walking a painting*. Par ses dates et les lieux de son déroulement, cette œuvre est en référence directe aux événements de 1992 impliquant la

²²⁰ L'acronyme RIP initialement destiné à orner les tombes et stèles funéraires chrétiennes a pour origine la locution latine *Requiescat in pace* (« Repose en paix ») que l'on trouve en anglais sous la forme de « Rest in Peace ».

communauté afro-américaine, latino-américaine et coréenne dans une enclave de Los Angeles, lieu déjà stigmatisé comme étant une poudrière, un quartier à haut risque d'agitation sociale en raison de la pauvreté, du chômage, de la présence de gangs, de la promiscuité de communautés raciales différentes ainsi que de la violence de la répression policière qui s'y exerce.



41. Francis Alÿs, *Walking a Painting*, Los Angeles, 2002. Captures d'écran.

La vidéo *Walking a painting* est un montage d'extraits de scènes télévisuelles, journalistiques ou amateurs, de ces émeutes et de ces promenades de la peinture sous le bras d'un membre du personnel du Musée. Le déclencheur médiatique de ces émeutes passées se nomme Rodney King. Cet habitant afro-américain de Los Angeles, est passé à tabac par les

forces de police à la suite de son délit d'excès de vitesse, suivi d'un refus d'obtempérer. Cette scène de violence urbaine est filmée par un témoin. La vidéo amateur qui en résulte, visible aujourd'hui encore sur le réseau informatique mondial d'Internet, est passée en boucle sur les chaînes télévisées de l'époque, mettant le feu aux poudres d'une situation déjà explosive. « Indigné et impuissant », le téléspectateur quitte son écran et sort dans la rue. S'en suivent des émeutes, des pillages, la violence, la répression puis l'intervention militaire. Un couvre-feu est instauré dans la ville. La vidéo de Francis Alÿs est inaugurée par une scène où le transporteur, celui qui porte la peinture, demande à des passants ce qu'évoque pour eux, en 2002, la toile peinte qu'il porte. La réponse des passants est sans équivoque et fait immédiatement référence à ces émeutes de 1992.



42. Francis Alÿs, *Walking a Painting*, Los Angeles, 2002. Capture d'écran.

Le contenu pictural de la peinture transportée lors de cette marche tisse, comme son inscription au cœur de dates significatives, des liens étroits avec les faits historiques : le motif pictural de la peinture est une scène de bagarre, une bataille civile. Aucun contexte géographique n'est visible dans cette toile peinte, aucune indication de lieu n'y figure. Dans une faible profondeur de champ, dans toutes les directions et dans un cadrage serré, le motif pictural se répète : les hommes et les femmes sont très peu distincts les uns des autres hormis la couleur de leur peau, rose, jaune, brune et noire. Ils se battent entre eux sur un fond monochrome gris.



43. Francis Alÿs, *Walking a Painting*, Los Angeles, 2002. Capture d'écran.

Les couleurs sont tendres, les poses oscillent entre danse et bagarre. Le motif de l'homme qui se bat se répand sur l'ensemble de la toile, suggérant que la scène se déroule aussi en hors champs, il ne s'agit là que d'un fragment de bataille qui s'inscrit dans un ensemble plus vaste que celui dont la superficie de la toile peut témoigner. Les jambes et les bras s'entrelacent, les corps sont à la verticale sans qu'aucune chute ou autre position critique ne soient dépeintes. Dans la posture d'un entre-deux fragile, le motif de l'homme en lutte est disséminé sur l'ensemble de la surface de la toile. Dans un format paysage et saisi en plongée, ce motif élémentaire se déploie et se répète dans une scène où le temps et le mouvement semblent figés. Pas de violence exacerbée dans cette image peinte, à l'exception de la présence d'une batte de baseball, de quelques bras levés, de poings tout juste serrés et de visages souffrant un peu et grimaçant très légèrement, sans ostentation. Dans une proximité certaine avec le peintre Bruegel l'ancien, son voisin géographique – une cinquantaine de kilomètres sépare leurs lieux de naissance respectifs, Breda et Anvers – des liens se tissent entre le XVI^e siècle et le XXI^e siècle. Le style pictural de ces deux artistes présente des familiarités : dans le tableau de Bruegel l'Ancien, *Le Massacre des innocents*, les figures nous évoquent, par de nombreux aspects, celles des émeutiers de Francis Alÿs. La peinture de ce dernier est grinçante et dans son émeute peinte ne figurent pas de cris, pas de sang, pas de rouge, pas de visages tuméfiés, seulement du rose et en petite quantité. La violence n'y est pas à son paroxysme ; elle est contenue, sous-jacente.



44. Pieter Bruegel L'ancien *Le Massacre des innocents à Bethléem*, 1565, huile sur bois, 109 x 158 cm, Château de Hampton Court, Londres.

Si le motif du mouvement installé dans la peinture de Francis Alÿs est peu expansif, sa vision en revanche ne peut se faire de façon posée. La seule approche possible de la peinture dans cette vidéo de *Walking a painting* est, comme son titre l'indique, sous l'approche d'une marche en acte. La peinture est littéralement pourvue de jambes et de pieds pour se mouvoir. La vision de cette peinture n'est pas aisée. Contrariée par la marche du transporteur et par la marche de celui qui filme, l'objet peint bouge doublement : du fait de celui qui la porte et du fait de celui qui la filme. La circulation et le déplacement qui l'accompagne sont ici littéraux et s'imposent au détriment d'une lecture posée de la peinture. C'est une vision déstabilisée et déstabilisante. C'est la posture choisie par l'artiste pour nous donner à voir, être témoin et témoigner d'une violence sociale. La déambulation l'emporte sur la contemplation muséale.



45. Francis Alÿs, *Walking a Painting*, Los Angeles, 2002. Capture d'écran.

La peinture ici est secondaire et soulève des questionnements d'ordre pratique – Qu'est-elle devenue ? Où est-elle ? L'artiste l'a-t-il peinte lui-même ou en a-t-il confié l'exécution à des *rotulistas*²²¹ ? – qui demeurent sans réponse. Figurante, la peinture passe au second plan, seule prime sa mise en circulation, sa mise en acte. Le regard porté sur l'image n'est pas imbriqué dans ce réseau circulaire figé et statufié d'une Maison Blanche. Le spectateur se trouve aux prises avec une vision qui a la plus grande peine à accommoder sur un point fixé de l'image du fait de sa mise en situation par l'auteur. Francis Alÿs élabore ainsi une autre approche de la peinture, telle qu'analysée par Thierry Davila dans son ouvrage consacré aux *Déplacements, flâneries et dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*²²² ?

Cette action décalée par rapport à la manière dont l'institution la montre d'habitude, l'art, et notamment la peinture, illustre la légèreté et l'espièglerie avec lesquels Alÿs se déplace dans l'art, avec l'art, pour créer d'autres façons de montrer, de mettre en valeur, d'envisager la création.

La légèreté et l'espièglerie apparentes de cette œuvre de Francis Alÿs sont contrebalancées par des extraits de reportages télévisuels et une bande-son. Ces archives audiovisuelles des émeutes de 1992, actualité grave et sanglante comptant plus d'une soixantaine de morts et plus de deux mille blessés sont intégrées aux images filmées. La peinture mise en scène par Francis Alÿs est en lien étroit avec cette actualité à laquelle elle propose un écho. La peinture et sa marche sont en connexion directe avec un fait social et politique qui appartient à l'histoire des États-Unis. Le son est un témoin capital de ce passé. La vidéo *Walking a painting* commence silencieusement par un texte, l'énoncé du protocole de l'œuvre. Le son débute avec les scènes filmées et ne s'interrompt pas. La qualité des

²²¹ *Rotulistas* : peintres d'enseigne mexicains avec lesquels l'artiste peut travailler, voir l'œuvre *Sign-Painters Project (Rotulistas)*, Mexico, 1993-1997, peintures.

²²² Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries et dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p. 90.

enregistrements sonores pris à l'époque sur le vif est de mauvaise qualité, à l'instar de la faible définition des scènes enregistrées par les caméras des amateurs et journalistes présents lors de ces émeutes en 1992. Il est possible de distinguer trois types de prises de son : les échanges dans la rue en 2002 entre le transporteur et des passants, l'enregistrement du bruit ambiant des scènes de violences urbaines de 1992 avec ses cris, klaxons, sirènes et hélicoptères, et, autre source, la communication en interne du shérif en chef de la ville s'adressant aux membres de son équipe pour leur donner des indications sur leur champ d'action, les stratégies à mener et la géo-localisation des émeutiers. Le son de 92 déborde sur les scènes de 2002. La bande sonore assemble des espaces-temps différents en un même support et les fait entrer en correspondance : les sons d'autrefois se projettent sur les scènes d'aujourd'hui lesquelles sont empreintes de tranquillité. Cette mise en correspondance critique où le passé et le présent s'entrecroisent en tours et détours sur l'axe tripartite du temps est amplifiée par une mise en abyme qui inaugure la vidéo et introduit le reste du récit. Francis Alÿs ayant inauguré la scène de la promenade, des prises de vue furent réalisées à l'issue de cette action : documentant la performance, un livret et des cartes postales en noir et blanc, sont édités²²³.



46. Francis Alÿs, *Walking a Painting*, Los Angeles, 2002. Capture d'écran.

Les promeneurs succédant à Francis Alÿs, les membres du Musée de Los Angeles qui réactivent son action, sont accompagnés de cette documentation et s'appuient sur celle-ci pour communiquer et dialoguer – dimension importante et récurrente de l'ensemble de l'œuvre de Francis Alÿs – avec les passants de Los Angeles. L'histoire est rejouée,

²²³ « Au verso de la carte postale relative au travail, Alÿs a cité le reportage d'un journal portant sur la montée de la violence ethnique qui peut se produire dans une structure civique manquant d'espaces sociaux [...] : "Dans tout le sud de Los Angeles, noirs, blancs, latinos et asiatiques s'affrontent violemment. Le mythe populaire selon lequel Los Angeles était en train de se transformer en une ville modèle harmonieusement multiethnique semble s'envoler dans les fumées qui tourbillonnent au-dessus de la ville " (L.A., Times, 30 avril 1992). » in Francis Alÿs. *A Story of Deception*, *op.cit.*, p.123.

accessoirisée par ces documents artistiques, témoins de l'action passée. La peinture ainsi que la bande sonore sont les points communs à ces deux temporalités. La peinture opère la jonction entre ces trois moments, ceux de 1992, ceux de 2002 lors de l'action première de Francis Alÿs, puis ceux de la reprise qui en est faite et en sera faite (l'œuvre sera réactualisée en 2004 notamment) par les membres du musée. *Walking a painting* met en scène sept acteurs : un marcheur/artiste, un marcheur/transporteur, un marcheur/vidéaste, les rues d'une ville, Los Angeles, une histoire, celle de Rodney King et des émeutes de 1992, une bande son, celle d'aujourd'hui et celle d'hier, et enfin des reproductions en noir et blanc. La scène est rejouée et ne finit pas de l'être, comme en témoignent les actualités journalières²²⁴. Finalement, pas une image, *l'image*, qui serait le motif des émeutes de 1992, l'image de trop, l'image de plus, comme celle du visage tuméfié de Rodney King encore sur Internet ou celle d'Oussama Ben Laden qui a bien failli l'être, mais une situation : la mise en perspective d'un fait passé. Tout ce que la Maison Blanche n'a pas mis en acte. La peinture de Francis Alÿs réactive le passé et relie les scènes de l'histoire. Agissant comme un point commun, l'œuvre peinte fait office de nœud, boucle serrée réunissant le passé et l'actuel, offrant un point de jonction actif entre deux temporalités. Les scènes appartenant à l'histoire sociale et politique des États-Unis ne sont pas utilisées comme un simple motif pictural : leurs lieux, leurs sons, leurs actions, leurs images sont introduites dans *Walking a painting* au cœur d'un processus en boucle qui va les mettre en acte, selon un principe vital de montage. Pas d'embolie, le métabolisme reste assuré, le cœur pompe et le sang circule :

[...] il y a quelque chose qui produit un effet sur notre connaissance : les rapprochements d'images, si différentes soient-elles, produisent [...] une modification, une ouverture de notre regard. Ce sont les montages sensibles qui servent souvent à poser de nouvelles questions d'intelligibilité. On s'aperçoit qu'ils ne font jamais mieux que quand ils parviennent à composer un rythme particulier et à nous montrer à l'œuvre les « battements vitaux » - les rythmes anthropologiques du monde des images²²⁵.

Les principes vitaux sont respectés, les mécanismes sont enclenchés et la circulation en boucle est active au rythme d'oscillations nerveuses et graciles ; comme un battement d'ailes, de celles qui relie d'une boucle les temps d'Alÿs et Bruegel :

²²⁴ Alain Bertho, *Le Temps des émeutes*, Montrouge, Bayard, 2009. Voir « Émeutes en Europe », anthropologie du présent, [Consultation le 29 juillet 2014]. Disponible sur <<http://berthoalain.com/emeutes-europe/>>.

²²⁵ Georges Didi-Huberman, « La condition des images », *op.cit.*, p. 93.



47. À gauche, Pieter Bruegel l'Ancien, *Paysage d'hiver avec patineurs et trappe aux oiseaux* (détail), 1565. À droite, Francis Alÿs, *Déjà vu* (détail), 1996-..., série en cours.

Repères : boucler la boucle

Par cette mise en circulation de la peinture, par son transport de son point d'ancrage, le mur du lieu d'exposition, via l'extérieur et ses liens avec d'autres temps et d'autres récits, jusqu'au retour à ce même point de départ, Francis Alÿs boucle la boucle de ses déplacements jusqu'à ce qu'une autre promenade soit amorcée selon le même schéma. Ce processus de déplacement avec un retour au point de départ est également actif dans d'autres œuvres de l'artiste telles que *The Leak*²²⁶. Cette performance, rejouée dans diverses configurations et à diverses occasions, met en scène une boucle dont la trace, une coulée de peinture qui s'échappe d'un pot percé à cet effet, accompagne la marche de l'artiste dans ses déambulations en ville.

²²⁶ Francis Alÿs, *The Leak*, São Paulo, 1995, Documentation photographique d'une action.



48. Francis ALÿS, *The Leak (version colonial blue)*, 2003.

Cette déambulation ne trouve son issue que lorsque l'artiste croise de nouveau ses propres traces et retrouve le chemin qui le guide jusqu'à la galerie dont il s'est éloigné et dont il a perdu le chemin :

Je quitte la galerie et je me perds dans le quartier, un pot de peinture percé à la main. L'action de la couleur se termine lorsque, grâce aux marques de peinture, je retrouve mon chemin jusqu'à la galerie et j'accroche le pot vide au mur de l'espace d'exposition²²⁷.

Tel est le récit délivré par l'artiste. La peinture s'y affirme comme un repère. À l'issue de ce déplacement, le pot, jusqu'alors tenu au bout d'un bras ballant qui subit la cadence rapide de la marche de l'artiste, est redressé à la verticale pour être plaqué au mur, écrasant nettement et stoppant frontalement la coulée. La boucle coulée est clôturée par ce geste qui estampille et signe le terme de la performance pour en affirmer la visibilité et la trace. C'est dans cet arrêt que la peinture se donne à voir sur le mur qui la réceptionne. Il est question dans cette œuvre d'une fraction de temps, d'un balancement entre une arrivée et un départ qui se connectent, se télescopent, se superposent jusqu'à parfois se confondre, pour

²²⁷ Francis Alÿs, in *Francis Alÿs. A Story of Deception, op.cit.*, p. 66.

finalement se rejeter l'un l'autre dans cette zone de tension que présupposent deux aimants, polarités d'un déroulement dont ils constituent les repères.

MISE EN BOUCLE CINÉMATOGRAPHIQUE

Chacune des boucles mises en acte par les œuvres précédemment évoquées s'inscrit dans un cycle mobilisant un intervalle de temps déterminé et l'occupation d'une fraction d'espace. Cette circonscription spatiotemporelle trouve ses attaches dans les bornes qu'elle met en place et donne à voir. Quelles sont ces bornes de la boucle, selon quelles attaches s'organise-t-elle et en quoi ces repères déterminent-ils les actions qu'ils enclenchent, répartissent et articulent ? Les intrications plastiques et sémantiques décelables entre les pivots de la boucle et les données réunies par ces points nodaux constitutifs sont révélatrices d'un mode de fonctionnement dont la boucle se réclame et dont l'examen permet de compléter et d'approfondir l'ensemble des significations que recouvre ce système de circularités. Pour répondre aux questionnements soulevés par cet angle d'approche, il est nécessaire d'aborder et d'étudier dans ce chapitre une locution étroitement liée à la boucle, celle de la « mise en boucle ». La boucle, telle que nous l'avons abordée précédemment, s'élabore selon une mise en lien où elle relie, connecte et opère des jonctions entre des éléments disjoints, qu'il s'agisse de déplacements, de lieux ou d'objets. L'opération ici qui consiste à « mettre en boucle » une donnée qui lui est extérieure implique des procédures inédites où la nature des temporalités et des actions engagées tient une place déterminante. Ce sont ces temporalités et ces actions que cette partie de l'étude s'emploie à traiter sous l'éclairage de cette « mise en boucle » ainsi que de l'ensemble des procédures que cette locution verbale met en œuvre.

Enchaînement

« Mettre en boucle » est, avec le verbe « boucler » précédemment abordé, une action communément associée au substantif « boucle ». À l'instar des remarques formulées lors de la partie qui précède, si la recherche exécutée par un moteur informatique conduit l'internaute à de nombreuses réponses parasites sous les aspects de boucles de cheveux, boucles d'oreille et autres accessoires décoratifs bouclés, cette seconde acception liée à la boucle, la mise en boucle, est également une manifestation récurrente prédominante dans les réponses proposées par l'exploration automatisée du web. Ces pistes demeurent inexploitable du fait de leur limitation à une opération exclusivement technique d'où est évacuée la production de

sens qui motive et borne cette étude. L'action de « mettre », associée à son complément circonstanciel de manière, se manifeste selon certaines procédures au cœur de données virtuelles ou matérielles sur lesquelles elle s'exerce et qu'elle va, de ce fait, modifier. L'accomplissement d'une mise en boucle présuppose l'existence d'un élément initial afin que cette opération puisse s'amorcer. La mise en boucle, assujettie à son complément d'objet indirect, – forme, figure, séquence, pensée, protocole, démarche ou projection – va se développer sur un composant qui lui est associé et qui la détermine. Qu'il s'agisse de mécanique, d'informatique, de techniques audio-visuelles, de technologies scientifiques ou du champ artistique dont les ressources peuvent s'inscrire dans l'ensemble des domaines précités, les circuits impliqués entretiennent un rapport analogique avec la forme de la boucle. Les processus qu'ils engagent recouvrent un système de relations dont les éléments s'enchaînent selon la structure close de ce mécanisme. Cet enchaînement que la boucle recouvre a pour résultante une répétition qui va perdurer jusqu'à ce que cette procédure soit interrompue par une autre action : la mise en pause, la mise en arrêt ou l'invalidation selon les bornes posées par l'instigateur de la boucle.

La « mise en boucle » accompagne et s'affirme de façon déterminante dans la période qui préfigure les prémices du cinéma. La naissance de ce médium dans les années 1890 est précédée par l'invention de nombreux dispositifs optiques dont le but est de donner un mouvement à une représentation graphique qui en est dépourvue : l'image inanimée. La boucle s'y développe sous la forme de gestes et de mouvements dont les girations accompagnées d'agencements en circuit clos vont s'associer à ces images et y créer l'illusion d'une animation.

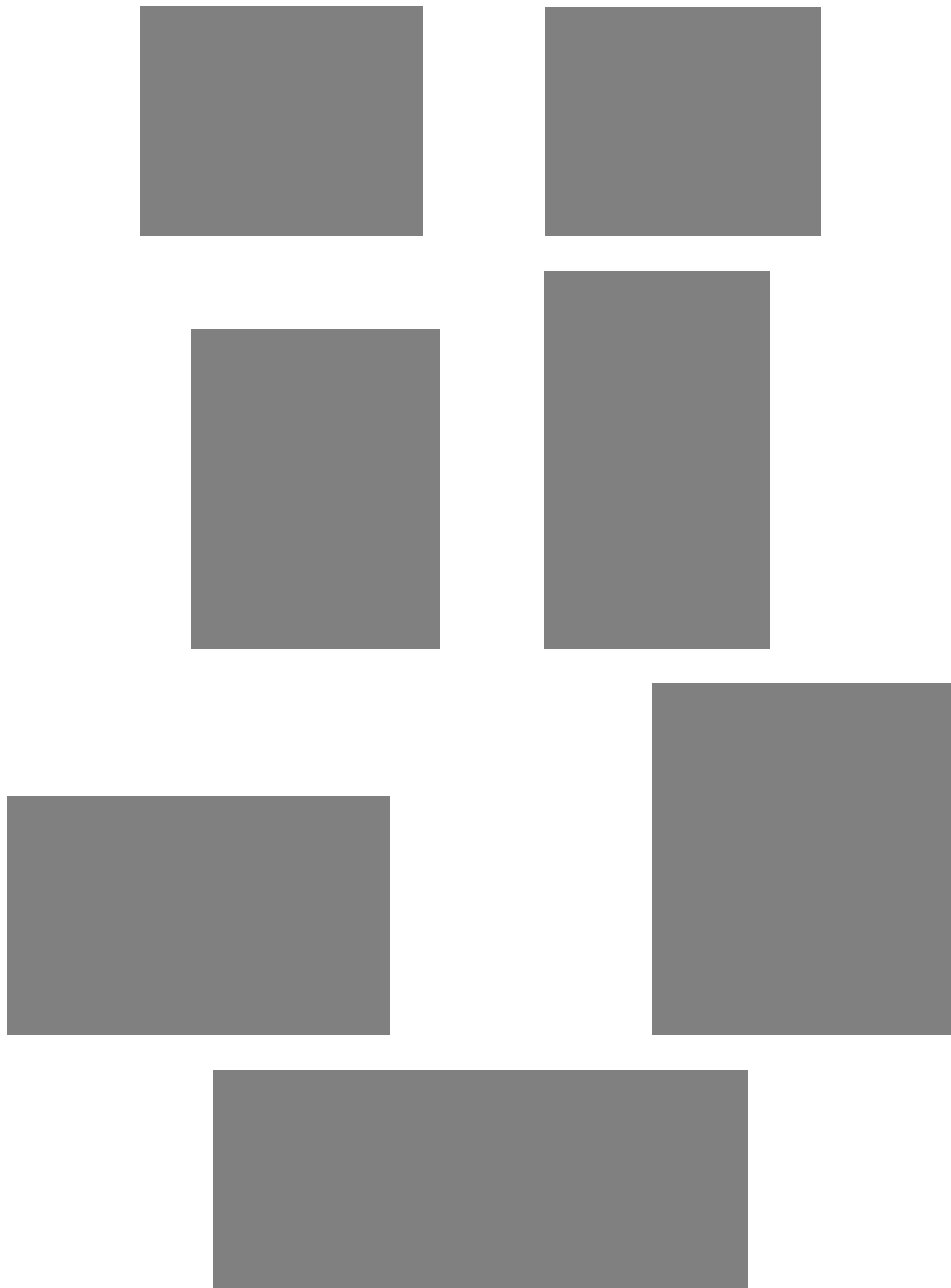
Dispositifs optiques

Dans son chapitre *Brève archéologie des projections animées*²²⁸, Lev Manovitch examine les images réalisées manuellement, par le dessin ou la peinture, à l'origine historique des projections animées du XIX^e siècle. Il attribue pour descendance à ces images fixes la création de l'outil d'enregistrement de la réalité dynamique qu'est le cinéma :

Comme l'attestent ses appellations d'origine (kinétoscope, cinématographe, projections animées), le cinéma fut compris dès sa naissance comme l'art du mouvement, l'art qui avait finalement réussi à créer l'illusion convaincante d'une réalité dynamique

²²⁸ Lev Manovitch, *Le Langage des nouveaux médias*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Richard Crevier, Dijon, Presses du Réel, 2010, p. 512.

Abordé par le théoricien des nouveaux médias comme étant un art du mouvement avant d'être celui du récit audiovisuel ou de la projection de l'image, le cinéma y est analysé en vertu de son traitement de l'image fixe. De cette période précinématographique qu'est le XIX^e siècle, l'histoire retient l'invention d'appareils qui, avant d'être associés à un projecteur puis à un moteur, sont manipulables et restent à l'échelle de gestes réalisables par le corps humain. L'étude de ces dispositifs, initialement destinés à un usage ludique, familial et domestique, met en évidence l'emploi de la boucle comme étant à l'origine des procédés d'animation de l'image fixe et apparaît comme un élément déterminant dans la construction de cette technologie liée à l'illusion du mouvement. La boucle s'y dessine selon deux axes, d'une part en tant qu'outil élémentaire précurseur de l'animation de l'image du XIX^e siècle et d'autre part comme un courant de pensée qui englobe l'ensemble décrit par ces inventions dans leur articulation à notre actualité technologique contemporaine caractérisée par le passage du cinéma argentique au numérique. Du thaumatrope à la production cinématographique numérique, la manifestation de la boucle est récurrente et sera, comme le développe l'étude qui suit, l'instigatrice d'une construction du récit et d'une stratégie narrative singulières.



49. De gauche à droite et de haut en bas : 1. Thaumatrope, 1825, côté pile et côté face. 2. Zootrope, Zoetrope ou *Daedaleum*, 1834. 3. Praxinoscope, 1879. 4. Emploi du phénakistiscope devant un miroir. 5. Phénakistiscope monté sur pied avec miroir. 6. Plaque animée dite « Choreutoscope à bande », 1884.

Destinés à donner une impression de mouvement, les ludiques appareils visuels, dont les inventions se sont multipliées au XIX^e siècle, mettent en situation plusieurs images où la boucle se manifeste à deux niveaux distincts : à la fois dans le mouvement circulaire qu'ils décrivent dans l'espace alors qu'ils sont actionnés par leur utilisateur et dans la circularité de la disposition en boucle fermée des images sur leur support, que celui-ci prenne la forme d'un bandeau ou celle d'un disque. Manipulés par leur opérateur qui s'emploie, selon les mécanismes utilisés, à tenir, pousser, tourner, faire défiler ou dérouler, les dispositifs d'animation – basés notamment sur les phénomènes perceptuels de la persistance rétinienne ou d'effets stroboscopiques – donnent une impression de mobilité aux images fixes. Au cours de ces managements, les mains et le corps de l'utilisateur s'engagent de diverses façons :

- du bout des doigts par l'exercice d'une torsion sur les ficelles d'un thaumatrope²²⁹.
- d'une poussée ponctuelle du plat de la main sur le cylindre d'un zootrope²³⁰ ou d'un praxinoscope²³¹ ou encore le disque du phénakistiscope²³² alors que l'autre main tient le manche de ce dernier dispositif.
- d'un mouvement giratoire de la main et du poignet lorsque le système employé est pourvu d'une manivelle comme dans le cas du phénakistiscope avec miroir ou du choreutoscope²³³, appareil lui permettant de faire passer les différentes images dans le cadre d'un passe-partout.

Maintien, impulsion, pression, torsion : les gestes produits aboutissent à des rotations, déroulements et défilements qui se répètent et dont l'interruption est assujettie au mouvement qui les déclenche. Les images tournent en boucle et cette action est due à

²²⁹ *Thaumatrope*, du grec *thauma* (prodige) et *tropion* (tourner), disque de papier dont les deux faces présentent une image différente (exemple : un oiseau et sa cage) et sur les côtés duquel sont accrochées des ficelles qui en permettent la rotation. Du fait de la succession du basculement rapide d'une face à l'autre, les deux images sont mixées. Voir Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma : 1832-1897*, Paris, Denoël, 1948, p. 23.

²³⁰ *Zootrope*, du grec *zoon* (animal) et *tropos* (action de tourner), composé de deux parties, l'une fixe, le socle, l'autre cylindrique percée de fentes verticales, à l'intérieur de laquelle est fixée une bande de papier (souvent des animaux, d'où son appellation) sur laquelle les illustrations des différentes phases d'un même mouvement décomposé sont reproduites. Celui-ci semble se recomposer sous l'action de la giration exercée. *Ibid.*, p. 29.

²³¹ *Praxinoscope*, même fonctionnement que le *Zootrope*, les fentes étant remplacées par des jeux de miroirs, l'utilisateur pouvant se tenir plus à distance que ne le nécessite le système des fentes obturatrices. *Ibid.*, p. 114.

²³² *Phénakistiscope*, du grec *phenax -akos* (trompeur) et *skopein* (examiner). Inventé par Joseph Plateau en 1833. Un mouvement est décomposé en plusieurs images et reproduit sur un disque qui doit être regardé par le biais d'un autre disque muni de fentes. Celui-ci est fixé sur une structure que l'utilisateur tient à l'aide d'un manche. D'une main il fait tourner le disque, de l'autre il maintient l'ensemble du dispositif. *Ibid.*, p. 24.

²³³ *Choreutoscope*, appareil muni d'une manivelle mis au point en 1866 par le Britannique L.S. Beale. Il permet d'animer une bande sur laquelle figurent des poses successives. Cette planche de dessins est glissée dans un boîtier sur la paroi duquel se trouve une ouverture qui permet d'isoler chaque pose mais dont le défilement obtenu par la rotation d'une manivelle suggère la continuité d'un mouvement. Une crémaillère constituée d'une série de croix de Malte permet cet enchaînement. Ce mécanisme va être réemployé par les Frères Lumière pour leur première projection. *Ibid.*, p. 121.

l'intervention du regardeur autant qu'à la configuration technique de l'appareil employé. La relation du corps aux images est individuelle dans le cas où l'utilisateur est physiquement lié au dispositif (le thaumatrope, le phénakistiscope qui peuvent ainsi s'apparenter à des prothèses de vision) ou bien se pratiquer à plusieurs et introduire une dislocation entre celui qui regarde et l'appareil d'animation dont le socle est posé sur un support et qui, n'étant plus tenu à la main, se dissocie de son utilisateur (le phénakistiscope monté sur pied avec miroir²³⁴, le praxinoscope ou le zootrope). Cette relation à l'objet inaugure les théâtres optiques aux origines du cinématographe. À la première catégorie de dispositifs et afin de répondre à leur limitation à un unique spectateur, cette seconde catégorie voit le jour où la manipulation de l'image est associée à un système de projection ainsi qu'à un écran. De jouets optiques ces appareils passent à un autre statut qui, s'il témoigne toujours de l'attraction, s'apparente davantage à un système de projection. À l'illusion du mouvement basée sur la répétition d'une même action simple en boucle dont le thaumatrope présente la forme la plus réduite et la plus élémentaire, succèdent des dispositifs laissant place à une conception dont la circularité limitée est évacuée pour laisser place à des scénographies s'inscrivant dans des développements linéaires où la fin de la séquence n'est plus dans la stricte obligation de correspondre à son début.

Dans son « Théâtre optique²³⁵ », Émile Reynaud permet en 1892 à la narration de s'affranchir du mouvement cyclique où « chaque rotation de l'appareil ne pouvant évidemment que répéter l'effet produit par la rotation précédente²³⁶ », explique Gaston Tissandier, rédacteur en chef du journal hebdomadaire *La Nature*, où un même acte subit les répétitions dues aux caractéristiques de son support. Conservant les bases du praxinoscope, l'inventeur les complexifie dans le but, « de perfectionner les méthodes de projections qui permettent d'obtenir par des procédés optiques l'illusion du mouvement et de la vie », rajoutant : « Le “Théâtre optique” a pour but d'étendre l'illusion à la reproduction d'une

²³⁴ « L'Autrichien Stampfer et le Belge Plateau ont découvert en même temps le disque stroboscopique, qui fut commercialisé peu après en 1833 sous plusieurs formes. Parfois les disques étaient livrés avec un miroir, comme c'est le cas ici [celui du phénakistiscope monté sur pied avec miroir.] ». Voir Laurent Mannoni, *Trois siècles de cinéma. De la lanterne magique au cinématographe. Collections de la Cinémathèque française*. Catalogue d'exposition, Paris, Espace Electra, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 173.

²³⁵ « C'est au mois d'octobre 1888 que [...] le nouvel appareil fut au point [...]. Reynaud baptisa son appareil le théâtre optique. Il fit pour celui-ci une demande de brevet en décembre 1888. Il lui fut accordé le 14 janvier 1889. » Voir Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma : 1832-1897, op.cit.*, chapitre « Émile Reynaud fait sortir le théâtre optique d'une boîte à biscuits ». p.111-129.

²³⁶ Voir Gaston Tissandier, *La Nature. Revue des Sciences et de leurs Applications aux Arts et à l'Industrie*, n°999, 23 juillet 1892, p. 127, Site Conservatoire numérique des Arts et Métiers [Consultation le 31 juillet 2015]. Disponible sur : <http://cnum.cnam.fr/PDF/cnum_4KY28.39.pdf>.

suite considérable d'actions et de réaliser ainsi la reconstitution par synthèse optique d'une scène tout entière²³⁷. »



50. Émile Reynaud, *Le Théâtre optique*, brevet déposé en 1888.

L'opérateur du « Théâtre optique » dispose de deux manettes de façon à faire défiler la bande qui s'enroule autour de deux bobines, l'une qui la dévide et l'autre qui la reçoit. Ce système permet d'enrichir les ressources narratives des poses à animer : il peut faire tourner la bande cristalloïde où sont peintes les images dans un sens ou dans un autre, aménager des repos ou des ralentissements, des accélérations ou encore provoquer des interruptions. Cette bande de temps, quoique toujours comprise dans le tambour du chariot qui la contient et dans les limites étroites de ce carcan, est devenue modelable.

Retour du refoulé

Le développement de ces jouets et dispositifs optiques du XIX^e siècle soulève la question du visionnement et de l'animation de l'image à l'aune d'un système qui va opérer un glissement de la boucle sans fin à un déroulement linéaire doté d'un début et d'une fin, bornes qui ont la particularité de ne plus avoir l'obligation de se raccorder. Au bandeau enroulé sur lui-même et au disque, au circulaire et à l'individuel, au développement impossible de tout récit, à la mise situation d'un mouvement isolé (couple qui danse, enfant

²³⁷ *Ibid.*

qui jongle, cheval qui galope, personne qui se retourne) plutôt qu'à une véritable action, se substituent désormais le linéaire et le collectif ainsi que le déroulement d'une action, si minime soit-elle, d'une saynète et de son histoire. Ce récit s'inscrit dans un agencement narratif où les supports et stratégies scénaristiques ne sont pas tenus de tourner en rond ni de faire un retour en boucle. L'illusion du mouvement, basée sur un cycle, celui de la rotation effectuée par le support des images fixes qui, du fait d'une giration et de phénomènes optiques, paraissent s'animer, cède le terrain à un affranchissement à l'égard de cette approche cyclique de l'image pour lui substituer une approche linéarisée, sans qu'il soit possible d'évoquer une fracture, ces deux approches ne cessant, durant le XIX^e siècle, de cohabiter au gré de nouvelles inventions.

Le rôle privilégié joué par la construction manuelle des images dans le cinéma numérique illustre une tendance plus générale : le retour des techniques précinématographiques de production de l'image en mouvement. Ces dernières, marginalisées par cette institution du XX^e siècle qu'est le cinéma narratif en vues réelles qui les relégua dans les domaines de l'animation et des effets spéciaux, réapparaissent actuellement en tant que fondement de la production cinématographique numérique. Ce qui était naguère résiduel dans le cinéma devient sa norme ; ce qui était marginal devient central. Avec les médias informatiques, on assiste à un retour du refoulé du cinéma²³⁸. »

D'après sa définition freudienne²³⁹, le refoulement est un mécanisme psychologique selon lequel le sujet, ici le cinéma, repousse ou maintient dans son inconscient diverses manifestations liées à un désir profond et pulsionnel. En interdisant inconsciemment l'accès de la conscience à cette part de son histoire et de ses origines, le cinéma fait de l'animation et de la narration un objet de refoulement qui, quelques décennies plus tard, va opérer une boucle, celle du retour du refoulé freudien, pour s'imposer et infléchir le devenir du cinéma sur lequel elle s'exerce.

Ce « retour du refoulé » analysé par Lev Manovitch met à jour un effet de circularité qui va recouvrir l'ensemble de l'histoire du cinéma dans les relations qu'il entretient à

²³⁸ Lev Manovitch, *Le Langage des nouveaux médias*, op.cit., p. 528.

²³⁹ « Expression qui désigne, chez Freud, le troisième moment du processus de refoulement. On distingue, en effet, un refoulement originaire (*Urverdrängung*) qui porte sur les représentants de la pulsion ; un deuxième temps, qui est marqué par le refoulement proprement dit (*eigentliche Verdrängung*) ou refoulement après coup (*Nachdrängen*) ; enfin, un troisième moment qui se manifeste par le retour du refoulé, à travers symptômes, rêves, actes manqués, lapsus, etc. [...] Les éléments refoulés demeurent toujours présents dans l'inconscient ; ils sont indestructibles. Ils essaient de réapparaître au grand jour et, pour cela, sont obligés de se présenter déformés, pour ne pas être reconnus [...]. Freud, après avoir hésité sur le processus du mécanisme de retour du refoulé, en vint à le concevoir sous la forme de déplacements, de condensations, de conversions, etc. » Voir Pierre-Paul Lacas, « Le retour du refoulé ». *Encyclopædia Universalis* [Consultation le 20 mars 2015], Disponible sur <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/retour-du-refoule>>.

l'animation et à la narration. Après avoir écarté toute filiation – tant économique qu'esthétique – avec son parent pauvre, le film d'animation, le cinéma revendique durant la majeure partie du XX^e siècle ses liens étroits avec la réalité en raison de la technique mise en œuvre basée sur son processus d'enregistrement du réel. Dans les années 1990, le cinéma voit ce détournement pivoter avec l'expansion et l'importante grandissante des médias informatiques dont la « logique, qui subordonne le photographique et le cinématographique au pictural et au graphique, détruit l'identité du cinéma en tant qu'art médiatique²⁴⁰ ». La spécificité de ces médias nécessite désormais de faire une distinction entre un cinéma qui s'appuie sur l'enregistrement de scènes de la réalité physique et un cinéma qui est entièrement construit par ordinateur dont le produit final peut entretenir avec le réel des relations si mimétiques qu'elles rendent légitime cette différenciation sous peine de confusion. Les innovations dans le domaine des techniques numériques de la fin du XX^e siècle et début du XXI^e siècle placent les filiations du cinéma dans le droit fil du « Théâtre optique », bouclant ainsi cette boucle qui se refusait à l'être depuis près d'un siècle du fait de ce hiatus posé entre un art de l'enregistrement qui indexe le réel et un art du graphisme et du pictural qui, muni de logiciels infographiques, se dessaisit de cette prise directe avec la réalité. Ce clivage n'a plus lieu d'être aujourd'hui, une des définitions possibles du cinéma numérique étant, selon Lev Manovitch, « une animation d'un type particulier qui utilise, entre autres nombreux éléments, le tournage en vues réelles²⁴¹. »

Dans ces dispositifs optiques du XIX^e siècle qui précèdent l'invention du cinématographe, de sa manifestation la plus élémentaire sous la forme d'un disque qui tourne sur lui-même à sa version la plus élaborée, « le Théâtre optique » d'Émile Reynaud, le problème technique, scénaristique et esthétique du raccord à construire entre deux images séparées se pose. Afin que l'illusion, obtenue par un phénomène optique qui efface la disjonction et relie les deux phases distinctes d'un même mouvement, puisse se maintenir et rester valide, une solution est élaborée grâce à la production en plus grand nombre de ses images qui sont distribuées et projetées par l'intermédiaire d'un système qui, s'il utilise toujours le déroulement, se dégage de la contrainte inhérente à son dispositif technique qui le conduisit, en ses débuts, à tourner en rond pendant des durées trop réduites, limitant le sujet animé à une simple gesticulation plutôt qu'au développement d'une action dans le temps.

²⁴⁰ Lev Manovitch, *Le Langage des nouveaux médias*, op.cit. , p. 512.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 520.



51. Joseph Plateau et Rudolph Ackerman, Disque « Fantascope » [Danseur effectuant une pirouette], 1833.

L'étude de ces dispositifs révèle deux types de gestes. D'une part les gestes effectués par les montreurs d'images, qui comme vu précédemment, sont amenés à presser, pousser, tourner, tenir, défiler, enrouler, dérouler afin d'occasionner une rotation, et d'autre part les gestes représentés par les images graphiques et picturales puis photographiques dans la phase qui suivra celle des images animées qui entrent dans la catégorie restreinte des gestes ordinaires ou sportifs : marcher, danser, courir, sauter. Le mouvement, après avoir été décomposé en phases successives afin de nouveau d'être recomposé visuellement par l'entremise de girations manuelles puis par celles motorisées des vingt-quatre images par seconde, est enclin à se disloquer de nouveau afin d'être soumis à l'observation scientifique. Les gesticulations de l'homme, après avoir été au cœur de tentatives multiples de jonctions, se trouvent de nouveau disjointes. Cette désarticulation du mouvement s'accompagne d'une disparition de l'homme dans les mécanismes qui contribuent à sa représentation : présent au cœur des appareils de vision qui en deviennent ainsi des prothèses, s'absentant derrière un écran avec le « Théâtre optique » puis se retrouvant exclu de ces systèmes de projection par l'introduction d'un mécanisme de motorisation, le corps humain est rejeté en dehors de ces systèmes de boucle. Paradoxalement, il revient sur le devant de la scène comme le sujet de prédilection dont ces systèmes de représentation vont précisément s'emparer : « La naissance du cinéma dans les années 1890 s'accompagna d'une transformation intéressante : alors que le corps disparaît en tant que générateur des projections animées, il devient simultanément leur nouveau sujet²⁴². »

²⁴² *Ibid.*, p. 529.



52. Louis Aimé Augustin le Prince, *Une scène au jardin de Roundhay*, 1888.

« Au cours de l'après-midi, M. Le Prince voulut que nous sortions tous devant la maison pour faire de la photo avec sa nouvelle machine²⁴³. »

Sarah Elisabeth Le Prince

S'il est rejeté des circuits, circularités et système de boucles des dispositifs d'animation du XIX^e siècle, le corps revient sur le devant de la scène par le biais de sa position de sujet filmé. L'arroseur arrosé, les personnes sur le quai du train entrant en gare de la Ciotat, les couples qui dansent, les hommes, femmes et enfants qui marchent, sautent, courent et s'agitent, occupent le devant de la scène dans un espace discret qui s'efface au profit de l'action qu'il accueille et englobe. *Une scène au jardin de Roundhay*, est une courte séquence obtenue grâce au report effectué en 1930 sur une pellicule filmique de vingt photographies prises en 1888 par Louis Aimé Augustin Le Prince. Cette opération propose un regard révélateur sur ce passage de l'image fixe à l'image animée et des répertoires de gestes qui l'accompagnent où la boucle va jouer un rôle éclairant. Les vignettes sur papier photosensible réalisées en 1888 par Le Prince n'ont pas trouvé, à ce moment précis de l'histoire du cinéma, de support technique propice à leur enchaînement ; si l'enregistrement est opérationnel, la projection requiert encore des réglages sur lesquels Le Prince travaille avec acharnement²⁴⁴ :

Dès 1886, Augustin Le Prince a très vraisemblablement réussi à projeter de très courtes séquences (de l'ordre de quelques secondes) de scènes préalablement filmées [...] mais la technologie alors utilisée (plaques de verre montées sur des cadres en bois et reliées par un ruban perforé) ne lui a pas permis d'assurer une bonne qualité de projection. Par essais et erreurs successifs et à la suite de nombreuses modifications de son projecteur (un, trois et seize objectifs ; utilisation de la croix de Malte, de la lampe à arc, etc.) et malgré l'emploi du film celluloïd, il n'est pas parvenu à résoudre

²⁴³ Jean-Jacques Aulas et Jacques Pfend, « Louis Aimé Augustin Leprince, inventeur et artiste, précurseur du cinéma » dans la revue *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* En ligne le 28 novembre 2007, [consulté le 18 juillet 2014.]. Disponible sur : <<http://1895.revues.org/110>>. Voir p. 28, citée en notes : Lettre d'Annie Hartley dans le mémoire de Lizzie (Sarah Elisabeth Le Prince, épouse de Louis Aimé Augustin), *The Life Story of Augustin Le Prince Inventor of Moving Pictures*.

²⁴⁴ Jean-Jacques Aulas et Jacques Pfend, « Louis Aimé Augustin Leprince, inventeur et artiste, précurseur du cinéma », *op.cit.*, p. 18.

correctement tous les problèmes liés à une projection de qualité acceptable (bruit, stabilité des images, scintillement, fiabilité du matériel).

Les mouvements des quatre figures de ce jardin de Roundhay ne seront ni retranscrits ni projetés par leur auteur et les vignettes resteront à l'état d'images fixes. Les protagonistes, Adolphe, le fils de Louis Le Prince, ses beaux-parents, Joseph et Sarah Whitley et vraisemblablement une amie, Harriet Hartley, ne vont pouvoir donner l'illusion des mouvements qu'ils décrivent devant la propriété des Whitley que grâce à une manipulation qui en sera réalisée pour des besoins de conservation, quarante-deux ans plus tard.



53. Louis Aimé Augustin Le Prince, *Une scène au jardin de Roundhay*, 1888. Vue des 20 vignettes reproduites sur pellicule filmique, 1930.

D'un support rigide – la plaque enduite d'émulsion photosensible – les photographies vont être reproduites sur un support souple, le ruban filmique en 35 mm²⁴⁵, et acquérir de ce fait le statut de photogramme. La qualité de ce report mérite d'être notée : le personnage féminin plus âgé, la belle-mère de Louis Le Prince située à droite en arrière-plan de la scène, semble marcher à reculons. Cette anecdote permet de pointer que le changement de support s'est accompagné d'une erreur technique et que les vignettes furent montées dans l'ordre inverse à celui du développement chronologique du mouvement réalisé : le personnage s'éloigne tout en nous faisant face et c'est le seul qui ne nous tournera jamais le dos durant cette séquence où chacune des figures s'emploie à décrire une boucle. Cette

²⁴⁵ Le Musée National de la Photographie, du Cinéma et de la Télévision (le NMPFT) de Bradford a produit une version numérique de cette séquence [Consultation le 31 juillet 2015]. Disponible sur : http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/transcoded/7/78/Roundhay_Garden_Scene.ogg/Roundhay_Garden_Scene.ogg.360p.webm.

consigne de mise en scène orchestrée par Louis Le Prince derrière l'objectif de son appareil de prise de vue monofocale breveté en 1886²⁴⁶ est symptomatique de cette approche du mouvement faite par les pionniers du cinéma. Les mouvements s'y élaborent en un espace circonscrit, au creux d'un espace restreint, en l'occurrence la place jouxtant le perron de la demeure anglaise d'Oakwood Grange. Saisi dans la démultiplication de ses étapes que les inventions cinématographiques vont recomposer et reconstituer par le biais d'un film instaurant son initiale continuité, le mouvement se développe dans l'étroitesse de ces espaces dont le cadre est serré et qui s'effacent derrière deux catégories de geste : d'une part, le registre de la prouesse et de la performance physique – le culturiste, la danseuse, le contorsionniste – comme s'il fallait produire une action dont le caractère exceptionnel se plaçait à la hauteur de cette prouesse technique de la restitution mimétique de la réalité et d'autre part, l'ordinaire d'actions quotidiennes – tourner en rond, éternuer, déambuler dans une rue animée, faire déjeuner un enfant, saluer de son chapeau, jouer de l'accordéon – sans qu'aucune dimension extraordinaire ne puisse parasiter les liens étroits entre une réalité vécue et la technique qui en témoigne en la reproduisant. Ce déroulement du mouvement reste toutefois saccadé du fait des seize images par seconde mais également du fait de la nature des scènes reproduites donnant à voir des êtres humains cadrés et enfermés dans la ronde de leurs propres gestes, ordinaires ou hors de l'ordinaire mais toujours près du corps et au bord de la surface argentique de la pellicule sans qu'une ouverture sur l'extérieur ne soit la question de remises en jeu. Les figurants n'effectuent pas un passage d'un hors champ de la caméra jusqu'au cadre figé de la prise de vue mais s'attachent à contenir leurs mouvements en son espace même, sans déborder de ce champ imposé par le cadrage de l'appareil enregistreur. Si les boucles des quatre personnages emplissent l'espace différemment, selon chacune de leur personnalité, le fils de Le Prince décrit un large cercle d'amplitude maximale par rapport au cadrage fixé par son père, l'amie de la famille reste plus prudente dans son occupation de l'espace et fait un demi-tour sur elle-même pour se diriger à l'arrière-plan de l'espace en tournant le dos à l'objectif, le beau-père fait de larges mouvements théâtraux occasionnant les envolées des pans de son long manteau et marche d'un pas assuré, enfin la belle-mère, comme signalé précédemment, se déplace à reculons perpendiculairement au plan de la scène et ne fait qu'amorcer timidement, dans une attitude plus retenue, en contrepoint aux foulées

²⁴⁶ Jean-Jacques Aulas et Jacques Pfend, *op.cit.*, p. 24 : « Les vues montrant la famille devant le cottage sont très certainement prises sur bande papier comme les bords en témoignent. L'appareil qui a permis d'obtenir ces vues est obligatoirement mono-objectif. Le défilement de la bande se fait par des rouleaux qui n'en assurent pas le débit régulier et ce dysfonctionnement apparaît à chaque inter-image et effectivement il n'y en a pas deux semblables. En revanche le cadre délimitant l'image est ici bien marqué et ce nouvel appareil est donc doté d'une fenêtre de prise de vue sur laquelle est plaquée la bande sensible durant l'exposition de chaque vue. »

ostentatoires de son époux, une boucle hésitante avant que la séquence ne soit interrompue. Cette scène inscrit le mouvement au cœur d'un après-midi partagé par quatre personnes réunies par affinités familiales ou amicales dans un lieu privé. Les rondes qu'ils effectuent dans cette danse commune – dont *Roundbay garden* serait la piste circulaire et close²⁴⁷ – déploient leurs tours et détours marqués d'une ambiance ludique²⁴⁸ et intime. Les évolutions de ces figures en mouvement sont riches d'enseignement sur les caractères de leurs auteurs et les différentes boucles qu'ils dessinent dans cet espace restreint, qui les assemble leur ressemblent, sont à leur image. *Une scène au jardin de Roundbay* ne nous informe pas sur les caractéristiques pittoresques du jardin et va se cantonner à l'emplacement situé devant la porte de cette demeure bourgeoise d'Oakwood Grange, villa d'un faubourg de la ville de Leeds, en Angleterre. L'unique événement de ce document réside dans les boucles individuelles de ces quatre personnes qui entrelacent et répètent leur ronde au gré de la réactivation de cette courte séquence filmique que la numérisation rend possible. Louis Le Prince, dans *Une scène au jardin de Roundbay*, s'il échoue dans la mise en lien mécanique de ses photographies, parvient à créer un lien tout aussi fécond : celui d'effectuer un passage de l'être humain dont l'action consiste à s'agiter avec force prouesses techniques spectaculaires à celui de personnes qui ne font que quelques rondes. Ces personnes s'animent et révèlent, par ces boucles réalisées sur le devant de leur maison, une compagnie qui s'amuse et expérimente « une nouvelle machine » de l'un des membres de la famille ; ce faisant, ils donnent à voir un fragment de vie se déroulant sous l'œil d'une caméra qui s'efface au profit d'un après-midi qui passe.

Circonvolutions désinvoltes

La boucle se présente dans l'étude précédente comme un geste propice à une occupation restreinte de l'espace révélant la volonté de témoigner non pas d'une action spectaculaire mais d'un mouvement – celui qui consiste à tourner en rond – qui porte en lui-même sa propre finalité. Les quatre personnages d'*Une scène au jardin de Roundbay* n'assignent pas d'objectif à leur déplacement ; ils n'accomplissent aucun acte doté d'une conclusion ou

²⁴⁷ *Roundbay* : *round*, du vieux français *rond* et de l'anglais médiéval (*ge*)*haeg* (enclos) : « The place-name probably meant 'the round hunting enclosure' derived from a combination of the Old French element *rond* and Old English (*ge*)*haeg*. », [Consultation le 31 juillet 2015], disponible sur le site <<http://www.archaeology.wyjs.org.uk/documents/archaeology/ConsRou.pdf>>.

²⁴⁸ L'examen des documents commentant cette scène de Louis Le Prince ne nous permet pas de savoir avec précision si la consigne de l'auteur faite aux acteurs fut celle de marcher, de danser ou encore de faire les deux à la fois.

d'un aboutissement qui lui serait extérieur et le justifierait selon une causalité qui lui serait étrangère. Ces boucles ne sont pas les manifestations de moyens en vue d'un objectif qui leur serait assigné a priori ou a posteriori de leur réalisation. Dans les *Notes sur le geste* de son ouvrage *Moyens sans fins*²⁴⁹, Giorgio Agamben analyse la fin du XIX^e siècle comme une période où « la bourgeoisie occidentale avait définitivement perdu ses gestes ». Amorçant sa réflexion sur les observations scientifiques de la marche en évoquant la méthode des empreintes de Georges Gilles de La Tourette²⁵⁰ et les instantanés d'Eadweard Muybridge, le philosophe se penche sur les dysfonctionnements de ces mécanismes et l'étude des gesticulations qui en résultent en faisant appel à la seizième des *Leçons du mardi* de Jean Martin Charcot²⁵¹ portant sur « un cas d'abasia trépidante survenue à la suite d'une intoxication par la vapeur de charbon ». Cette leçon mentionne les troubles suivants :

« [...] et le voilà qui part, le corps incliné en avant, les membres inférieurs raides, dans l'extension, pour ainsi dire collés l'un contre l'autre, portant sur la pointe des pieds ; ceux-ci glissent en quelque sorte sur le sol, et la progression s'effectue par une sorte de trépidation rapide [...]. Une fois le sujet ainsi lancé en avant, il semble à chaque instant de menacer de s'abattre ; il lui est en tout cas à peu près impossible de s'arrêter de lui-même. [...] On dirait un automate mû par un ressort, et dans ces mouvements de progression raides, saccadés, et comme convulsifs, il n'y a rien qui rappelle la souplesse des actes de la marche normale. »

Ce passage s'achève sur une conclusion qui, si elle n'apparaît pas dans l'ouvrage d'Agamben, éclaire ce propos :

Se détourner pour lui, pendant qu'il marche, ou plutôt qu'il court à petit pas, c'est une affaire d'état : reculer c'est chose absolument impossible [...]. [...] voici un homme qui ne sait plus marcher, du moins, comme on marche dans l'état normal : il a désappris la pratique des actes moteurs de la marche ordinaire.»

Ressort, mouvement, progression, glissent, s'arrêter, saccade, moteurs, automate, trépidation : le vocabulaire utilisé pour décrire les dysfonctionnements de la marche exposés par le clinicien fait appel à un registre qui n'est pas éloigné de celui qui jalonne les difficultés techniques survenant dans la construction de l'appareil à enregistrer et à projeter les vues

²⁴⁹ Giorgio Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 59-71.

²⁵⁰ Georges Gilles De La Tourette, *Études cliniques et physiologiques sur la marche. La marche dans les maladies du système nerveux étudiée par la méthode des empreintes*, Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1885.

²⁵¹ Jean-Martin Charcot, *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Polyclinique, 1887-1889*, Lecrosnier et Babé, Paris, 1888, [Consultation le 17 août 2014].

Disponible sur <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85120q>>, p. 356-359.

photographiques. L'une des difficultés majeures à laquelle les inventeurs de cette période précinématographique est confronté est – si l'on en croit les *Mémoires de Ljazzie*²⁵² – de « réduire le bruit et les chocs d'arrêt et de départ des tambours et engrenages », à en corriger les « trépidations », à faire en sorte que les images puissent défiler sans à-coups. L'enjeu de ces recherches a pour objectif de redonner à un déroulement – à l'instar de la marche – ce débit régulier, cette stabilité, cette fluidité et cette souplesse initiales que les inventeurs furent dans l'obligation de désapprendre afin de pouvoir la capter, l'enregistrer et enfin la projeter. « Cette catastrophe généralisée de la sphère de la gestualité²⁵³ » porte la marque d'une perte de l'aisance, de la décontraction, du détachement et de l'indifférence au geste en cours d'accomplissement. Cet abandon et cette attitude désinvolte²⁵⁴ oubliés semblent refaire surface dans les tours et détours que les figures de Louis Le Prince réalisent dans *Une scène au jardin de Roundhay*.

Dans cette courte scène de 1888, les personnages tournent en rond : l'inventeur leur a suggéré de ne pas rester figés et il n'est pas indiqué de garder la pose comme c'est le cas devant un appareil photographique restituant des images fixes de la réalité. Afin de donner matière à l'appareil dont l'invention repose sur l'enregistrement du mouvement, les figures décrivent des cercles et investissent l'espace en donnant à voir à l'objectif leur corps qui tourne sur lui-même. Les vues de face, de profil et de dos s'enchaînent : si cette représentation à 360° du corps humain est récurrente dans les prises de vue à caractère scientifique²⁵⁵, elle est inédite dans le registre intime et familial à une époque marquée par cette frontalité qui caractérise la prise de vue photographique. Le fait de tourner le dos à la caméra et de se donner à voir sans qu'un échange de regards ne soit au centre de cette mise en lien est indicible d'une relation inédite à l'être humain qui s'affranchit ainsi d'une posture figée. Le corps bouge et le face à face instauré par la photographie doit compter avec ses retournements qui désormais se dégagent de la relation strictement frontale à l'objectif pour s'en détourner et en oublier, l'espace de courts instants, la présence. Le regard glisse d'un face à face frontal à une attitude introspective qui recompose un peu de cette unité défaite par de multiples entreprises de dislocations et de décompositions scientifiques de cette période

²⁵² Jean-Jacques Aulas et Jacques Pfend, « Louis Aimé Augustin Leprince, inventeur et artiste, précurseur du cinéma », *op.cit.*, p. 23

²⁵³ Giorgio Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, *op. cit.*, p. 61.

²⁵⁴ *Trésor de la langue française...op.cit.* : « Désinvolte » [définition] : « emprunté à l'italien *disinvolto*, lui-même emprunté à l'espagnol *desenvuelto*, adjectif participe passé de *desenvolver* "développer", dérivé de *volver*, du lat. *volvere* "faire rouler, dérouler" », p. 1286.

²⁵⁵ Dans les photographies d'Eadweard Muybridge par exemple, le corps humain décrit des rotations à 360°, mais – de même que la nudité des modèles – ces postures sont strictement réservées à la sphère médicale et le grand public n'y a pas accès.

spécifique de l'histoire des sciences, des techniques, de la photographie et du cinéma. L'être filmé engage des mouvements dont il se détache dans la nonchalance de ses tours et détours sur lui-même. Ces circonvolutions désinvoltes, apparaissent étonnamment dégagees dans leurs mouvements et semblent se dérouler sans contraintes. Elles révèlent quelques-unes des facettes d'une intériorité et prennent place au cœur d'une période historique où s'élaboreront les fondements de l'exploration des processus psychiques inconscients :

C'est au cours de cette période que la bourgeoisie, qui était encore, quelques dizaines d'années auparavant, solidement assurée de la possession de ses symboles, succombe à l'intériorité et se livre à la psychologie²⁵⁶.

Ce groupe d'intimes réunis par Louis Aimé Augustin Le Prince décrit des boucles sur le parvis d'une demeure bourgeoise dans un jardin anglais afin que cette marche dansante et sans finalité puisse devenir l'objet d'une reproduction. Le fait de tourner en rond et de quitter des yeux l'objectif témoigne d'un affranchissement et d'un détachement volontaire et furtif à l'égard de l'appareil d'enregistrement qui – s'il ne résout pas dans l'immédiat les problèmes techniques liés à son déroulement et sa projection – inscrit la « sphère de la gestualité » dans une réaffirmation de son autonomie et de sa liberté. Les boucles engagées ne produisent rien, ne sont l'enjeu d'aucune action particulière, elles se situent dans cet entre-deux où, ni la définition de moyen subordonné à un but, ni celle de finalité sans moyen, ne saurait convenir :

Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel. Du coup, l'être-dans-un-milieu de l'homme devient apparent, et la dimension éthique lui est ouverte²⁵⁷.

C'est à cette éthique que s'ouvre la ronde des intimes de Louis Aimé Augustin Le Prince dans le jardin de *Roundhay*, augurant ainsi de la modernité à venir.

²⁵⁶ Giorgio Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, op. cit., p. 63.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 69.

CHAPITRE 5 FIGURES DE MONTAGE

DÉLIÉS DE L'AXE TEMPOREL

Boucles prospectives et rétrospectives

Les rotations décrites par les figures de l'inventeur et ingénieur Le Prince se développent dans l'espace restreint dicté par le cadrage d'un objectif fixe et prennent place au cœur d'une époque estampillée par la révolution européenne industrielle. La scène retracée dans ce document est celle d'une société à un moment précis de l'histoire dont elle nous transmet à la fois le témoignage et le souvenir. Ce qui demeure de cette époque – creuset de la notion naissante de la modernité – tient en quelques gestes :

Les petites actions contractées, les mouvements corporels involontairement expressifs qui se prêtent si bien à la photographie, voilà ce qui reste, dans notre vie d'aujourd'hui, de l'idée ancienne de geste en tant que forme corporelle, picturale, de la conscience historique. [...] Le geste génère du vrai dans la dialectique qui le destine à un autre – dans les images, il est destiné à l'œil. J'imagine cet œil comme un organe cherchant, et désirant simultanément, à connaître le bonheur et à savoir la vérité sur la société²⁵⁸ ».

Jeff Wall évoque, dans les lignes qui précèdent, la modernité selon le traitement qu'elle opère des « mouvements mécaniques, des réflexes, des réactions involontaires et compulsives.²⁵⁹ ». Les estimant circonscrites à de simples réactions physiologiques, l'artiste établit un parallèle inversement proportionnel entre, d'une part, l'aspect restrictif, concentré et sans envergure de ces actions « réduites à de simples émissions d'énergie biomécanique ou bioélectronique²⁶⁰ » et d'autre part, les possibilités techniques qui peuvent s'y exercer pour agrandir, éclairer, projeter, rejouer et apporter la démesure et la permanence dont ces images ont été dessaisies. À cette conception passée du geste viennent s'entrelacer quantité de manipulations techniques qui permettent à la « petitesse » de ces actions de retrouver leur

²⁵⁸ Jeff Wall, *Essais et entretiens 1984-2001*, Paris, ENSBA, 2001, p. 38.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 37.

²⁶⁰ *Ibid.*

signification initiale et qui peuvent ainsi leur conférer l'ampleur et l'inouï les caractérisant à l'instant de leur émergence. Les dispositifs mécaniques mis en œuvre durant la seconde moitié du XIX^e siècle contribuent à apporter un regard inédit sur le corps et la société dans laquelle il s'inscrit et sur laquelle il nous informe. Selon certaines périodisations historiques, si le terme « moderne » – pris dans le sens de la nouveauté, de ce qui s'affirme dans une relation d'innovation à ce qui le précède – jalonne l'histoire de l'art depuis la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb jusqu'à la querelle des Anciens et des Modernes, son substantif « modernité » n'apparaît que vers 1850, initié par le poète, romancier et critique d'art Théophile Gautier²⁶¹. En 1863, le poète et critique d'art Charles Baudelaire développe les idées de cette modernité dans *Le Peintre de la vie Moderne*²⁶² et souligne que « Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. » Cette modernité se définit selon les rapports duels instaurés entre ce qui est en cours, ce qui est de passage, « dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif²⁶³ » et ce qui perdure ; entre ce qui installe, consolide et pose les fondements de la nouveauté et la nouveauté elle-même. Elle permet de considérer cet axe fléché du temps, traditionnellement structuré en trois parties, selon une approche où d'incessantes boucles prospectives et rétrospectives vont jouer un rôle prépondérant.

Circonstances

Cette linéarité temporelle agencée horizontalement entre un passé qui serait révolu, un présent actuel et un futur à venir, propose une vision du monde articulée selon de séculaires conceptions basées sur les idées d'évolution et de progrès. Modelé sous les doigts de l'artiste moderne s'emparant des ressources du passé auxquelles il adjoint l'actuel et les circonstances qui en accompagnent le déroulement, l'aspect chronométrique de la modernité s'impose non pas tant comme une rupture dans la chaîne historique que comme la reconduction d'une fracture incessante avec ce qui précède. « L'homme du monde, [...]

²⁶¹ « C'est à ce dernier [Théophile Gautier] que l'on doit l'introduction du mot dans le domaine de la critique d'art avec un article du *Moniteur universel*, en 1855, à propos d'un tableau du peintre William Mulready : "Il serait difficile de rattacher cet artiste à aucune école ancienne, car le caractère de la peinture anglaise est, comme nous l'avons dit, la modernité. Le substantif existe-t-il ? Le sentiment qu'il exprime est si récent que le mot pourrait bien ne pas se trouver dans les dictionnaires" », Lageira Jacinto, « Modernité et Modernisme, arts », *Dictionnaire des idées*, Encyclopaedia Universalis, 2005, p. 536.

²⁶² Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, Paris, Le livre de poche, Classique, 1992, p. 506.

²⁶³ *Ibid.*, p. 514.

citoyen spirituel de l'univers²⁶⁴ », l'artiste anonyme moderne dépeint par Charles Baudelaire, ne se contente pas de saisir le relatif et le circonstanciel, mais il le fait interagir avec l'éternel et l'invariable. Le terme « circonstance », emprunté au latin classique est dérivé de « *circumstare* » qui désigne l'action de « se tenir autour », « d'être autour », « d'entourer ». L'artiste moderne baudelairien de cette fin de siècle saisit ces circonstances, c'est-à-dire ces données qui entourent et se situent autour des événements afin de s'emparer de ce qui constitue l'actuel, « sa qualité essentielle de présent²⁶⁵ » qu'il rejoue à l'aune de ce qui le précède : « Le passé, tout en gardant le piquant du fantôme, reprendra la lumière et le mouvement de la vie, et se fera présent²⁶⁶. » Cette lumière, ce mouvement de la vie « contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même²⁶⁷ » apparaît comme l'élément nécessaire à l'équation accomplie d'une transcription valide du réel et d'une conception moderniste de l'art. Ce système de relation occasionne un jeu de boucles de réciprocité, à la fois actives et rétroactives, entre le passé et le présent mais également un jeu de circularités entre ce qui constitue l'actualité et ce qui se situe « autour » de cette actualité, entre ce qui apparaît comme central – la scène dépeinte, la réalité envisagée – et ce qui va l'entourer et se tenir à sa périphérie, ce complément circonstanciel de temps qui contribue à en proposer une vision inédite dont la lumière et le mouvement, signes de cette modernité naissante selon Charles Baudelaire, sont gages de vitalité. La posture sous-tendue par cette approche actualisée de la réalité est paradoxale. À la fois dans le monde et à sa périphérie, au cœur de la scène tout en s'en excluant de façon à pouvoir y adopter la distance critique nécessaire, en adhésion avec le présent tout en gardant ses attaches dans le passé, l'artiste de la modernité s'affirme comme le contemporain de son temps tel que le décrit Giorgio Agamben :

Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps²⁶⁸.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 511.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 505.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 563.

²⁶⁸ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 9-10.

Cette inactualité remarquable de l'artiste qui veut être « de son temps » permet d'opérer une jonction entre la notion de la modernité chère à Baudelaire et la définition du contemporain pensée par Agamben. Le présent est porteur d'une limite constitutive, celle de ne pouvoir être figé dès lors que cette immobilisation génère un changement de statut : l'événement du présent, à l'instant où l'observateur s'en empare et élabore une prise de position à son égard, devient un événement du passé. Le présent – dès lors qu'il est arrêté sous un mode d'apparition quelconque – va appartenir et se définir en tant que partie constitutive du passé. La caractéristique déterminante du moment théorique de ce présent réside en son inscription selon ce flux constant qui occasionne un déroulement ne pouvant être circonscrit sous peine d'un glissement d'un découpage temporel à un autre. À ces deux états du temps – le présent et le passé – s'adjoint le futur : à la croisée de ces trois données temporelles se situe le curseur sur lequel l'observateur se positionne. Selon la relativité de ce point d'observation, la temporalité, chronologiquement et humainement normée, s'égrène et se prête à la marque du trident de Paul Valéry : « L'opinion publique discerne trois états du temps : *Passé, Présent, Futur*. [...] Vous pouvez piquer ce ... trident n'importe où dans la chronologie. Le point choisi pour *présent* possède toujours un *passé* et un *futur* relatifs²⁶⁹. » Cette relativité et l'interdépendance de ces trois points de la partition abstraite du temps est l'objet d'un travail récurrent pratiqué par les artistes contemporains. Ceux-ci s'emploient à installer des allers et retours, des incursions dans un passé dont l'immédiateté ressemble à s'y méprendre au présent tout en semblant rejouer le passé ou encore en mettant en jeu un présent qui oscille sans cesse entre un futur à venir et un passé à construire. Les limites interrogées par ces artistes sont vives et les empiètements de l'une à l'autre de ces marges temporelles s'avèrent significatifs. À la manière d'un point de broderie, le « passé empiétant ou remordu²⁷⁰ », selon lequel le fil relié à l'instant présent de la main qui brode est animé à la fois d'une projection et d'un retour en arrière modifiant la constitution du point précédemment exécuté ; le passé, le présent et le futur s'entrelacent tout en se modifiant

²⁶⁹ Paul Valéry, *L'Idée fixe*, Paris, Gallimard, 1934, p. 87.

²⁷⁰ « Passé empiété », définition, Site du CNRTL, [Consultation le 12 septembre 2014], Disponible sur : <<http://www.cnrtl.fr/definition/pass%C3%A9>>. « Le *passé empiété* est un point facile à exécuter. Il suffit d'enjamber un espace plus ou moins grand du tissu à broder par un trait de soie, de coton, de laine ou de ce que l'on veut, puis on revient sous ce point afin de lancer le point suivant plus loin, et ainsi de suite: on empiète dans le passé pour se lancer dans l'avenir », Marie Cardinal, *Le Passé empiété*, Paris, Grasset, 1983, p. 249.

mutuellement. Ces interactions – dont les boucles multiples, prospectives et rétrospectives ne définissent pas pour autant une avancée linéaire – sont portées et animées par la trame qui les sous-tend, les contient et les légitime. Cette trame mise en œuvre par les artistes qui s'emploient à travailler ces « trois états du temps » reste déterminante et conditionne les circonvolutions opérées au cœur de ce découpage chronologique tripartite. L'une des trames élaborées par l'artiste Simon Starling adopte la forme de l'ouvrage d'édition, support qui se prête de manière éloquente à la morsure du trident de Paul Valéry.

Passé/présent/futur

Simon Starling engage un travail ténu d'entrelacement des formes du présent, du passé et du futur dans son œuvre *Les Maquettes en blanc*, (1995-2009). Ce projet évolutif est exposé pour la première fois et simultanément au MAC/VAL et au Centre d'Art Contemporain du Parc Saint Léger²⁷¹.



54. Simon Starling, *Les Maquettes en blanc* (1995-2009), 2009.

²⁷¹ Exposition des œuvres de Simon Starling, *THEREHERETHENTHERE* (*La Source*), 20 septembre-27 décembre 2009 au Centre contemporain du Parc Saint Léger à Pougues-les-Eaux

Constituée de deux tables vitrines identiques, l'œuvre donne à voir des monographies de l'artiste. Le contenu de la première de ces deux tables se compose d'une collection de publications, livres, plaquettes d'exposition et affiches qui ont tous la particularité d'être vierges, aucune impression n'y apparaissant. Si les pages en sont blanches, la teinte, « la main », la nature et le façonnage du papier employé présentent de nombreuses variations. Ce que renferme cette première vitrine ne fait pas office de documentation et propose au spectateur des volumes et fascicules exempts de tout écrit.



55. Simon Starling, *Les Maquettes en blanc (1995-2009)*, (Détail : vitrine et exemplaires vierges), 2009.

Le cartel à proximité de l'installation nous indique que nous sommes en présence de « maquettes en blanc ». Utilisé dans le milieu professionnel de l'édition, ce terme désigne une étape dans la confection d'un ouvrage, celle de la maquette en papier, dite aussi maquette d'épaisseur. Cet exemplaire est dit « en blanc » car rien n'y figure, rien ne s'y inscrit, aucun mot, aucune image. Depuis 1995, Simon Starling, en une accumulation méthodique, fait réaliser dix maquettes en blanc pour chacune de ses publications monographiques. De ces quatorze années, jusqu'en 2009, date de cette installation, l'artiste choisit de présenter une trentaine de ces exemplaires en une installation qu'il va dédoubler en deux lieux distincts : l'une au MAC/VAL et l'autre au Parc St Léger. En les exposant sous vitrine, il place ces maquettes sur le devant de la scène, elles y acquièrent un statut d'exception tout en étant privées de leur fonction première, celle d'être feuilletées, soupesées et prises en main. D'étape intermédiaire dans un processus de fabrication, les maquettes en blanc deviennent des objets d'exposition immaculés dont la mise sous verre d'un matériau « brut d'impression » en fait apparaître l'aspect sculptural.



56. Simon Starling, *Les Maquettes en blanc (1995-2009)*, (Détail : vitrine exemplaires imprimés), 2009.

Double de cette première vitrine du MAC/VAL, une deuxième vitrine – reprise également à Pougues-les-Eaux – calque l'organisation des ouvrages exposés en un effet miroir mais, cette fois, les livres présentés sont imprimés et la confection en est achevée. Ce qui varie entre la maquette et l'objet auquel elle se rapporte ne concerne pas les données dimensionnelles : celles-ci, contrairement à l'usage qui en est fait dans le domaine de l'architecture notamment, se trouvent inchangées. Ce qui diffère se trouve désormais inscrit sur les pages dont les impressions lisibles et visibles sont à la portée du regard du spectateur.

Ce dispositif – consistant à inventorier et présenter sous vitrine des ouvrages relatifs au corpus bibliographique d'un artiste au sein même de son exposition – est un procédé classique souvent employé. En revanche, la décision de mettre en parallèle ces ouvrages avec leur maquette en blanc occasionne des effets plastiques et sémantiques inédits. La mise en parallèle et la promiscuité des vitrines contenant les maquettes en blanc et les ouvrages auxquels elles renvoient jouent sur la duplicité²⁷².



57. Simon Starling, *Les Maquettes en blanc (1995-2009)*, 2009.

Le titre donné par Starling à cette exposition du MAC/VAL, *THEREHERETHENTHERE*, difficilement mémorisable et prononçable, fait disparaître les respirations posées d'ordinaire entre les mots. Cet intitulé incite le spectateur à pratiquer quelques manipulations visuelles : en se plaçant en un point stratégique de l'installation, entre les deux tables et en balayant rapidement du regard l'une et l'autre des deux vitrines en une oscillation régulière, une impression sensorielle d'« avant/après » apparaît, provoquée par ce brusque raccourci associé à un effet stroboscopique. Cet artifice relie et plonge les contenus des deux vitrines dans un dynamisme comparable à celui du titre de l'exposition. Cet arrangement visuel, superposant le contenu de la première et de la deuxième vitrine,

²⁷² Les vitrines sont doubles et leur installation est elle-même redoublée géographiquement à Vitry sur Seine et à Pougues-les-Eaux. Cet agencement met en scène des similitudes mais également des différences. Le parallèle réalisé entre les maquettes en blanc et les ouvrages imprimés dans la vitrine adjacente respecte une stricte adéquation et leur dispositif en est identique. Cependant, les vitrines dans ces deux lieux distincts ne présentent pas les mêmes ouvrages et ceux-ci ne sont pas nécessairement ouverts aux mêmes pages dans les deux lieux. C'est dans cette oscillation permanente entre les similitudes et les différences que se situe le dédoublement qu'opère l'artiste au cœur de cette double exposition.

supprime l'espace existant entre deux moments et deux emplacements selon le même procédé auquel fait appel Simon Starling quand il supprime les espaces de respiration entre les quatre mots de son titre dont la traduction approximative pourrait être : « Il y a ici/là puis là/ici ». La réitération en boucle cette proposition, « thereherethentherethereherethenth... » apparaît semblable au son du moteur d'un vieux projecteur, celui de l'œuvre *D1-Z1*²⁷³ dont on entend le ronronnement de l'autre côté de la cloison muséale.

Dans cette mise en boucle visuelle, l'ouvrage peut passer du stade « non imprimé » à celui de l'« imprimé » en un clin d'œil, comme par enchantement, tel que peut le faire ce tour de magie de proximité²⁷⁴ nommé « Here then there » où, par une manipulation habile et secrète, une carte à jouer semble être à deux endroits à la fois en traversant l'obstacle infranchissable de la main. Grâce à cette dynamique particulière, l'ouvrage imprimé peut se vider instantanément de son contenu : les publications se dés-impriment aussi soudainement qu'elles se réimpriment. Passé et présent se superposent en un seul coup d'œil. Les ouvrages collectés ne sont pas figés en un inventaire statique mais la mise en parallèle induite par le dispositif des deux vitrines jumelles en plonge le contenu dans un processus dynamique et devient l'amphithéâtre d'une animation virtuelle. Le fait que Simon Starling ait réservé et rassemblé les maquettes en blanc au fur et à mesure de l'élaboration des ouvrages contribue à rendre efficient ce retour sur le passé, aussi sûrement qu'une réinitialisation, une réactualisation ou un rafraîchissement pourrait le faire dans un programme informatique. L'encre des livres n'y disparaît pas, comme dans le cas du retour aux sources orchestré par Percival Bartlebooth sous la plume de Georges Perec²⁷⁵. Grâce à la préservation par Simon Starling de l'une des étapes qui préfigure la réalisation de ses monographies, ce retour en arrière est rendu possible. Le caractère irrémédiable du temps qui se déroule se trouble : le passé empiète sur le présent tout en s'inscrivant dans le futur du flux tendu de l'exposition. Celle-ci reste à venir et fera l'objet d'une nouvelle monographie qui se prêtera de nouveau aux circonvolutions de ces mises en perspective plurielles. L'artiste réactive ce passé en le

²⁷³ Simon Starling, *D1-Z1* (22,686,575:1), 2009, film 35 mm noir et blanc passé en boucle avec bande sonore, projecteur de cinéma Dresden D1, dispositif de lecture en boucle, amplificateur, haut-parleurs. L'étude de cette œuvre est développée plus loin dans la rubrique intitulée « Structure ligamentaire », chapitre 6 de cette troisième partie.

²⁷⁴ Type de magie dite « rapprochée », également appelée « close up », réservée à un petit groupe de spectateurs et basée sur une distance réduite entre le public et le magicien.

²⁷⁵ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978. Le projet de Bartlebooth : pendant dix ans, il s'initie à l'art de l'aquarelle. Puis, durant vingt ans, il parcourt le monde et peint des marines représentant des ports de mer. Une fois achevée, chacune d'elle est envoyée à un artiste spécialisé qui en fait un puzzle. Pendant vingt ans à nouveau, Bartlebooth, revenu en France, reconstitue les puzzles. À mesure que les puzzles sont réassemblés, les marines sont « retexturées » de façon à les décoller de leur support. Puis elles sont transportées à l'endroit même où, vingt ans auparavant, elles furent peintes et sont alors plongées dans une solution détergente d'où ne ressort qu'une feuille de papier, intacte et vierge.

réinscrivant dans une actualité – celle de l'œuvre en cours – dont le futur demeure à venir et qui en conditionne les traces du passé. Exposée pour la première fois au MAC/VAL, cette installation s'inscrit dans un projet ouvert qui ne se limite pas dans le temps ; les vitrines sont en chantier et s'agrandiront au gré des publications.



58. Simon Starling, catalogue et sa maquette en blanc (en arrière-plan) de l'exposition *THEREHERETHENTHERE* (*Œuvre 1997-2009*), 2009.

Ayant pour format celui qui correspond à la taille moyenne de tous les livres présentés dans *Les Maquettes en blanc* (1995-2009), un catalogue et sa maquette en blanc sont conçus à l'occasion de cette exposition. Ces exemplaires viendront, plus tard, grossir les rangs des volumes exposés sous vitrines. Dans cette mise en boucle éditoriale, le circuit est fermé et s'autogénère en donnant lieu à de nouvelles formes qui s'accumulent : la maquette en blanc génère la publication qui elle-même génère l'installation qui, à son tour, génère l'exposition, ceci en une répétition autoréflexive. L'ouvrage monographique ainsi travaillé ouvre les horizons de ces vitrines jumelles dont le dédoublement en deux lieux (Le MAC/VAL et Pougues-les-Eaux) ajoute un degré supplémentaire à la complexité des liens de duplicité occasionnés par l'artiste. L'œuvre puise ses sources dans son propre matériau, la maquette en blanc associée à la publication qui en découle, produites toutes deux à l'occasion de l'exposition qu'elles alimentent, à l'instar de cette autre œuvre de l'artiste, *l'Autoxylopyrocycloboros*²⁷⁶ où un bateau consume son propre bois afin de se mouvoir et va finir par en sombrer.

²⁷⁶ Simon Starling, *Autoxylopyrocycloboros*, 2006, 38 ektachromes couleur de 6 x 7 cm, projecteur de diapositives Götschmann format médium, caisse de transport 51 x 65 x 43 cm. L'étude de cette œuvre fait l'objet d'un développement dans la rubrique intitulée « Localisation, étendue et emplacement », chapitre 8 de notre troisième partie.



59. Simon Starling, catalogue de l'exposition *THEREHERETHENTHERE (Œuvre 1997-2009)*, 2009. En reproduction de la page ouverte, *l'Autoxylopyrocycloboros*, 2006.

L'entropie destructrice en œuvre dans *Autoxylopyrocycloboros* fait place un accroissement quantitatif dans *Les Maquettes en blanc (1995-2009)*. Simon Starling est un recycleur doublé d'un archiviste dont les défaillances poétiques du système d'inventaire choisi se matérialisent dans les anachronismes du dispositif qu'il s'ingénie à mettre en place. *Les Maquettes en blanc (1995-2009)*, à l'origine de leur propre obsolescence dès lors que leur auteur continue d'exposer son travail et de produire les ouvrages qui l'accompagnent, sont résolument contemporaines selon la définition de Giorgio Agamben : « La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme²⁷⁷. » Simon Starling fait écho à cette définition de la contemporanéité par les déphasages qu'elle instaure et par sa structure élastique faite de sauts et de rebonds, tant en termes de prospection que de rétrospection, où les distinctions entre Présent, Passé et Futur deviennent poreuses et occasionnent une fluidité dynamique entre les trois polarités de ce découpage temporel. Cette mise en vitrine vivace et évolutive de l'œuvre de Simon Starling, *Les Maquettes en blanc (1995-2009)*, interroge les notions de double, d'original, de passé et de futur dans leurs interrelations au présent, sans qu'à aucun moment ne soit passé sous silence le caractère insaisissable, volatil et léger, de l'entreprise. Paul Valéry l'écrit, « il faut être léger comme l'oiseau et non comme la plume²⁷⁸ », le *starling* est aussi un oiseau²⁷⁹.

²⁷⁷ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op.cit.*, p. 11.

²⁷⁸ Paul Valéry, « Choses tues », dans *Tel Quel* [1941], Paris, Gallimard, Folio Essais, 1971, p. 29.

²⁷⁹ Du vieil anglais « stærline », « starling » signifie « étourneau ». Voir *The new shorter Oxford English Dictionary*, *op.cit.*, p. 3033.



60. Simon Starling, catalogue de l'exposition *THEREHERETHENTHERE* (*Œuvre 1997-2009*), 2009.

Au cœur de son œuvre *Les Maquettes en blanc (1995-2009)*, les circonvolutions virtuelles installées et activées par Simon Starling entre les trois phases théoriques que sont le passé, le présent et le futur, s'avèrent révélatrices de l'acuité de l'approche de l'artiste de la linéarité temporelle. Les théories en termes d'évolution et de progrès que cet axe horizontal peut sous-tendre sont interrogées et mises en jeu par les dispositifs dont les boucles prospectives et rétrospectives donnent libre cours à un parti pris transhistorique, en lien avec un état ambigu, celui d'un « entre-deux », selon les écrits de Georges Poulet ²⁸⁰ à propos d'Edgar Poe :

Avant même de l'apparition de la pensée réfléchie, dans l'espèce de creux laissé par le retrait des songes, surgit une conscience qui ignore le passé, qui ne sait rien de l'avenir, mais qui est simplement attentive à l'actuel.

L'artiste s'inscrit en son époque, soucieux d'observer ce recul nécessaire lui permettant d'opérer la mise à distance critique du temps auquel il appartient. Cet « espèce de creux » est propice à l'élaboration de ses œuvres qui se situent au croisement de sources, tant techniques que technologiques ou sociétales, qui appartiennent à des époques distinctes historiquement et riches de révolutions marquantes. Le bouleversement technologique qui conduira à l'invention du cinématographe s'avère en être l'une des plus significatives à l'égard du sujet de cette troisième partie de la thèse et notamment du chapitre qui suit. Les opérations de déroulement que génère le processus en œuvre de la boucle sont observées dans un premier temps sous l'éclairage du cinéma dit classique puis, dans un second temps, sous celui de la vidéo et des nouvelles technologies numériques.

²⁸⁰ Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, *op.cit.*, p. 308.

DÉROULEMENTS CINÉMATOGRAPHIQUES

*L'époque que nous vivons ne renverse pas les choses, les situations, les thèmes : elle les déroule*²⁸¹.

Peter Sloterdijk

Mécanismes

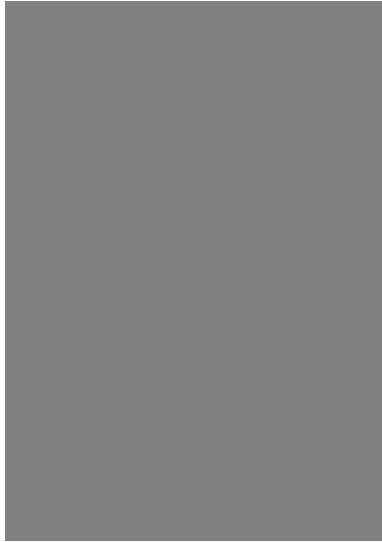
Résolvant, comme nous l'avons vu précédemment, les limites des contraintes des outils précinématographiques ayant conduit à la temporalité réduite de la saynète basée sur des boucles courtes, les inventeurs du cinématographe s'attachent à la représentation du déroulement d'une action, d'un acte, d'une scène : ce déroulement est prépondérant et occupe désormais la place centrale. La production des images qui s'ensuit s'associe à la motorisation et la mécanisation : les images ne sont plus ici graphiques – comme ce fut le cas dans les dispositifs optiques qui les précèdent – mais photographiques et leur enchaînement est établi grâce au moteur qui leur est adjoint et qui en occasionne le déroulement.

Qu'il s'agisse du *kinétoscope*²⁸² ou du *cinématoscope*²⁸³, les images fixes sont enregistrées et s'inscrivent sur un ruban. Initialement sous l'aspect d'une bobine de papier recouverte d'une couche de gélatine puis d'une bande souple de nitrocellulose, le film cinématographique est instauré. Ce support de format standard de 35 millimètres de largeur est perforé de façon à pouvoir être entraîné par des mécanismes tels que les roues dentées, croix de Malte et arbres à came qui vont l'actionner.

²⁸¹ Peter Sloterdijk, *Écumes. Sphérologie plurielle*, *op.cit.*, p. 77.

²⁸² Le *Kinétoscope*, du grec ancien *kinésis* (mouvement) et *skopein* (observer), créé par Thomas Alva Edison et William Kennedy Laurie Dickson en 1888, est considéré comme le plus ancien appareil de visionnement de film. Son mécanisme permet de dépasser la rotation cyclique de quelques secondes des dispositifs d'animation d'images et propose une illusion dont la durée peut avoisiner quelques minutes. Cet instrument est à usage individuel : une ouverture en forme de masque oculaire est pratiquée sur le dessus du coffrage de l'appareil. Le spectateur, en y plaquant la partie supérieure de son visage, peut visionner son film. Voir Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, *op.cit.*, p. 146-164.

²⁸³ Le *Cinématographe*, du grec ancien *κίνημα* / *kínēma* (mouvement) et *γράφειν* / *gráphein*, (écrire) est la marque déposée de l'appareil à la fois d'enregistrement et de projection inventé en 1895 par les frères Auguste et Louis Lumière. Dans les années qui suivront, la fonction d'enregistrement sera laissée au profit de celle de la projection, dissociant les appareils de prise de vue, les caméras, de ceux dédiés exclusivement à la projection. Voir Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, *op.cit.*, Chapitre « Le cinématographe des frères Lumière », p. 205-220.



61. Thomas A. Edison, *Kinétoscope*, États-Unis, 1894.



62. *Le cinématographe Lumière utilisé comme projecteur* d'après la notice sur le cinématographe Auguste et Louis Lumière, Lyon, 1897.

Les images qui y figurent sont désormais englobées dans un système mécanique et optique qui leur confère une illusion : celle de la continuité d'un mouvement dont le rythme a comme particularité d'être régulier et constant du fait du mécanisme qui le génère. Ce qui s'engage dans cette volonté mimétique est l'inscription dans le temps qu'elle mobilise. Plus la saynète laisse place à la scène et au récit, plus le temps s'étire en longueur et plus les raccords d'une image fixe à l'autre, au rythme de vingt-quatre images par seconde²⁸⁴, se complexifient et deviennent l'enjeu de positionnements esthétiques singuliers et de structures narratives fécondes. Afin d'étayer l'observation de cet aspect cinématographique de la boucle, deux œuvres font l'objet de l'étude à suivre : *Rope (La Corde)* d'Alfred Hitchcock²⁸⁵ et *One Week (La Maison démontable)* de Buster Keaton²⁸⁶. Leur mise en parallèle permet de dégager en quoi la structure formelle et temporelle de la boucle dans le médium cinématographique s'affirme à la fois comme point de suture et comme l'affirmation d'une rupture qui se donne à voir, à ressentir et à penser.

Suture et rupture

De la seconde moitié du XIX^e siècle où la multiplicité des images défile grâce aux dispositifs optiques au début du XX^e siècle s'affirmant comme le creuset de la naissance du cinéma, l'image n'est pas tant à appréhender comme faisant partie d'une succession d'entités isolées que la technologie cinématographique enchaîne mécaniquement et, de ce fait, anime, que comme la fraction circonscrite et cadrée d'un tout qui l'excède et à laquelle la technique va redonner artificiellement l'illusion du mouvement : au statut d'image animée avec régularité vient se superposer celui du montage de l'image considéré comme une coupe mobile, comme un plan. Aux images qui s'enchaînent pour former un « tout » – l'ensemble constitué par l'objet filmique – succède une proposition autre où le cinéaste prélève et tranche une portion du mouvement de la réalité qui se déroule devant lui pour l'enregistrer et l'intégrer dans une succession de plan-séquences. D'un côté, des images fixes qui défilent mécaniquement pour produire l'illusion d'un mouvement, de l'autre, « une coupe mobile

²⁸⁴ La cadence des films Lumière variait de 16 à 18 images par seconde. Le rythme de 24 images par seconde est celui adopté depuis l'avènement du cinéma sonore.

²⁸⁵ Alfred Hitchcock, *Rope (La corde)*, 1948, (d'après la pièce *Rope's End* de Patrick Hamilton, 1929), avec James Stewart, John Dall, Farley Granger et Joan Chandler, 1948, Transatlantic Pictures, 80', couleur, 35 mm, 1,37 : 1-mono (RCA Sound System).

²⁸⁶ Edward F. Cline, et Buster Keaton, *One Week (La Maison démontable)*, 1920, États-Unis, 19', 35 mm, noir et blanc, muet, avec Buster Keaton, Sybil Sealy et Joe Roberts.

dans la durée²⁸⁷ » telle que l'écrit Gilles Deleuze dans son chapitre consacré aux thèses sur le mouvement et premier commentaire d'Henri Bergson. Dans *L'image-mouvement*, Deleuze établit l'une des caractéristiques du cinéma au regard des relations spécifiques que celui-ci établit entre l'image et le mouvement :

Bref, le cinéma ne nous donne pas une image à laquelle il ajouterait du mouvement, il nous donne immédiatement une image-mouvement. Il nous donne bien une coupe, mais une coupe mobile, et non pas une coupe immobile + du mouvement abstrait²⁸⁸.

Le nouvel angle d'approche auquel la boucle se soumet au vu de cette image-mouvement revêt deux aspects. Si la boucle peut se définir ici comme une structure temporelle, « [...] l'idée abstraite d'une succession [...] »²⁸⁹ pouvant joindre deux plans distincts entre eux et remplir, en ce cas, l'office de lien et de jointure, elle peut également, conjointement, excéder cette action accessoire de transition pour prendre place sur le devant de la scène et se profiler comme élément plastique et scénaristique au cœur du récit qui la contient, au cœur de l'image-mouvement deleuzienne. La boucle fait dès lors office de point de suture, élabore une articulation entre un plan et un autre et alimente l'espace de la narration. Donnant l'illusion d'une continuité qui peut s'exercer tant au niveau d'un élément parcellaire du film qu'à son ensemble, cette liaison est une unité de temps mais également un élément de construction du récit auquel elle participe comme unité signifiante. À la fois durée, action et élément de narration, la boucle relie du temps, des espaces et construit de la fiction comme permet de le préciser l'étude de l'œuvre qui va suivre : *One week (La Maison démontable)* d'Edward F. Cline et Buster Keaton, avec les acteurs Buster Keaton et Sybil Sealy.

Séquences à rejouer

Ce film de dix-neuf minutes tourné en 1920 témoigne d'une mise en scène de la boucle dont les définitions et modes d'apparition s'avèrent multiples. La boucle s'y remarque comme une technique cinématographique qui relie et raccorde mais également comme un objet narratif qui va construire le récit avec la virtuosité et l'audace qui caractérisent ces expérimentations cinématographiques de la première moitié du XX^e siècle. Le film *One Week* est le creuset de boucles polymorphes aux divers statuts. Du procédé technique de transition,

²⁸⁷ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 9.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 11.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 9.

à l'élément narratif, en passant par l'accessoire scénique ou encore les méandres empruntés par le récit, cette fiction se construit selon de récurrentes circonvolutions : le chiffre 9 du premier jour de l'histoire, les nombres 66 et 99, sources de dysfonctionnement qui n'ont de cesse d'occasionner de multiples rebondissements en cascade, le tourbillon de la tempête et sa force centrifuge, le manège ou *merry-go-round*, qualification donnée par l'un des invités à la maison aux prises avec la tempête, les cordes qui tractent et embrouillent, les nœuds qui coulissent, les cloisons qui pivotent sur elles-mêmes, le tourniquet d'un tabouret de piano, les tonneaux transformant la maison en un engin roulant précurseur du mobil-home, les inénarrables pirouettes, saltos et voltefaces du héros, les cœurs entrelacés peints par l'héroïne, jusqu'aux ouvertures et fermetures en iris utilisés pour passer d'un jour à l'autre de cette semaine vécue par les malchanceux propriétaires. Cette répétition de formes circulaires et curvilignes qu'animent des mouvements aux rotations et girations multiples, caractérisent les systèmes polymorphes, tant plastiques que sémantiques, des boucles élaborées par Edward F. Cline et Buster Keaton.



63. Edward F. Cline et Buster Keaton, *One Week*, 1920. Capture d'écran.

Un couple de jeunes mariés, Sybil Sealy et Buster Keaton à l'écran, se voient offrir le jour de leur mariage une maison sur un lopin de terre, à l'emplacement 99. La maison se présente en kit, morcelée en boîtes numérotées que le jeune couple doit assembler s'il veut donner à son cadeau de noces l'apparence d'une maison, « a snappy appearance », comme nous l'indique le carton de l'un des intertitres qui rythment le déroulement des scènes journalières de *One Week*. La situation se complique lorsqu'un amoureux, éconduit par la jeune mariée, modifie la forme des chiffres indiqués – les boucles du « 3 » sont prolongées pour être transformées en « 8 » et l'allongement de la ligne du « 1 » aboutit à produire une forme de « 4 » – et perturbe ainsi le montage de la maison.



64. Edward F. Cline et Buster Keaton, *One Week* [Après l'assemblage des caisses numérotées]. Capture d'écran.

Enfin, suivant le nouvel ordre fantaisiste et mal intentionné de ces falsifications numériques, la maison finit par ne plus correspondre à l'*Home sweet home* auquel elle était censée ressembler mais le jeune couple s'en accommode et parvient à maintenir en équilibre la maison et ses fonctions domestiques. Cette malfaçon dans l'opération du montage de l'architecture préfabriquée va s'accompagner d'autres difficultés et divers incidents dont l'un des plus spectaculaires, une violente tornade, s'empare et transforme la maison en un manège qui tourne sur lui-même et éjecte par sa force centrifuge ses occupants à l'extérieur de ses propres parois.



65. Edward F. Cline et Buster Keaton, *One Week* [Après la tempête]. Capture d'écran.

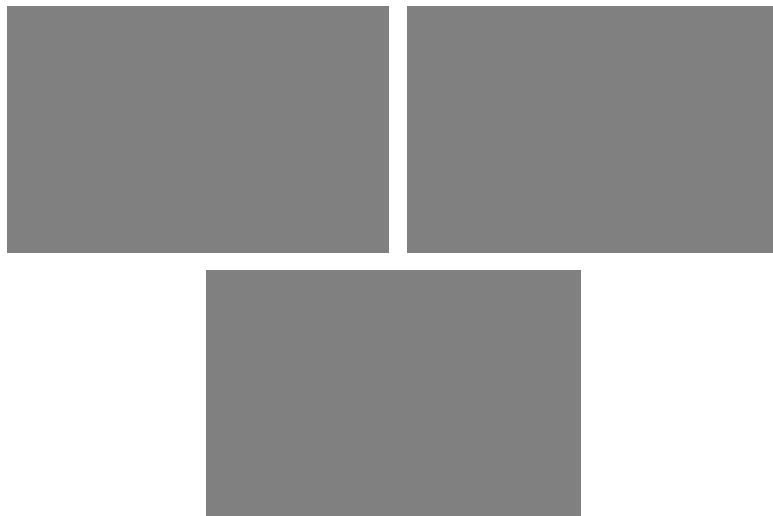
Puis le jeu dans les données chiffrées finit par être la source d'ennuis plus conséquents et irrémédiables et va mener les propriétaires à se dessaisir de leur bien : la maison, non seulement n'a pas été montée de manière conforme, mais de surcroît, ne l'a pas été au bon endroit : le panneau 99 assigné à l'implantation du module à construire étant en

fait le panneau 66 qui, par erreur, a subi une rotation de 180 degrés. Il faut déplacer la maison, déjà brinquebalante, à sa place attitrée.



66. Edward F. Cline et Buster Keaton, *One Week* [Changement de lopin de terre]. Capture d'écran.

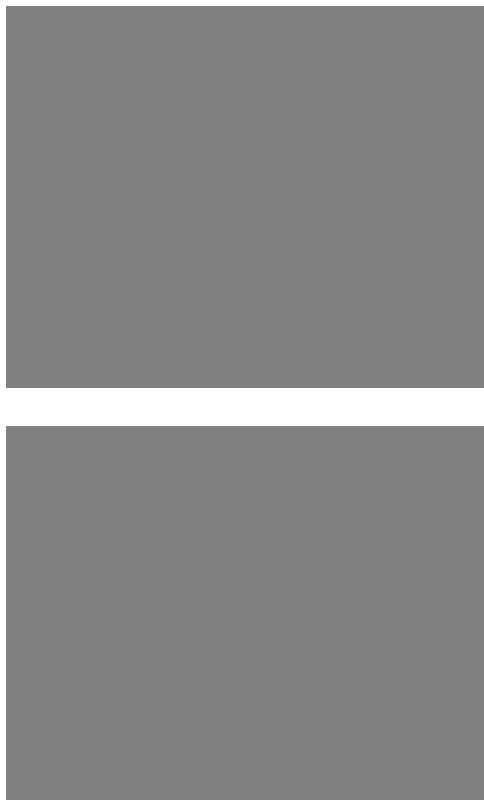
Bloqué sur les rails d'une voie ferrée, le convoi est dévasté par un train qui fait brutalement irruption et occasionne l'explosion de la maison, fruit de tant d'opiniâtreté et de persévérance.



67. Edward F. Cline et Buster Keaton, *One Week* [Télescopage par le train]. Captures d'écran.

Le train, symbole de cette période de bouleversements technologiques, finit par avoir raison de la maison dont, durant *One week*, les propriétaires se seront évertués à tester les forces d'adaptation, de mutation et de résistance. À la fin de ces mésaventures, la maison est

entièrement disloquée, réduite à un tas de planches éparpillées et Buster Keaton et Sybil Sealy s'appêtent à reprendre la route.



68. Edward F. Cline et Buster Keaton, *One Week* [Départ]. Captures d'écran.

S'offrant à la vue du couple, tournant le dos au spectateur pour faire face à son avenir, la perspective fuyante des lacets formés par les rails entérine la boucle comme l'une des figures incontournables de cette œuvre cinématographique. Puis, ce moment de la narration s'accompagne d'un demi-tour, précieuse volteface, opéré au dernier moment par le héros de l'histoire qui prend soin de laisser sur le tas de débris qu'est devenue l'infortunée maison, les instructions de montage, gage d'un assemblage futur encore possible. L'une des vertus de l'esthétique du *slapstick*²⁹⁰ en œuvre dans *One Week* est d'éprouver l'élasticité des choses au prix de la rupture et de les réveiller pour les rassembler, de nouveau, en un recyclage artistique et poétique. Buster Keaton et Sybil Sealy se retrouvent, tels qu'au début

²⁹⁰ Le *slapstick*, littéralement « bâton qui claque » est issu du « battocchio » des bateleurs italiens : double férule destinée à claquer pour se manifester bruyamment. Cette dénomination désigne l'association du comique et de l'horreur dans le cinéma burlesque. Voir Keaton, Buster et Samuels, Charles Thomas, *Slapstick. Mémoires*, traduit de l'anglais par Michel Lebrun, Paris, France, Seuil, 1987. Voir également le catalogue *L'horreur comique. Esthétique du slapstick*, Paris, Centre Pompidou, 2004.

de cette histoire, sans logis, et l'état premier de la maison, morcelée selon l'ordre des caisses numérotées, fait place en cette fin de séquence à une fragmentation éparse et chaotique. Cette entropie marquée par les deux extrémités de l'œuvre cinématographique – de la fragmentation ordonnée initiale à la pulvérisation désordonnée finale – positionne les protagonistes dans une situation similaire au début de cette histoire et la boucle scénaristique formée par ces mésaventures se referme. Il est question dans *One Week* d'une succession de séquences qui ramène le récit à son point de départ, selon les tours et détours de chacune de ces cinq étapes : un projet erroné de montage, une translation, un télescopage, une destruction suivie d'une retombée et, enfin, le projet d'un montage à venir laissé derrière soi.



69. Edward F. Cline et Buster Keaton, *One Week* [Instructions de montage]. Captures d'écran.

Les boucles plastiques, scénaristiques et techniques de *One Week* d'Edward F. Cline et Buster Keaton travaillent ce matériau que constitue l'axe temporel ; passé, présent, et futur y sont aux prises avec le montage filmique associé aux choix et parti pris que la succession de plans génère. La maison, actrice principale de cette fiction, s'échafaude et s'encastre entre deux projections²⁹¹ : d'une part, celle que constitue la notice de montage proposée en amont du modèle à construire contenu dans les caisses et, d'autre part, les instructions de montage, « Directions » tel qu'indiqué sur l'enveloppe déposée par Keaton sur le tas de débris après la phase de dislocation et qui offrent un nouveau repère – de nouvelles planifications pour l'avenir – face au désastre de la destruction. Dans l'interstice de ces deux polarités, deux êtres humains éprouvent la « machine-maison » deleuzienne par « des processus de causalité physique, qui passent par des détours, des allongements, des chemins indirects, des liaisons entre hétérogènes, fournissant l'élément absurde indispensable à la machine²⁹². » Ces « chemins indirects » s'inscrivent dans des espaces et des temporalités dont les scènes sont marquées par des procédures de *rotation* (le paradigmatique *WELCOME* du tapis d'entrée écrit à l'envers et retourné à 360 degrés afin d'apparaître dans le bon sens de lecture), de *permutation* (la fameuse scène où Keaton scie la poutre sur laquelle il se trouve assis car il permute d'un côté à l'autre de la planche dans le but de régler un menu problème, celui de stabiliser la planche afin de la scier, et qui va en occasionner un plus important, la chute inévitable de l'ensemble) et de *basculement* (l'inaugurale cloche de l'église qui sonne, les nombreux pans de la maison qui basculent horizontalement ou verticalement jouant des limites entre le haut et le bas ainsi que celles de l'intérieur et l'extérieur de l'habitable). Les jeux de réciprocités engagés dans ces bascules, rotations et pivots s'articulent selon un axe qui a la particularité de rester fixe ; aussi figé que le visage impassible de Buster Keaton qui, impavide, résiste aux éléments qui tourbillonnent autour de lui. Les procédures engagées dans ces jeux – de même que les actions, accessoires et déroulements du récit – sont en adéquation avec les opérations de montage cinématographique observables dans *One Week*.

291 La double projection se dédouble à nouveau, à la fois technique et fictive : la maison (en projet) est rendue visible par le biais d'une projection technique (la source lumineuse cinématographique).

292 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, op.cit., p. 241.

Ces plans d'assemblage de la maison à construire apparaissent comme les métaphores possibles des tours et détours aux engrenages multiples des jonctions opérées par le montage des divers plans cinématographiques du film d'Edward F. Cline et Buster Keaton. Le montage relie, noue, organise des passages, raccorde les différents plans les uns avec les autres et construit la matière filmique. Selon Deleuze, le plan est un « intermédiaire entre le cadrage de l'ensemble et le montage du tout. Tantôt tendu vers le pôle du cadrage, tantôt tendu vers le pôle du montage²⁹³ ». Cette tension est manifeste entre le cadrage et le montage : le cadrage qui s'applique à *l'ensemble* – partiel, relatif, comme une étape, – et le montage qui s'applique au *tout* – ce qui change, « l'ouvert », « la durée », l'absolu, « le fil qui traverse les ensembles » et passe en chacun d'entre eux. La fonction de lien, qu'endossent à la fois le cadrage comme jonction ponctuelle et le montage comme jonction globale, est commune à ces deux conceptions du plan. Ce mot « plan » en anglais se traduit différemment selon qu'il s'applique à l'une ou à l'autre de ces distinctions éclairantes : « shot » lorsque le plan désigne la valeur de cadre et « take » quand celui-ci désigne une portion de temps filmique. Le plan filmique, à comprendre à la fois comme une limitation spatiale et une unité de durée, est à l'image de cette maison démontable de *One Week* qui subit de multiples coupures, ruptures et dislocations, plongée dans de multiples perturbations favorisant la conversion et la circulation des plans, qu'ils soient envisagés selon leur aspect spatial (« take ») ou temporel (« shot ») :

Car le plan trouve sa détermination concrète dans la mesure où il ne cesse d'assurer le passage d'un aspect à l'autre, la ventilation ou la distribution des deux aspects, leur conversion perpétuelle. [...]
Le plan est comme le mouvement qui ne cesse d'assurer la conversion, la circulation.»²⁹⁴

Les opérations de « passage », de « ventilation », de « distribution », de « conversion » et de « circulation » sont en adéquation directe avec les opérations subies par la maison démontable qui entretient d'étroites relations avec le plan, tel que Deleuze le définit dans sa classification des images et des signes cinématographiques. La maison est à la fois mise en mouvement et animée de multiples torsions, distorsions, translation et rotations mais elle subit également des atteintes profondes en sa matérialité qui, au gré du récit, est disloquée, trouée, évidée, morcelée, déplacée pour être, finalement, pulvérisée, ventilée, redistribuée

²⁹³ *Ibid.*, p. 33.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 33-34.

dans l'attente d'une autre aventure à venir comme le suggère le panneau « For sale » ajouté par Buster Keaton. Littéralement traversée par les actions assurant les rebondissements narratifs, la maison est prise dans une succession de plans comme dans autant de zones d'impulsion et de réception des mouvements qui s'y opèrent. Les parties, les ensembles et les sous-ensembles saisis par le cadrage sont investis et sont les porteurs de cette labilité. En outre et conjointement à ce premier ancrage, la maison s'inscrit dans une durée – la semaine figurée par un éphéméride dont une feuille est retirée à chaque début de séquence – qui l'excède, la contient et se boucle sur elle-même avec le point de départ du récit qui en rejoint le point d'arrivée : une maison à monter soi-même et un couple sans-logis. La maison est l'axe, le pivot selon lequel s'entrecroisent, circulent et se convertissent les deux types de durée pointés par la définition deleuzienne du plan comme « image-mouvement » associant le mouvement à la fois « à un tout qui change », et à une « coupe mobile d'une durée. », ne cessant de « convertir l'un dans l'autre suivant ses deux faces²⁹⁵. » Cette conversion et cette circulation en œuvre dans *One Week* placent la maison et les dérèglements (climatiques, organisationnels, matériels ou d'ordre affectif) qu'elle subit au cœur d'un système dont les polarités sont incluses dans l'oscillation tendue de l'une à l'autre de ses faces. Le démantèlement structurel et temporel dont cette maison et ses occupants font le jeu, le temps de la semaine fictionnelle et des dix-neuf minutes du film, offre une métaphore éloquente à la définition deleuzienne du plan comme « image-mouvement » engagée dans une relation de circularité, en une « conversion perpétuelle²⁹⁶ », de ses deux faces.

Cernes de l'iris

Les deux faces de « l'image-mouvement » – le plan/cadre et le plan/montage – se caractérisent par le système en circuit clos qui les comprend et favorise les entrelacs de cette perpétuelle conversion :

Si l'on considère les trois niveaux, la détermination des systèmes clos, celle du mouvement qui s'établit entre les parties du système, celle du tout changeant qui s'exprime dans le mouvement, il y a une telle circulation entre les trois que chacun peut contenir ou préfigurer les autres²⁹⁷.

Le raccord visant à fluidifier les passages d'un plan à un autre caractérise la volonté de certains cinéastes à donner l'illusion d'une continuité. Cette illusion prend un tour particulier

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 36.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 33.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 46.

lorsque le raccord s'impose et envahit la surface de l'écran jusqu'à l'en épouser et faire corps avec elle. Quand la fiction se calque – l'espace de quelques instants cinématographiques – sur les configurations matérielles de la réalité, le raccord obture en même temps qu'il s'ouvre sur d'autres perspectives narratives. Le cadre perçu par Deleuze comme une « construction dynamique en acte,²⁹⁸ », est réaffirmé par les auteurs de *One Week* qui, notamment par le procédé de l'*iris*, cernent et isolent une parcelle de l'image. Fréquemment utilisée à l'époque du cinéma muet, cette ouverture ou fermeture circulaire peut s'élargir ou diminuer tout en rendant visible la surface quadrangulaire de l'écran. Cette matérialisation s'accompagne d'une focalisation progressive en cernant de noir ou, en un mouvement inverse, en élargissant le cercle qui ceint l'un des détails de la scène qu'elle met ainsi mis en valeur. Ce bouclage à vertu narrative de la surface de l'écran vient souligner ce qui est primordial dans la fin d'une scène ou le début d'une autre. Cette technique cinématographique occasionne une obturation circulaire de la surface de l'image et a pour objectif de l'occulter ou de la révéler. Ces ouvertures ou fermetures dites à l'*iris*, telles des figures de rhétorique, renforcent et favorisent le passage d'un plan à l'autre. Les jeux occasionnés entre la lumière projetée de l'image cinématographique et l'opacité engendrée par ce procédé de l'*iris* ne sont pas isolés et ces stratagèmes de passage peuvent s'accompagner d'autres conjonctions de liaison cinématographiques et mises en lien singulières : la main plaquée d'un caméraman ou la masse opaque du dos d'un veston. Avant d'aborder ce deuxième point avec *Rope* d'Alfred Hitchcock, retrouvons Buster Keaton et Sybil Sealy dans *One Week*.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 24.

Alors que Buster Keaton s'emploie à construire cette maison qui n'en finit pas de se déconstruire, Sybil Sealy prend un bain sous l'œil attentif de la caméra et laisse échapper sa savonnette hors de la baignoire. La jeune mariée veut sortir de son bain afin de la récupérer mais les codes de la bienséance de l'époque lui interdisent de se montrer nue face à la caméra.



70. Edward F. Cline et Buster Keaton, *One Week* [Le bain de Sybil Sealy], 1920. Captures d'écran.

Elle va cependant trouver une solution à cette épineuse situation grâce au cameraman qui, en obturant de sa propre main le viseur de la caméra, accompagne sa sortie de bain et jette un voile pudique sur la scène.



71. Edward F. Cline et Buster Keaton, *One Week* [La main du cameraman]. Captures d'écran.

Cette main – de même que le regard de Sealy qui lui fait signe en retour – ne fait pas partie de la fiction et s'en échappe. Cette action n'est pas incluse dans le déroulement chronologique de l'histoire car ce moment n'appartient pas à l'espace fictionnel dans lequel se situent les acteurs de *One Week*. En cette autre temporalité, en ce temps *ajouté* à celui du récit, c'est au cameraman qui la filme que l'actrice va adresser un sourire complice. Sa main,

recouvrant la lentille de l'objectif de la caméra, introduit une rupture dans la captation de la scène fictionnelle qui se joue devant lui pour lui superposer une autre configuration. La fiction est interrompue : un contact, celui d'une main plaquée quelques instants sur un outil d'enregistrement, occulte – pour des besoins narratifs – le champ de vision du spectateur. À mi-chemin entre ses fonctions d'enregistrement et de narration, cette main, usuellement derrière la caméra, joue ici un rôle devant l'objectif dont les composants, planéité et format rectangulaire, s'en retrouvent matérialisés et mis en valeur. Cette matérialité, qu'il est traditionnellement nécessaire d'oublier pour que l'illusion puisse se forger, est ici réinjectée et récupérée comme élément scénaristique de premier plan. Ce retournement de situation fictionnalise des éléments appartenant au registre technique de la réalisation du film pour leur faire tenir un rôle dans la scène dont ils assurent précisément le tournage. Cette transition permet de raccorder deux plans tout en affichant à la fois une continuité, celle de la scène qui se déroule, ainsi qu'une rupture dont le pouvoir occultant – la main occasionne un écran quasiment noir – remplit un rôle dans la scène et acquiert de nouveau une place dans la narration par le biais de cet audacieux recyclage.

Quand – à la fois technicienne et artiste – la main du caméraman de *One Week* masque le champ de vision de sa caméra et l'ensemble de ce qui s'y enregistre, le procédé retourne le circuit de la captation sur lui-même. Le plan qui résulte de ce retournement de situation est intégré dans la fiction et introduit un rebondissement dans la scène burlesque. Cette transition consistant à opérer un raccord entre deux plans par l'occultation de la totalité du champ de vision grâce à un élément de la narration, est également en scène dans *Rope* d'Alfred Hitchcock. Dans cette œuvre de 1948, une surface sombre – le dos du veston des acteurs, le couvercle d'un meuble – présente une analogie avec la main de Keaton ; non pas dans l'objectif de faire une pirouette narrative, mais afin d'introduire l'illusion d'une continuité dans le déroulement d'une fiction en huis clos. Dans cette correspondance étroite avec la mise en contact de deux surfaces, une main et un viseur, imaginée par Buster Keaton, il s'agit d'examiner en quoi les effets de boucle hitchcockiens relèvent autant de l'agencement des plans, du déroulement du scénario que des caractéristiques plastiques et sémantiques de l'accessoire incontournable de cette fiction : une corde. Travaillant étroitement le maillage du tissu filmique, ces entrelacs répondent au parallèle que Gilles Deleuze établit entre le film *Rope* et un tissage :

Le cadre est comme les montants que porte la chaîne des relations, tandis que l'action constitue seulement la trame mobile qui passe par-dessus et par-dessous. [...] le plan unique d'Hitchcock subordonne le tout (des relations) au cadre se contentant d'ouvrir ce cadre en longueur, à condition

*de maintenir la fermeture en largeur, exactement comme dans un tissage qui fabriquerait un tapis infiniment long.*²⁹⁹

MÉANDRES ET RACCORDS

*Alors j'ai conçu cette idée un peu folle de tourner un film qui ne constituerait qu'un seul plan*³⁰⁰.

Alfred Hitchcock

Entrelacs pour plan unique

Dès les premiers instants succédant au générique de début du film d'Alfred Hitchcock, deux étudiants, Brandon Shaw (John Dall) et Philipp Morgan (Farley Granger) étranglent au moyen d'une corde David Kentley (Dick Hogan), l'un de leurs camarades. Répondant ainsi aux théories énoncées par leur ancien professeur à l'Université, Rupert Cadell (James Stewart), le meurtre est commis en raison de préceptes vaguement nietzschéens reconnaissant à des êtres de qualité supérieure, et autoproclamés comme tels, le droit, voire le devoir, de supprimer un être jugé de qualité inférieure et inutile pour la société. Après avoir commis leur forfait, les deux assassins enferment le cadavre dans un coffre du salon de l'appartement new-yorkais de Brandon. Puis, ils préparent la réception qu'ils ont cyniquement projeté de donner à la suite de ce meurtre en y invitant les proches de la victime (parents, fiancée) de même que leur maître et professeur dont les propos s'avèrent être à l'origine de l'acte criminel. Le film se déroule dans ce lieu, en huis clos, autour du meuble renfermant le cadavre. La réception se clôture sur la découverte du meurtre par le professeur qui, en tirant trois coups de revolver par la fenêtre de l'appartement, déclenche l'arrivée des forces de police. *Rope*, ce « tapis infiniment long » selon Deleuze, fut initialement envisagé par son auteur comme un plan d'une seule séquence. La pièce de théâtre dont il est issu, *Rope's End* de Patrick Hamilton³⁰¹, « se jouait dans le même temps que l'action »³⁰² comprise entre 19h30 et 21h15. Hitchcock avait le désir de « techniquement filmer cela dans une démarche

²⁹⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, op.cit., p. 270-271.

³⁰⁰ Alfred Hitchcock in *Hitchcock/Truffaut*, Édition définitive, avec la collaboration de Helen Scott, Paris, Gallimard, 2011, p. 150.

³⁰¹ Patrick Hamilton, dramaturge et romancier britannique, a élaboré sa pièce de théâtre d'après un fait réel. Nathan Leopold et Richard Loeb assassinèrent en 1924 un jeune homme de quatorze ans, Bobby Franks. Ces deux étudiants en droit ont légitimé leur acte par le besoin de prouver leur supériorité en commettant un crime parfait. Ils furent arrêtés et condamnés à la prison à perpétuité.

³⁰² *Ibid.*, p.149.

similaire³⁰³. » Il fallait que la technique du film soit continue et qu'aucune interruption n'y soit pratiquée. Le plan ne put cependant être unique et le film se compose de huit bobines de dix minutes chacune. Ce laps de temps provient d'une contrainte technique imposée par la durée maximale enregistrable sur une bobine de film, le « Ten Minutes Take³⁰⁴ ». « Les raccords nécessités par les changements de bobines seront camouflés de façon à ne pas briser le sentiment de continuité dans le temps ou l'espace³⁰⁵ », commentent Claude Chabrol et Éric Rohmer.



72. Alfred Hitchcock, *Rope* (*La corde*), 1948. Captures d'écran.

La plupart des raccords s'effectue selon une focalisation sur un fond opaque et sombre qui vient saturer et occulter le champ de vision de la caméra. Cet artifice permet d'introduire une rupture dans les plans qui peuvent s'enchaîner et rythmer la narration tout en conservant l'impression d'une unité spatio-temporelle. *Rope* se découpe selon huit de ces bobines et ne contient que onze plans³⁰⁶ articulés par dix raccords, certains visibles, d'autres, inaperçus. Le premier raccord marque l'unique changement de lieu dans la fiction et se situe entre le générique du début du film se déroulant dans une rue new-yorkaise et l'intrusion définitive dans l'appartement. Puis, au cours du film, quatre raccords remarquables sont effectués sur le dos des vestons et, à la fin du film, sur la surface du couvercle du coffre contenant le cadavre. Entre ces raccords conçus pour être visibles – la caméra et les surfaces opaques se télescopent brutalement – s'immiscent cinq autres raccords qui, eux, ne sont pas conçus pour être remarqués et s'articulent selon un montage classique, celui de l'axe des échanges de regards entre les acteurs.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ Le T.M.T., le « Ten Minutes Take » correspond à la totalité du métrage de pellicule (300 mètres) qu'un chargeur de caméra peut contenir et qui permet une durée d'un enregistrement de dix minutes.

³⁰⁵ Claude Chabrol et Éric Rohmer, *Hitchcock*, Paris, Ramsay, 2006, p. 93.

³⁰⁶ À titre indicatif, le film d'Alfred Hitchcock, *The Birds* (*Les Oiseaux*), est constitué de mille trois cent-soixante plans.

De nombreuses circularités, formelles et virtuelles, façonnent cette œuvre cinématographique. Son titre, *Rope* (*La corde*), entretient des relations d'ordre analogique avec l'ensemble de l'œuvre. Cet intitulé est à l'image des nombreuses boucles actives non seulement au cœur de l'intrigue de cette fiction, mais également dans les procédures techniques qui contribuent à son édification. Les enjeux plastiques et sémantiques de ces sinuosités se révèlent autant dans cet accessoire scénique crucial, une corde, qu'au cœur de l'économie générale de l'œuvre dont l'inscription dans le temps témoigne d'un déroulement méandreux :

« La Corde » est fait d'un seul plan pour autant que les images ne sont que les méandres d'un seul et même raisonnement³⁰⁷.

Objet domestique et arme du crime, la corde – elle-même constituée de fils entrelacés – est l'instigatrice de multiples boucles.



73. Alfred Hitchcock, *Rope*, (Captures d'écran).

Si le cordage forme un collet autour de la gorge de la victime qui périt par strangulation, l'introduction du film correspond à une double fermeture : d'une part celle des

³⁰⁷ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, *op.cit.*, p. 270

rideaux tirés sur la scène du crime, d'autre part, celle occasionnée par l'obstruction des voies respiratoires de la victime par ses assassins. Le nœud autour de cette gorge augure les boucles, tours et détours qu'Hitchcock va engager dans l'espace, la musique et l'histoire de *Rope*. Autour de ce même raisonnement qui vise à penser que peu importe l'action et que « seule compte l'ensemble des relations dans lesquelles l'action et son auteur sont pris³⁰⁸ », le cinéaste va resserrer le champ du récit en un seul lieu, l'appartement des criminels, en une seule mélodie, celle de Francis Poulenc, *Mouvement perpétuel n°1*³⁰⁹ et en un espace de temps réduit, les quatre-vingts minutes nécessaires au déroulement du film qui se confondent avec ceux de la fiction. À l'intérieur de ce champ d'action étroit, divers types de boucles sont à l'œuvre dont les six approches qui suivent apparaissent significatives :

- Les entrelacs de la cordelette, l'arme du crime ainsi que la nature du meurtre lui-même (la strangulation) qui consiste à croiser et serrer les deux extrémités d'une boucle afin qu'elle agisse comme un collet.
- Le récit qui débute par ce qui le clôture traditionnellement dans ce registre de film : la résolution de l'intrigue et la découverte de l'auteur du meurtre, « ce qu'Hitchcock appelle avec mépris le *whodunit* ("qui l'a fait ?") [...]»³¹⁰ » Ce retournement de situation dans la construction scénaristique est également notable par le rôle symbolique de trois tirs de revolver survenant lors des dernières images du film. Ces trois coups s'apparentent à ceux donnés au théâtre à l'aide d'un bâton, « le brigadier », qui, en frappant le sol, annonce la représentation. L'un et l'autre sont conçus pour attirer l'attention du spectateur et, dans le cas de *Rope*, contribue à alerter les forces de police.
- Les tours et détours de la caméra dans l'espace réduit de l'huis clos dont les circonvolutions vont petit à petit se resserrer et se focaliser sur le coffre renfermant le cadavre.
- L'effet « boomerang » des paroles du professeur, à la fois sources du crime et que l'évocation à la fin du film resitue dans une dynamique rétroactive : « Vous m'avez lancé mes propres paroles en pleine figure. », clame Rupert Cadell (James Stewart) aux deux assassins qu'il vient de démasquer.

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ Francis Poulenc, *Mouvements perpétuels n°1*, œuvre pour piano composée en 1918. Sa durée totale d'exécution est d'environ 5 minutes.

³¹⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, *op.cit.*, p. 270.

- La répétition mise en place pour la caméra³¹¹ : les acteurs de *Rope*, pris dans l'obligation de jouer durant des laps de temps importants (neuf minutes quarante-quatre pour la plus longue) sont tenus de respecter des indications rigoureuses – repères numérotés au sol, chef de piste donnant les directions à suivre du bout d'une baguette et système de signaux lumineux – afin de ne pas sortir des chemins balisés et pré-tracés nécessaires à une évolution fluide de la caméra. Ces directives précèdent, anticipent et conditionnent chacune des actions et des déplacements des acteurs qui, dans l'effet de motricité bégayante du doublage, rejouent et se glissent dans les déplacements orchestrés pour la partenaire avec laquelle ils tissent des liens étroits, la caméra.

- Enfin, le déroulé du temps qui s'impose et s'inscrit dans une continuité réaliste. Ne se découpant pas selon de multiples ruptures de plan, il se structure au cœur même des prises de vue. Aux coupures physiques du montage et de ses « collures³¹² » se substituent des changements de plans effectués par les cadrages de l'imposante caméra Technicolor trichrome conçue, selon Hitchcock, pour « rouler à travers n'importe quoi comme un mastodonte³¹³ ». La caméra se déplace grâce à un nouveau prototype de chariot de travelling inventé et spécialement mis au point pour Hitchcock ; le décor et les meubles, montés également sur des dispositifs de roulement, sont prévus pour s'escamoter à son passage. Cette mobilité permettant le déroulement ininterrompu de l'action, le découpage s'effectue en continuité grâce aux prises de vue de la caméra dont les cadrages rythment les plans et donnent l'impression au spectateur de n'assister qu'à une seule séquence.

³¹¹ Deux décors ont été construits, l'un pour les acteurs, l'autre pour les répétitions avec la caméra qu'Hitchcock effectuait avant chaque journée de tournage avec les acteurs ; ceux-ci se plaignaient que seule la caméra avait la possibilité de répéter. Voir Claude Chabrol et Éric Rohmer, *Hitchcock, op.cit.*, p. 94.

³¹² Le terme « collure » signifie d'une part l'assemblage matériel de deux fragments de film exécuté de façon à assurer leur tirage ou continuité technique et d'autre part la projection ou le passage direct d'un plan à un autre. Voir Pinel, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, 1996, p. 78-79.

³¹³ Bill Krohn, *Alfred Hitchcock au travail*, traduit de l'anglais par Simone Mouton di Giovanni, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 106.

Au début d'Une nuit à Casablanca³¹⁴, un policier regarde d'un air soupçonneux la singulière attitude d'Harpo, immobile et la main tendue contre un mur. « Vous allez peut-être me faire croire que c'est vous qui soutenez le mur », ironise le policier. Par un nouveau signe de tête, Harpo indique que c'est exactement le cas. Furieux que le muet se moque ainsi de lui, le policier arrache Harpo à sa faction. Et, bien sûr, le mur s'effondre à grand fracas.³¹⁵

Jacques Rancière

Rope se constitue de liens assassins, de retournements, d'effets rétroactifs, de resserrements, de doublages, de roulements, d'enroulements et de déroulements qui maintiennent serré le tissage auquel Deleuze compare cet ouvrage. Au sein de cette trame, les raccords sur fond noir employés par Alfred Hitchcock sont élaborés pour relier les plans entre eux et assurer une continuité dans le déroulé d'un récit qui passe pour ne jamais s'interrompre. À la fois conçus pour être remarqués mais également pour assurer une transition fluide, ces raccords ont une posture ambiguë. Cette ambiguïté est révélatrice de la complexité de cette boucle hitchcockienne qu'est *Rope* : tout en tramant un ensemble constitué d'éléments techniques ou scénaristiques étroitement reliés les uns aux autres, Hitchcock donne à voir et à penser les opérateurs mêmes de cette liaison, réaffirmant ainsi leur mode d'apparition.

À la fois liaison et déliaison, les raccords de ces boucles cinématographiques marquent le *délié* d'une œuvre dont la puissance syntaxique renvoie à celle de la « phrase-image » énoncée par le philosophe Jacques Rancière. Cette phrase-image³¹⁶, définie « comme l'union de deux fonctions³¹⁷ », celle d'enchaîner et celle de « donner chair³¹⁸ », offre une approche éclairante de ces figures de boucle – qu'elles s'incarnent sous la forme d'une main,

³¹⁴ Archie Mayo, *A Night in Casablanca*, avec les Marx Brothers, 1946, États-Unis, Loma Vista Productions, noir et blanc, 85 min.

³¹⁵ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, *op.cit.*, p. 57.

³¹⁶ La phrase-image est proposée par Jacques Rancière dans une acception qui excède celle de la simple union entre une séquence verbale et une forme visuelle. Elle peut notamment apparaître sous la forme de montage cinématographique. C'est ce sens spécifique qui est retenu dans l'étude qui va suivre.

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ *Ibid.*

d'un veston ou d'un meuble – dans leur rôle de jonction entre deux plans dont le montage est d'une nature double, à la fois dialectique et symbolique :

La puissance de la phrase-image est ainsi tendue entre ces deux pôles, dialectiques et symboliques, entre le choc qui opère un dédoublement des systèmes de mesure et l'analogie qui donne forme à la grande communauté, entre l'image qui sépare et la phrase qui tend vers le phrasé continu³¹⁹.

Petites machineries de l'hétérogène

Les figures de boucle décelées dans les œuvres cinématographiques qui précèdent, s'exercent au cœur de cette tension entre les pôles dialectiques et symboliques du montage selon la définition qu'en propose Rancière. Un montage dialectique s'opère quand Buster Keaton associe l'espace situé derrière la caméra à la fiction qui se déroule devant elle ou encore quand Alfred Hitchcock, en zoomant sur l'un des éléments fictionnels de la scène qu'il filme, passe de l'illusion d'un espace tridimensionnel à un espace obturé dont la planéité s'affirme. Ce télescopage de deux espaces dont la teneur et les mesures sont de nature différente, ces « petites machineries de l'hétérogène³²⁰ » que constitue l'association entre une surface opacifiante et l'espace tridimensionnel de la fiction, s'imposent tel un choc. La figure de la boucle comme montage dialectique est porteuse de cette « puissance de communauté disruptive³²¹ » mise à jour par les processus de jonction en acte dans *One Week* et *Rope*. Il est également question, dans ces deux œuvres, de montage symbolique, cette « mesure du mystère³²² » selon laquelle des éléments disjoints peuvent entrer en connexion. *La Maison démontable* et *La Corde*, mettent en scène des systèmes d'analogies dans un ensemble où les hétérogénéités sont englobées dans un même tissu.

Ce tissu, dans *La Corde*, comprend tout d'abord l'action : celle qui, non seulement consiste à relier des plans, mais également deux assassins, les deux extrémités d'un cordage afin que la strangulation puisse avoir lieu et occasionner le nœud de l'histoire, et enfin deux points de vue divergents sur une même théorie, celle à l'origine de l'ensemble de la fiction et celle qui en est la conclusion. Ce maillage étroit des constituants de *La Corde* englobe également la corde, à la fois arme du crime mais aussi l'instrument domestique et anodin dont la place est dans un tiroir de la cuisine. Ces oscillations permanentes entre les différents

³¹⁹ *Ibid.*, p. 68

³²⁰ *Ibid.*, p. 66

³²¹ *Ibid.*

³²² *Ibid.*, p. 70.

statuts de l'accessoire central de cette fiction ainsi que la nature des actions qui s'y déploient répondent à l'économie générale du film. Servi par un ensemble d'éléments qui se meuvent en une rigoureuse adéquation – comme en témoigne la coexistence de la caméra et des acteurs dont le ballet est régi, condition de leur viabilité motrice, par des règles très strictes de minutage dans le temps et dans l'espace – *La Corde* maintient serrées ses procédures de liaison et l'objet qu'il désigne (la corde) est dans un rapport d'analogie avec la structure de l'œuvre qui le contient. Cet objet n'est pas choisi innocemment pour titre par Hitchcock et il s'assimile métaphoriquement à l'ossature du film – qu'il s'agisse de la technique cinématographique employée, du scénario ou du jeu des acteurs. Chaque composant, en interdépendance avec un ensemble limité à l'espace clos de l'appartement new-yorkais, met en scène « un jeu de relations purement pensées qui tissent un tout³²³ » et contribue à former l'âme solide de ce cordeau.

Tout se tient / Tout se touche

L'œuvre cinématographique *One week* précédemment étudié répond à des jeux similaires d'interrelations métaphoriques entre le récit et l'économie générale du film. Les multiples démantèlements et restructurations de son objet principal – une maison privée – entretiennent des liens spécifiques avec l'être humain pour qui il est vital de se faire une place. La coexistence et la stricte adéquation décelées dans *La corde*, trouvent ici un écho significatif où le cadre et son sujet sont en correspondance étroite. Révélateur, ce passage de *One Week* où Buster Keaton, face à la caméra et inconscient du danger qui le guette, va subir la chute d'un pan de mur de la maison.



74. Edward F. Cline et Buster Keaton, *One Week* [La chute du pan de mur], 1920. Captures d'écran.

De toute sa superficie et de sa masse, la paroi doit logiquement écraser le héros qui, tournant le dos à son funeste destin, risque d'être recouvert et aplati. Pourtant, les deux

³²³ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, op.cit., p. 31.

registres, l'humain et le matériel, non seulement coexistent, mais vont pouvoir se télescoper sans qu'ils n'aient à souffrir de collision ou d'atteinte à leur intégrité respective. En effet, si le pan de mur s'abat de tout son poids sur Buster Keaton, celui-ci s'en sort indemne grâce à la configuration spécifique de la paroi dotée d'une ouverture, l'encadrure d'une fenêtre. Son emplacement va correspondre avec exactitude à la situation dans l'espace du corps de l'acteur qui, de ce fait, ne peut être laminé. Cette correspondance étroite entre deux positionnements, celui de la maison et celui de l'être humain, imbrique et scelle – en un point nodal judicieusement configuré – deux trajectoires distinctes. Rendue valide grâce à la coïncidence exacte de deux éléments disjoints, cette connexion entre deux moments, évoque métaphoriquement la jonction qu'opère le montage cinématographique et la « [...] puissance de la phrase-image qui sépare le *tout se tient* de l'art du *tout se touche* de la folie explosive ou de la bêtise consensuelle³²⁴. » À l'image de l'ensemble de cette fiction – et contrairement aux apparences qu'elle excelle à mettre en scène – en cet instant où Keaton s'encastre dans l'ouverture pratiquée à cet effet dans le pan de mur, *tout se tient*. Cette mesure commune, par la synchronisation topologique et temporelle qu'elle installe, développe le déroulé d'un récit qui, en lien métaphorique avec l'art du cinéma, témoigne « [...] d'une relation plus fondamentale de co-appartenance d'un monde commun où les hétérogènes sont pris dans un même tissu essentiel, toujours susceptibles donc de s'assembler selon la fraternité d'une métaphore nouvelle³²⁵. »

Deadpan

Incontournable au cœur de cette « communauté disruptive » chère à Rancière, la vidéo *Deadpan* de Steve McQueen, s'impose comme l'une de ces fraternités essentielles. L'artiste se met en scène dans son œuvre en jouant ce moment où Buster Keaton reste indemne et évite l'écrasement grâce à la configuration spécifique des murs qui lui tombent dessus. En un imperturbable « pince sans rire³²⁶ » et en correspondance directe avec cette autre figure impassible qu'est Buster Keaton, Steve McQueen incarne l'homme sur qui la maison tombe. La reprise s'opérant ici à un triple niveau, cette scène est en référence directe

³²⁴ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, *op.cit.*, p.57.

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ L'expression anglaise *deadpan* signifie « pince sans rire » ou [expression] « de marbre ». Voir *Le grand dictionnaire Hachette-Oxford : français-anglais, anglais-français*, Marie-Hélène Corréard, Valerie Grundy, Jean-Benoît Ormal-Grenon et Nicholas Rollin (eds), nouvelle édition, Paris, Hachette livre, Oxford, University Press, 2007.

à celle de *Steamboat Bill Jr*³²⁷ où Keaton réactive le gag de la chute du pan de mur inauguré trois ans plus tôt dans *One Week*. La vidéo de McQueen est conçue pour être projetée en boucle sur la totalité d'un mur de dimension imposante, comme ce fut le cas au Schaulager de Bâle³²⁸. Plongée dans une salle obscure, la projection en est réfléchi sur le sol, créant ainsi un double de la vidéo projetée. Les dimensions de la surface de projection ainsi que ce jeu de symétrie favorisent l'immersion spatiale du spectateur dans l'œuvre. La projection en boucle de ce film en 16 mm transféré sur un support vidéographique permet d'installer une continuité temporelle qui ajoute au phénomène immersif de la projection.



75. Steve McQueen, *Deadpan*, 1997. Captures d'écran.

La scène – l'artiste qui, de face, subit la chute de la paroi d'une maison située en arrière-plan – est dénuée de toute volonté humoristique et laisse place à une succession de plans cinématographiques alternant différents types de cadrage, du plan d'ensemble au gros plan, et différents points de vue. Déployant des approches aux angles multiples, la caméra s'empare de la scène avec une rhétorique cinématographique ostensible et le montage dialectique et symbolique décrit par Jacques Rancière trouve ici toute sa signification. Les jonctions sont obtenues par la mise en relation d'éléments qui s'entrechoquent. Gros plans et plans larges, perspectives en plongée et contre-plongée, statisme et calme du personnage face au dynamisme et à la violence de la chute, bruit et chaos sous-tendus par cet effondrement et silence pesant, ces polarités alternent dans une œuvre dont la projection, en continu, met le spectateur face à une même et unique situation : celle d'un homme qui, échappant à la destruction, reste debout, résiste et survit à une dislocation. Cette survie, il la doit à la configuration des éléments dont il partage l'espace. Tributaire de l'agencement de la structure à laquelle il est confronté ainsi qu'à la coïncidence de leurs formes respectives, son maintien en vie n'est dû qu'à l'anticipation de l'enchâssement de l'homme et de la maison : à la

³²⁷ Charles Reisner, *Steamboat Bill, Jr*, 1923, Buster Keaton Productions, 67', noir et blanc, muet, avec Buster Keaton, Ernest Torrence, Tom McGuire, Marion Byron.

³²⁸ Rétrospective Steve McQueen, Bâle, Schaulager, Fondation Laurenz, 1 mars-7 juillet 2013.

projection d'une idée, à une représentation mentale³²⁹. Le dernier plan de cette vidéo qui tourne en boucle met en scène la paroi de bois qui s'abat en épousant la configuration de la surface de projection, entraînant ainsi une confusion entre le mur-écran du lieu d'exposition et le mur-paroi de la fiction. Ce pan de mur, non seulement en épouse la matérielle superficie, mais également, par analogie, en symbolise la fonction et l'identité première : celle de « prêter surface » (comme on pourrait dire « prêter main forte ») à l'émergence et à la construction, non pas d'une maison, mais d'une vision. Il est avant tout question, dans *Deadpan*, d'expression cinématographique et des moyens dont celle-ci fait usage afin de donner l'illusion au spectateur qu'il est, non seulement l'acteur de sa pensée et de sa place dans le monde, mais également, adoptant « la position du guetteur³³⁰ », qu'il anticipe les événements à venir et s'y enchâsse avec le plus de justesse possible pour tenir debout, non sans prise de risque.

³²⁹ Robert Storr insiste sur ce point : « In short, *Deadpan* is a narrative of survival, but more than that, of survival by design ». (En bref, *Deadpan* est un récit de la survie, mais plus que cela, de la survie par la conception) in *Steve McQueen*, catalogue d'exposition, Institute of Contemporary Arts, London, 30 janvier-21 mars 1999, Kunsthalle Zürich, 12 juin-15 août 1999, New York, Distributed Art Publishers, 1999, p. 15.

³³⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, *op.cit.*, p. 237.



76. Steve McQueen, *Deadpan*, 1997.

La manière dialectique ou symbolique de concevoir le montage cinématographique dans les œuvres précédentes permet de comprendre en quoi la mise en relation d'éléments hétérogènes engendre, par analogies ou métaphores, une configuration sensible du monde dont la richesse spéculative propose une approche inédite, une « ouverture de notre regard », telle que l'exprime Georges Didi-Huberman³³¹ :

[...] il y a quelque chose qui produit un effet sur notre connaissance : les rapprochements d'images, si différentes soient-elles, produisent cependant une modification, une ouverture de notre regard. Ce sont les montages sensibles qui servent souvent à poser de nouvelles questions d'intelligibilité.

Derrière ces rapprochements d'images, par ces figures de montage et les ligatures qu'elles installent, se révèle une mise en commun d'éléments qui, s'ils entretiennent des rapports de proximité (*tout se touche*), n'en demeurent pas moins inintelligibles avant que les figures syntaxiques, grâce aux liens qu'elles instaurent, restituent quelques fractions d'intelligibilité (*tout se tient*) à l'univers chaotique dans lequel elles prennent naissance et trouvent leur légitimité. Cette « ligne souple³³² », « cette puissance liante du délié³³³ » caractérise ces processus de boucle qui – semblables à la « phrase-image » – s'inscrivent dans un double montage dont les approches dialectique et symbolique ne cessent d'entremêler leur logique respective afin que – de l'écran à l'espace de projection – notre posture de spectateur soit constamment réactivée, en un constant désir de « réanimation³³⁴ » de notre façon d'être au monde :

J'aime que le film soit comme un savon humide - il glisse hors de votre portée. Vous devez vous déplacer physiquement autour de lui, vous devez réajuster votre position par rapport à lui, pour qu'il vous dirige et non l'inverse.³³⁵

Ce savon glissant, métaphore du film selon McQueen, évoque celui que Sybil Sealy laisse échapper hors de sa baignoire ou bien encore fait référence à la fluidité des glissements

³³¹ Georges Didi-Huberman, « La condition des images », *op.cit.*, p. 93.

³³² Jacques Rancière, *Le Destin des images*, *op.cit.*, p. 68.

³³³ *Ibid.*, p. 69.

³³⁴ Okwui Enwezor in *Steve McQueen : Works*, catalogue d'exposition, Art Institute of Chicago, Regenstein Hall, 21 octobre 2012-6 janvier 2013, Schaulager Basel, 1 mars-7 juillet 2013, Schaulager Basel, Laurenz Foundation, 2012, p. 20.

³³⁵ Steve McQueen : « I like the film to be like a wet piece of soap – it slips out of your grasp. You have to physically move around, you have to readjust your position in relation to it, so that it dictates to you rather than you to it ». Site du Schaulager, « Rolling Cameras and Revolutions » [Consultation le 22 octobre 2014] Disponible sur : <<http://www.schaulager.org/smq/en/exhibition/further-reading/rolling-cameras-and-revolutions.html>>.

entre la caméra, les acteurs, le décor et la place donnée à celui qui regarde dans *Rope*. Alfred Hitchcock, Steve McQueen et Buster Keaton se rejoignent dans les relations d'interdépendance qu'ils instaurent entre le film et l'être humain qui s'y trouve impliqué, qu'il soit concepteur, spectateur, acteur ou dans l'habile intrication de ces trois postures. La matière filmique ainsi travaillée manifeste l'émergence d'un agencement où l'espace, le temps et les mouvements relèvent d'une nécessaire implication du regardeur. Le dispositif qui en résulte positionne le spectateur comme un élément inséparable de l'ensemble auquel il s'intègre selon un réseau dont les connexions ne cessent d'être actives et mobiles. Cette trame met en tension divers jeux de réciprocité où – à la fois observateur et observé – l'être humain s'absorbe dans les processus qui le lient spatialement et temporellement à l'œuvre. L'étude qui va suivre s'attache à comprendre les principes qui président à l'élaboration de ces circularités et boucles spatio-temporelles sous l'éclairage spécifique d'une œuvre de Dan Graham, *Two Correlated Rotations*, mise en relation avec *L'Homme à la ceinture de cuir* de Gustave Courbet. Il s'agit d'observer en quoi les circularités – qu'elles soient virtuelles ou mécaniques – interrogent le regard et ses modalités.

CHAPITRE 6 RÉCIPROCITÉS

*Restez ici jusqu'à ce que je revienne et inversement*³³⁶.

Flann O'Brien

ÉCHANGES

Rotation

Deux personnes, dont Dan Graham, sont les performers du film *Two Correlated Rotations*. Dans leur position de départ les deux cameramen sont face à face et se tiennent à trente centimètres l'un de l'autre. Tout en se filmant mutuellement, ils s'éloignent l'un de l'autre en décrivant une trajectoire en spirale. Chacun d'eux entreprend ce déplacement, l'un tournant en sens inverse de l'autre ; l'une de ces marches en spirale décrit une forme croissante expansive s'éloignant progressivement de son centre et l'autre décrit une forme qui diminue tout en se rapprochant de son centre.



77. Dan Graham, *Two Correlated Rotations*, 1969.

³³⁶ Flann O'Brien, *Le Troisième policier* [1967], traduit de l'anglais par Patrick Reumaux, Paris, Phébus, 2003, p. 209.

Ces déplacements s'achèvent lorsque le protagoniste qui déploie un mouvement de l'extérieur de la spirale vers l'intérieur a atteint son centre. Par la caméra qu'ils tiennent frontalement dans le prolongement des yeux, les deux cinéastes tentent de faire coïncider leur prise de vue respective dans l'axe du viseur qui leur fait face. L'ensemble formé par ces deux corps reliés par leur mouvement – de « la rotation des cous des réalisateurs et aussi des chemins parcourus » – et les deux enregistrements qui en sont issus, trouvent leur motivation dans la volonté de capter symétriquement l'action réalisée par l'autre partenaire dans un souci d'équilibre : « [...] les deux réalisateurs de films sont liés de telle façon que chacun est un élément dépendant de l'autre pour atteindre l'orientation et la balance homéostatique³³⁷. » Cet équilibre – malgré le mouvement et les irrégularités de la caméra portée à bout de bras³³⁸ – permet de maintenir la constance des composants participant à ce double mouvement de rotation. L'« intelligence réciproque³³⁹ » de l'ensemble formé par les deux cameramen, par cette captation de leurs champs visuels respectifs, construit un système dont le périmètre couvre 360°. Chaque performer y adapte sa position en fonction de celui qui lui fait face. Ce déplacement à deux témoigne d'un processus de boucle rétroactive où la posture d'un des deux partenaires engendre par réaction les réajustements posturaux de l'autre, et réciproquement : « les mouvements de chaque performer (et ses images de l'autre) dénotent ceux de son partenaire dans le *feedback*³⁴⁰ nécessaire pour maintenir une « visée constante dans le film »³⁴¹. Cette performance, dont les répétitions eurent lieu dans une pièce close, fut tournée en extérieur et Dan Graham en cessa les répétitions lorsque les accords posturaux entre les deux partenaires finirent par être trop prévisibles, trop anticipés par chacun des deux partenaires : « Plus le film a été répété moins il donne la sensation d'un processus heuristique³⁴² », précise l'artiste pour qui cette dimension de découverte des ajustements perceptifs demeure déterminante. Une œuvre filmique – la projection en boucle

³³⁷ Dan Graham, *Films*, Éditions Centre d'art Contemporain & Écart Publications, Genève 1977, p. 15.

³³⁸ Les performances filmiques de Dan Graham profitent des nouvelles conditions techniques (maniabilité, faible encombrement, légèreté) offertes par ces caméras super 8 qui venaient d'être commercialisées.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ Voir Guy Paquette, « Feedback, rétroaction, rétroinformation, réponse... du pareil au même. » dans *Communication et langages n°73*, 3^e trimestre, 1987. p. 5-18. « Le mot *feedback* a véritablement fait son entrée dans la terminologie scientifique sous la plume de Norbert Wiener [Norbert Wiener, *Cybernetics or control and communication in the animal and the machine*, Cambridge, M.I.T. Press, Mass, 1948] en 1950, dans le premier ouvrage consacré à la cybernétique. Notion clef de cette approche, le *feedback* y est défini comme étant un *processus permettant le contrôle d'un système (mécanique, physiologique, social) en l'informant des résultats de son action* ».

³⁴¹ Dan Graham in *Dan Graham. Œuvres 1965-2000*, catalogue d'exposition, Museu de Arte contemporânea de Serralves, Porto 13 janvier-25 mars 2001, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris 21 juin-14 octobre 2001, Kröller-Müller Museum, Otterlo 25 novembre 2001-10 février 2002, Paris, Paris-Musées, 2001, p. 128.

³⁴² Dan Graham, *Ma Position. Écrits sur mes œuvres*, traduit de l'anglais par Sylvie Talabardon, Villeurbanne, Nouveau musée/Institut, Presses du Réel, 1992, p. 99.

synchronisée et simultanée des deux films sur deux murs perpendiculaires – résulte de ce dispositif.



78. Dan Graham, *Two Correlated Rotations*, 1970-72.

Dan Graham filme son partenaire – l’enregistrement de sa caméra en est la trace – et ne le quitte pas des yeux tandis que tous deux tournent et se déplacent en décrivant le motif d’une spirale. Sujet et objet sont en interrelation et le produit de cet échange s’adresse à une troisième personne, le spectateur, qui visionne les deux films ainsi réalisés et qu’il « déchiffre en saisissant mentalement la relation (d’échange) entre les deux images³⁴³. » L’œuvre de Dan Graham active de multiples communications dont les systèmes évolutifs, involutifs et rétroactifs s’élaborent en une constante préoccupation du maintien de l’équilibre de cette double rotation qui ne cesse de travailler la question du regard. La décision d’exercer une rotation implique la volonté de couvrir un champ d’action de 360°. Afin que le regard soit constamment en lien avec le viseur du partenaire filmé, cette double progression spiralaire nécessite des contorsions du corps et du cou des deux cinéastes qui, de ce fait, sont dans un duo dont tout autre vis-à-vis se trouve exclu. L’un et l’autre s’absorbent mutuellement sans qu’il ne soit question d’une tierce personne et sans faire aucunement cas d’un spectateur éventuel³⁴⁴ selon des « échanges interspéculaires entre deux machines optiques qui excluent pratiquement le spectateur.³⁴⁵ » La place du spectateur s’affirme en revanche dans le dispositif

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ Cette personne n’en demeure pas moins présente comme en témoignent les documents photographiques relatifs à la performance.

³⁴⁵ Thierry De Duve, « Dan Graham et la critique de l’autonomie artistique » dans *Dan Graham. Œuvres 1965-2000, op.cit.*, p. 54.

de projection qui résulte de cette performance. Deux surfaces de projection, placées perpendiculairement dans un angle de mur, positionnent côte à côte les deux enregistrements. La projection simultanée et synchrone des deux films organise une rupture dans le face à face exclusif qui a présidé à leur élaboration. Cette dissociation ouvre les deux champs de vision qui s'auto-absorbaient afin de les assujettir à un visionnement qui se déplie en deux surfaces planes engageant un double dialogue avec la tierce personne exclue jusqu'alors, le spectateur.

Mouvement, enregistrement et visionnement s'entrecroisent et entretiennent d'étroites relations de réciprocité au cœur de ces *Two Correlated Rotations*. En premier lieu, les mouvements et le temps nécessaire à la réalisation de ces deux rotations, puis l'enregistrement en miroir – par celui qui se déplace et celui qui l'observe tout en se déplaçant – de cette action, et enfin son visionnement qui place le spectateur à la confluence de deux écrans, sont les phases distinctes de cette performance. Il est question, dans cette œuvre de Dan Graham, de stratégies singulières activées par des processus de mise en boucle intervenant de façon autoréflexive dans l'expérimentation de leurs limites. Trois de ces stratégies sont à noter :

- Lors de la répétition, dès l'instant où les deux partenaires sont dans une relation trop congruente – l'un anticipant avec trop d'aisance les gestes de l'autre – Dan Graham décide d'en interrompre les répétitions afin de passer à l'étape du tournage définitif en extérieur. Les limites de cette anticipation, l'excès de maîtrise, pointent une volonté de l'artiste : celle de laisser place aux réajustements progressifs et à une fraction de « non-correspondance ». Dans cette absence d'adéquation, furtive et partielle, dans cette zone inconstante d'« incongruence » vient se glisser la part d'intégrité de chacune des deux personnes en mouvement et altère subrepticement le circuit fermé de ce tournage réciproque.

- La deuxième de ces stratégies s'applique aux limites données à la réalisation des rotations enregistrées. Celles-ci trouvent leur finalité selon deux logiques distinctes. Si le point de départ de ces deux actions concomitantes présente des similitudes en termes d'espace et de temps, dans leurs liens de proximité et synchronisation, leur point d'arrivée présente des divergences. L'un des enregistrements est coupé lorsque le performer atteint le centre de la spirale qu'il décrit virtuellement au sol. Cette action s'interrompt faute de ne pouvoir se prolonger car le protagoniste parvient au terme de sa figure : la queue de la spirale est atteinte – aucun retour en arrière n'est envisagé par Dan Graham – et la figure s'achève en cette aporie constitutive. Tandis que l'autre action, dont l'expansion est tributaire de la précédente, s'arrête alors qu'il était possible d'en accroître exponentiellement la figure spiralaire. Selon le

dispositif qui les rassemble, ces deux progressions – l'une évolutive et l'autre involutive – vont se rejoindre en se télescopant, l'une signant l'arrêt de l'autre et par là même du dispositif optique qui les relie.

- Enfin, la troisième de ces stratégies réside au cœur des limites ambiguës, entre confusion et distanciation, de leurs enregistrements respectifs. Il ne s'agit pas d'une image spéculaire obtenue par la présence d'une surface réfléchissante comme dans le cas de l'œuvre postérieure *Present Continuous Past*³⁴⁶ pour laquelle *Two Correlated Rotations* fait office d'expérience inaugurale. Dans cette œuvre réalisée en 1969, le miroir latéral intervient comme le témoin « en temps réel » de la présence d'un corps dans l'espace de l'installation. Les images de *Two Correlated Rotations* sont, au contraire, enregistrées à l'aide de caméras qui ne restituent pas d'images dans le direct de la performance mais s'en emparent pour les restituer dans le temps ultérieur d'une projection. Les deux protagonistes n'ont pas de retour sur écran, aucune visée rétroactive de l'image qui leur permette d'ajuster leurs points de vue respectifs. Les enregistrements qu'ils effectuent sont tributaires de la visée subjective qu'ils projettent vers l'objet visé, vers le corps de l'autre. À la fois sujet et objet, les deux intervenants se définissent selon ces deux statuts que le dispositif symétrique confond et rend impossible à dissocier. Cependant cette indifférenciation « sujet/objet » est rendue à sa dichotomie première par le mode de projection choisi par Dan Graham. À cet amalgame « sujet/objet » vient s'opposer la projection bipartite pour laquelle l'artiste a opté : non pas le montage habile des deux séquences distinctes en un seul film qui pourrait témoigner analogiquement de l'intrication de ces deux visions mais la projection dissociée de cette vision binaire se rapportant à un mouvement unique, celui d'une rotation.

Le circuit fermé d'un tournage réciproque qui s'achève lorsque leur auteur décèle une trop grande congruence entre ses deux interprètes ; une évolution et une involution qui, selon le dispositif les rassemblant, se télescopent, l'une des procédures signant l'arrêt de l'autre ; une oscillation dont la binarité est à la fois niée par le circuit bouclé de la procédure qui la sous-tend mais qui se trouve également renforcée par l'emploi de deux écrans disjoints dont la disposition perpendiculaire réaffirme la discontinuité : l'observation de ces stratégies retenues par Dan Graham fait apparaître que les circularités engagées dans *Two Correlated Rotations* contiennent leurs principes contradicteurs, synonymes, sinon de leur arrêt définitif, du moins de leur interruption momentanée. Les boucles auto-référencées de l'œuvre de Dan

³⁴⁶ Dan Graham, *Present Continuous Past(s)* (*Présent passé(s) continu(s)*), 1974, Installation vidéo circuit fermé, 1 caméra noir et blanc, 1 moniteur noir et blanc, 2 miroirs, 1 microprocesseur.

Graham portent en elles-mêmes leur propre réflexion et – instigatrices des processus qu’elles mettent en œuvre – en questionnent avec acuité les limites.

Entremêlement

L’autoréférentialité moderniste dont Dan Graham fait l’expérience dans *Two Correlated Rotations* dévoile le désir de mettre en situation l’être humain aux prises avec le médium choisi afin de creuser les limites de sa représentabilité et de la perception qu’il peut en avoir.

L’une des pratiques récurrentes de Dan Graham est de « rendre le médium explicitement auto-référent. [...] l’auto-référence [...] qui [...] passe pour être la stratégie par excellence du modernisme, est dans certains cas – les meilleurs – tout le contraire d’un repli tautologique du médium sur soi-même³⁴⁷. »

Un dialogue s’instaure entre ses machineries optiques et les images de l’être humain dans ses relations à l’enregistrement mécanique de sa présence, de son « à-présent³⁴⁸ », de son implication sensori-motrice dans le monde physique dont il fait partie, dans lequel il s’inscrit et s’incarne. Loin d’une stérile tautologie qui viserait à replier la vision d’un corps en rotation sur lui-même dans l’interrogation des qualités du médium convoqué, Dan Graham déplie littéralement cette double vision dont l’une, excédant la version mimée de l’autre – et réciproquement – laisse place aux limites et fractures qui s’immiscent entre deux corps distincts, au cours d’une action similaire et dans un espace à partager. Les circularités engagées entre ces entités corporelles et le monde dans lequel elles prennent place font l’objet de l’observation de Dan Graham³⁴⁹, spécifiquement de 1966 à 1973, période durant laquelle l’artiste questionne l’expérience perceptive sous l’éclairage singulier de la performance et d’une pratique cinématographique dont résultent un projet et six films³⁵⁰. Les modes de perception qui s’entrecroisent dans les performances de Dan Graham sont dans une triple conscience – à la fois de l’espace, de soi et de l’autre – et pointent leur impossibilité à être cloisonnés du fait de leurs limites respectives changeantes. C’est à cette « qualité disjonctive ambiguë³⁵¹ » des dispositifs de projection que l’artiste se réfère³⁵². Qu’il

³⁴⁷ Thierry De Duve, « Dan Graham et la critique de l’autonomie artistique », in *Dan Graham. Œuvres 1965-2000*, *op.cit.*, p. 55

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 57.

³⁴⁹ Voir Dan Graham, *Films*, *op.cit.*

³⁵⁰ *Project for Slide Projector* (1966), et, regroupés sous l’intitulé *Film and performance*, six films (1969-1974) : *Sunset to Sunrise* (1969), *Binocular Zoom* (1969-1970), *Two Correlated Rotations* (1969), *Roll* (1970), *Body Press* (1970-1972), *Helix/Spiral* (1973). La description de ces films figure dans le catalogue d’exposition *Films*, *op.cit.*

³⁵¹ Éric De Bruyn, « La topologie filmique de Dan Graham », in *Dan Graham, Œuvres*, *op.cit.*, p. 347.

s'agisse d'« une dynamique à l'intérieur du champ visuel, une mobilité de surfaces réversibles ou « *switching termini* » (limites changeantes) comme il les désigne³⁵³ », ou encore cet « entre-deux » mouvant auquel Dan Graham renvoie les enjeux de ses performances, l'artiste construit ses films selon la structure d'un réseau dont les intrications font référence à une construction rhizomatique où sujet et objet, corps et monde, s'entremêlent :

*[...] expliquer ce que signifie, pour les êtres humains, d'être incarnés, d'habiter des corps qui sont dès l'abord orientés vers le monde physique et impliqués en lui. Et l'un des thèmes majeurs des textes auxquels je fais ici allusion est l'unité essentielle, ou « entremêlement » du corps et du monde tel que ce dernier nous est donné dans la perception*³⁵⁴.

En étroite correspondance avec le travail de Dan Graham, ces pensées sont celles des phénoménologues existentiels auxquels le critique et historien d'art Michael Fried se réfère à propos de « l'entremêlement du corps et du monde » que Gustave Courbet instille au cœur de *L'Homme à la ceinture de cuir*. Comme dans les rotations de Dan Graham, une circulation s'établit entre l'être humain, les moyens de sa représentation et les répercussions de cet autoportrait ainsi réinjectés en son auteur ; opération qui, sans évoquer nécessairement l'introspection, conduit à une perception introspective. Ce bouclage, à la fois mécanique et sensible, de deux projections visant à être le reflet l'une de l'autre, remarquable dans le dispositif de *Two Correlated Rotations*, fait place, dans cette étude à suivre de *L'Homme à la ceinture de cuir*, à d'autres types de circonvolutions qui – si elles demeurent relationnelles – appartiennent au registre, non pas du film, mais de la peinture. La mise en relation de ces deux œuvres va contribuer à cerner les enjeux de ces boucles filmiques et picturales, tant actives que rétroactives, ainsi que la place qu'elles occupent au regard d'une définition possible de la contemporanéité.

³⁵² L'historien d'art Éric De Bruyn établit un parallèle entre les films de Dan Graham et les instruments optiques des années 1830 et 1840.

³⁵³ *Ibid.*, p. 334.

³⁵⁴ Michael Fried, *Le Réalisme de Courbet*, traduit de l'anglais par Michel Gautier, Paris, Gallimard, 1993, p. 332.



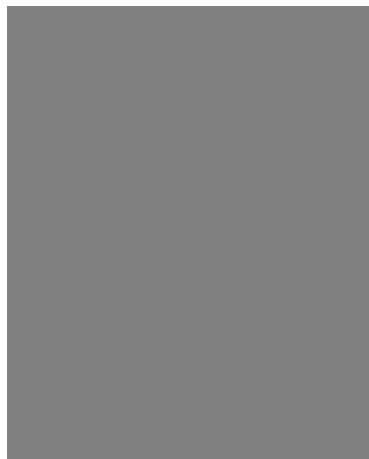
79. Gustave Courbet, *L'Homme à la ceinture de cuir*, entre 1845 et 1846.

Deux œuvres distantes de plus d'un siècle : d'un côté le réalisme de Courbet et la naissance de la peinture moderne, soucieuse de l'affirmation de ses propres constituants et de l'autre, l'art conceptuel, soucieux d'une autodéfinition philosophique de l'art et des circuits de perception qui s'y engagent. Ces deux œuvres témoignent d'une préoccupation commune : les interrelations que forment le sujet et son objet. Dans cette observation mutuelle, une tierce polarité s'exerce – celle du spectateur – construisant ainsi un circuit tripartite.

Gustave Courbet peint son autoportrait entre 1845 et 1846, vers l'âge de vingt-six ans. La représentation, quasiment grandeur nature, propose un portrait de l'artiste cadré à la taille, laquelle est marquée d'une ceinture, accessoire qui donne son titre à l'œuvre. L'homme est accoudé sur un ouvrage relié de cuir, un carnet de croquis probablement, qui est disposé en biais sur le bord d'une table dont la tranche se distingue à la limite inférieure et parallèle au bord de la toile. C'est sur la tranche de cette table que l'artiste a choisi d'apposer sa signature. Selon une inclinaison similaire à l'ouvrage le long duquel il se cale, le corps du modèle est de biais par rapport au plan du tableau. Il paraît faire saillie et donne l'illusion d'une contiguïté avec le plan où nous nous situons en tant que spectateur, semblant « faire irruption dans notre monde.³⁵⁵ » Ce sentiment est accentué par l'accumulation d'éléments dans la limite inférieure de la composition : statuette aux multiples torsions, morceau de tissu qui pend, position bancale de l'ouvrage relié, craie qui, fixée à un embout de bois, paraît dans un équilibre instable. À l'image de cet instrument posé en travers de l'ouvrage relié et du tissu, qui paraît être sur le point de rouler dans notre direction pour tomber à nos pieds, l'ensemble de la partie inférieure du tableau donne le sentiment d'une stabilité précaire et d'être au bord d'un effondrement et d'un basculement vers le plan où notre statut de spectateur nous place. Le visage et les mains vivement éclairés du modèle détournent notre attention de cette impression de bascule imminente. Si toute la partie gauche du buste s'efface dans les profondeurs obscures de la toile, la partie droite, de même que le visage et les mains du peintre, affleurent à sa surface, en une dynamique contraire à cette confusion de l'arrière-plan et dans un rapport de proximité que les proportions rendent troublant. Les deux mains du modèle traduisent deux actions différentes. L'une empoigne avec crispation la boucle de la ceinture et s'y fixe à la manière d'un crochet. L'autre n'est en prise avec aucun autre élément qu'elle-même et ne fait office d'aucun usage clairement identifiable. Cette main effleure le

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 77.

visage de l'artiste sans véritablement le soutenir, il ne s'agit pas là d'un point d'appui offert à la joue du modèle, tout au plus d'un contre-point. L'une de ces deux mains empoigne avec force tandis que l'autre effleure avec douceur ; l'une saisit alors que la seconde n'est renvoyée qu'à sa propre posture, sans autre finalité que celle-ci. L'une est dirigée vers le bas, coincée dans l'angle inférieur droit du tableau, l'autre s'élève, figure centrale de la toile, dans l'aisance de cette place primordiale et surdimensionnée qu'elle occupe. Leur position, forme, proportion, facture et mise en lumière, longuement analysés par Michael Fried³⁵⁶, témoignent de la relation métaphorique que Gustave Courbet instaure entre la peinture considérée comme un moyen – une toile, des pinceaux, de la peinture à l'huile sur une palette – et le résultat de l'action de peindre – le tableau et l'autoportrait de l'artiste – sous le regard autoréflexif du peintre, spectateur de son œuvre. C'est entre ces trois nœuds, le peintre/auteur, la figure peinte et le peintre/spectateur que se jouent et se tressent les nombreuses circularités de *L'Homme à la ceinture de cuir*.



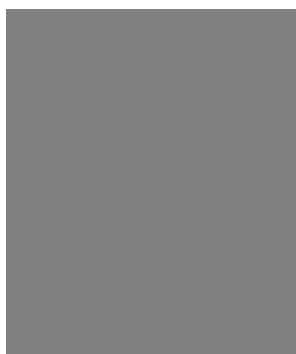
80. Gustave Courbet, *L'Homme à la ceinture de cuir*, détail main droite.

Le pouce et l'index, les deux doigts que Gustave Courbet met en exergue dans son autoportrait, sont respectivement les doigts de la préhension et de la désignation. John Russell Napier³⁵⁷, chirurgien orthopédiste et primatologue, invoque deux particularités dynamiques et fonctionnelles de la préhension : la force et la précision.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 76.

³⁵⁷ Napier John Russell, *Hands*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

La force, dont la manifestation semble disproportionnée, est explicite dans le geste que fait la main gauche de la figure peinte pour saisir la ceinture et trahit un « excès du geste, sa *propre* activité, son « être » comme une entité vivante physiquement substantielle qui saisit et qui sent³⁵⁸. » Ce geste excessif est associé par Michael Fried à celui du peintre lorsqu'il s'empare et maintient fermement sa palette durant les séances de peinture.



81. Gustave Courbet, *L'Homme à la ceinture de cuir*, détail main gauche.

Quant à la main droite, la torsion artificielle qu'elle adopte se heurte à toute tentative d'amalgame avec un geste clairement identifiable. L'objet de la désignation dont cet index est habituellement porteur ne s'affiche pas de prime abord. Ni puissance, ni exactitude ne se dégagent du mouvement de cette main retournée vers le visage du peintre et dont l'extrémité du doigt se perd dans les profondeurs sombres des boucles de la chevelure. Ce geste à la fonction incertaine vient rejoindre les yeux du modèle lesquels, s'ils sont orientés vers le spectateur, ne le regardent pas et privilégient une visée vers le bas, sur sa droite, sans que l'objet de ce regard ne soit clairement et immédiatement identifiable (cette étude en distingue cependant un dans les écrits qui vont suivre). Cette main droite ne désigne pas la figure peinte, elle n'invite pas non plus, d'un index tendu, le spectateur. Repliée sur elle-même, elle apparaît comme une « pince » nonchalamment ouverte, contrairement à celle qui, close sur elle-même, s'agrippe, telle une tenaille offensive, à la boucle de la ceinture. Ces jeux d'ouverture et de fermeture entre les deux mains symbolisent deux types de circularités distinctes et complémentaires. D'une part, le tableau de Courbet met en scène une circularité qui vient redoubler la portée métaphorique de la ceinture – accessoire majeur de cette œuvre – dont la fonction est de ceindre, enfermer, refermer, clôturer et boucler avec force, sans

³⁵⁸ Michael Fried, *Le Réalisme de Courbet*, *op.cit.*, p. 78.

hésitation ni flottement. Cette force et cette précision de la préhension, en analogie avec la tenue de la palette, symbolisent l'acte de peindre de Courbet, dans sa détermination à la fois plastique et politique, dans son engagement, ses partis pris picturaux et sa puissance de décision. D'autre part, l'œuvre engage une circularité par le biais des jeux analogiques de dédoublement et de congruence générés par la main droite. Celle-ci, tout en faisant face au spectateur, est retournée vers le modèle en une torsion à la fois forcée – la rotation du poignet en témoigne – et alanguie, le pouce et l'index sont distants comme ils peuvent l'être dans une posture d'abandon. Dans le dessin intitulé *Sieste champêtre*³⁵⁹, un motif quasiment similaire³⁶⁰ de cette main semi-ouverte se retrouve réalisé par Courbet peu de temps avant *L'Homme à la ceinture de cuir*.



82. Gustave Courbet, *Sieste champêtre*, vers 1844.

Dans ce dessin au fusain, la position de la main droite est à l'image de la semi-somnolence et de l'abandon du modèle masculin, autoportrait du peintre : sa position marque l'absence de toute fonction contrairement à la main gauche dont la fonction de préhension marque la protection et le sentiment amoureux.

Par le truchement de cette pose insolite, la main droite de *L'Homme à la ceinture de cuir* occasionne la mise en relation de trois identités – le peintre/auteur, la figure peinte et le peintre/spectateur – réunies en une même personne, Gustave Courbet. Le repliement de sa main droite, à l'image de l'involution de la posture du corps de la figure peinte, dans sa mise

³⁵⁹ Gustave Courbet, *Sieste champêtre*, vers 1844, fusain et crayon noir sur carton, 0,26 x 0,31, cintré dans la partie supérieure, non signé, Musée des beaux-arts de Besançon.

³⁶⁰ Dans ce dessin, l'orientation de la main permet d'apercevoir deux autres doigts, le majeur et l'annulaire, non visibles dans *L'Homme à la ceinture de cuir*.

en retrait autoréflexive, dans son enroulement sur elle-même, caractérise cet « [...] absorbement intense dans son propre être corporel³⁶¹. » Ce motif est également dans un rapport mimétique avec le peintre alors qu'il est dans l'exercice même de la peinture. Il ne s'agit pas de la reproduction de sa main depuis l'approche spéculaire d'un miroir et qui se situerait inversée, face à lui. Il est question ici de la vision de sa *propre* main de peintre, telle qu'il l'aperçoit dans le prolongement de son bras, alors qu'il est précisément en train de la peindre. Dans cette mise en abyme de l'observation de l'acte de peinture, Courbet abaisse le regard sur la droite, sur son propre corps – de façon similaire à celui de la figure peinte – offrant ainsi une interprétation possible à cette orientation spécifique du regard. Gustave Courbet, en reproduisant sa main au travail ainsi que le regard qu'il lui porte, se positionne dans l'auto-observation, en spectateur de sa propre action. Une différence notable est cependant instaurée entre la représentation de la main de la figure peinte et celle du peintre en spectateur de lui-même. Ce démarquage réside dans la préhension des doigts. Ceux de la figure peinte ne se referment sur aucun outil et – dans l'affirmation de cette dépossession – la position des doigts affiche cette vacuité et s'impose comme la manifestation de cette inaction. Courbet conserve la position, l'orientation, la direction de sa main au travail mais il en soustrait la fonction et la fait tourner à vide. Ce geste est analysé par Michael Fried comme la tentative d'« [...] aligner cette main droite sur la main droite du peintre-spectateur ou, de manière plus appuyée, créer une situation dans laquelle les deux mains finissent en fait par coïncider, par ne plus faire qu'une (*de nouveau*, qu'une).³⁶² »

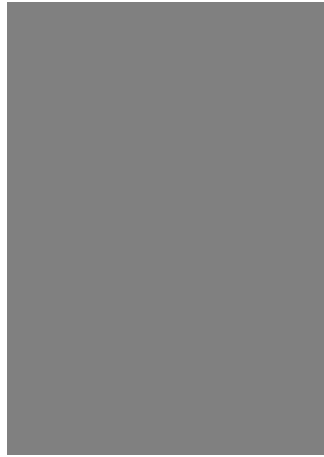
Les circularités sous-tendues par la posture de ces deux mains – l'une qui empoigne, l'autre qui s'abandonne à son propre geste tout en se superposant à celui du peintre face à sa toile – réunissent le peintre/auteur, la figure peinte et le peintre/spectateur en une même action qui trouve son « [...] point d'appui le plus caractéristique dans la *représentation d'êtres humains qui se livrent à des actions qui, à leur tour, se prêtent à une thématization de l'acte de peindre*³⁶³. » Cette « thématization » de l'acte de peindre telle que l'énonce Michael Fried, affirme *L'Homme à la ceinture de cuir* comme la figure paradigmatique de l'acte de peinture au sein duquel le sujet et l'objet sont dans une interrelation si étroite qu'ils se confondent. Les jeux de mains étudiés ici corroborent cette analyse. Ce faisant, si sujet et objet s'entremêlent jusqu'à fusionner, les temporalités qu'elles recouvrent persistent néanmoins dans leurs disjonctions. Morceau de tissu, main, craie, ouvrage, réplique d'une statue, le support de la toile qui fut employé

³⁶¹ Michael Fried, *Le Réalisme de Courbet*, *op.cit.*, p. 73.

³⁶² *Ibid.*, p. 83.

³⁶³ *Ibid.*, p. 237.

précédemment par Courbet pour une copie d'une toile du peintre Titien³⁶⁴, tous les éléments iconiques de *L'Homme à la ceinture de cuir* sont les passeurs d'une action précédente ou à venir.



83. Gustave Courbet, *L'Homme à la ceinture de cuir*, détail.

À l'image de cette craie sur le point de rouler, ou de cet ouvrage prêt à glisser devant la table, entre le passé et le présent, dans cette instabilité positionnelle, entre la crispation et l'absorbement, ces deux mains sont les figures métonymiques de l'artiste saisi entre ce qu'il a peint et ce qu'il va peindre ; dans cette situation instable dont l'imminence du basculement rend les frontières incertaines et fragiles. Entre passé, présent et futur, *L'Homme à la ceinture de cuir* fait figure de pause où le peintre se place au croisement de ce qui a été et de ce qui sera, dans l' (in)action à la fois crispée et éthérée de cette posture de l'entre-deux. Gustave Courbet se portraiture dans l'observation de sa propre pratique de peintre, à la fois *face* à la peinture et *dans* la peinture, en y stigmatisant autant le geste du retrait que celui de l'« empoignade ». Ce « geste d'empoignement³⁶⁵ », chère au philosophe Peter Sloterdijk, désigne cette capacité inouïe dont dispose l'art :

On ne surestime pas ce processus lorsqu'on le décrit comme un ébranlement des situations ordinaires de désignation³⁶⁶.

³⁶⁴ *Gustave Courbet, 1819-1877 : Grand Palais, 30 septembre 1977 - 2 janvier 1978*, Catalogue d'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux, 1977, p. 90 : « Les examens radiographiques effectués au Laboratoire de Musées de France révèlent que le peintre réutilise pour son tableau, une toile sur laquelle il a copié l'*Homme au gant* de Titien du Louvre. Il est ici en sous-impression et tête-bêche. »

³⁶⁵ Peter Sloterdijk, *Écumes. Sphérologie plurielle*, *op.cit.*, p. 467.

³⁶⁶ *Ibid.*

Cet « ébranlement des situations ordinaires de désignation » et ce « geste d'empoignement » dont sont animées les mains de *L'Homme à la ceinture de cuir* sont l'expression de la contemporanéité de Courbet qui, dans la compagnie de Dan Graham, introduit dans son œuvre les instruments de sa propre observation, organisant ainsi l'ébranlement de ce qu'il s'évertue à désigner.

Mise en relation

Consistant à la fois à déstabiliser, à émouvoir, mais également à mettre en mouvement, les significations de « l'ébranlement », substantif à la riche amplitude polysémique, sont multiples. Au croisement à la fois d'un trouble, d'une remise en question des bases ainsi ébranlées, mais également de l'enclenchement d'un dynamisme, cette action caractérise les jeux de regards et de circularités mis en place dans les œuvres de Dan Graham et Gustave Courbet. Entremêlant jusqu'à la confusion le sujet et l'objet au cœur d'un dispositif pictural ou performatif, ces deux artistes questionnent la place de l'être humain et le regard – qu'il soit celui qu'il projette ou celui dont il est la cible – dans un espace-temps désigné où passé, présent et futur sont le lieu de définitions et redécoupages poreux : « [...] le passé ne revient que pour secouer le présent, rompre l'infinitude de son horizon. Si cette danse célèbre quelque chose, c'est la commémoration d'une telle tâche critique. Cette histoire, dès lors, est aussi une politique, et plus précisément, une politique pratique du présent³⁶⁷. » Ces propos tenus par Éric de Bruyn sur la typologie filmique de Dan Graham, ont la particularité de s'appropriier également aux interrelations métaphoriques et analogiques inhérentes au tableau de Gustave Courbet. Les circuits instaurés entre le spectateur, l'auteur et l'acteur de ces deux œuvres se jouent des limites que recouvrent ces trois polarités et travaillent à la perméabilité de leurs temporalités et territoires respectifs. Les distinctions constitutives de ces trois points nodaux structurent ces circularités – même si le sujet tend à devenir l'objet, il n'en conserve pas moins ses particularités initiales et son intégrité – et posent par leurs différenciations les questions de l'être humain dans ses relations à lui-même, aux autres et à l'espace qui l'entoure et le détermine. Entre *debors* et *dedans*, se dresse ici l'expérience de ce qui est extérieur au sujet dans ses interactions avec sa configuration intérieure. Dans ce geste de désignation enroulé sur lui-même de l'autoportrait de Gustave

³⁶⁷ Éric De Bruyn, « La topologie filmique de Dan Graham », in *Dan Graham. Œuvres 1965-2000, op.cit.*, p. 328.

Courbet comme dans les développements spirales de Dan Graham, ce qui est visé est l'être-là tel que l'évoque Gaston Bachelard³⁶⁸ :

« Il faut y réfléchir à deux fois avant de parler en français, de l'être-là. Enfermé dans l'être, il faudra toujours en sortir. À peine sorti de l'être il faudra toujours y entrer. [...] Ainsi l'être spirale, qui se désigne extérieurement comme un centre bien investi, jamais n'atteindra son centre. L'être de l'homme est un être défixé. »

Trouble, ébranlement, mise en mouvement et questionnements renouvelés de son « être-là » au regard de ce qui lui est extérieur, les enroulements bouclés de Dan Graham et de Gustave Courbet interrogent nos modes de (dé)fixation au monde, dussent-ils, dans leur instabilité, nous renvoyer à des circuits irréductibles, à une simple mise en boucle « dialectique du dehors et du dedans³⁶⁹ », cette dichotomie s'effaçant au profit de la triangulation des liens et de la fluidité de leurs correspondances. Les perméabilités plastiques et sémantiques occasionnées entre spectateur, acteur de la représentation et auteur sont le lieu d'échanges moteurs et vitaux où l'œuvre – à la fois traversante et agissante – s'impose comme l'ouvrière du temps dont elle entrecroise, tel un écheveau, les diverses phases. C'est dans l'ébranlement de ces moments, passés, présents et à venir, dans la similitude de leur approche d'un temps ne cessant d'échapper à une vision figée par « l'homogénéité inerte du temps linéaire³⁷⁰ », qu'un autoportrait et deux rotations se rejoignent en une connexion vivace. Les boucles exploratoires physiques et mentales en œuvre dans *L'Homme à la ceinture de cuir* et *Two Correlated Rotations* dynamisent et reconfigurent en un retramage sensible du temps, l'être « défixé » dont les jeux de regards mettent « en œuvre une relation particulière entre les temps³⁷¹ », selon la définition, proposée par Giorgio Agamben, de la contemporanéité³⁷² :

La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme.

³⁶⁸ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 193.

³⁶⁹ *Ibid.*, Chapitre IX, « La dialectique du dehors et du dedans », p. 191-207.

³⁷⁰ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op.cit.*, p. 37.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 39.

³⁷² *Ibid.*, p. 11.

Résolument contemporains, les artistes et inventeurs, Francis Alÿs (*Walking a painting*, 2002), Louis Aimé Augustin Le Prince (*Une scène au jardin de Roundhay*, 1888), Simon Starling (*Les Maquettes en blanc*, (1995-2009), 2009), Buster Keaton (*One Week*, 1920), Alfred Hitchcock (*Rope*, 1948), Steve McQueen (*Deadpan*, 1997), Dan Graham (*Two Correlated Rotations*, 1969) et Gustave Courbet (*L'Homme à la ceinture de cuir*, 1846) mettent en œuvre cet « être-là » qui, aux croisements de circularités multiples appartenant au domaine de la peinture, de la performance, du cinéma ou de l'installation, marchent, dansent, tournent en rond, archivent, s'agitent, élaborent des intrigues ou encore attendent, impavides, que les événements du monde s'articulent à partir d'eux ou – dans une dynamique inverse – que le monde s'engrène en leurs postures. Tout en portant un regard autoréflexif sur l'action qu'ils ne cessent inlassablement d'entreprendre, ces artistes engagent des allers et retours virtuels et physiques avec le monde qui les entoure afin d'y prendre place. Ce tissage de relations aménage des inadéquations qui apparaissent comme les espaces nécessaires à la fluidité de fonctionnement des rouages ainsi engagés. Un jeu peut ainsi s'installer et s'exercer sur un ensemble, constitué de l'artiste et du monde qu'il tend à occuper, qui décrit un système dont les composants sont réunis en de mouvantes et labiles jointures. Ce sont ces modes de « défixation » au monde – positions singulières, fragiles et instables de l'être qui, dans l'observation de sa propre condition humaine, s'emploie à en saisir le trouble – dont ces artistes contemporains activent « le devenir » : « Vivre, vraiment vivre une image poétique, c'est connaître, dans une de ses petites fibres, un devenir d'être qui est une conscience du *trouble de l'être*³⁷³. »

Si l'être s'envisage sous le filtre de ce trouble dont il fait émerger la conscience, les œuvres précédemment étudiées font appel aux points d'observation privilégiés que sont l'échange de regard (Gustave Courbet et Dan Graham), le télescopage entre un monde architecturé et l'homme qui tente de s'y inscrire au péril de sa vie (Buster Keaton et Steve McQueen), les circonvolutions d'une déambulation sans finalité apparente (Francis Alÿs et Louis Aimé Augustin Le Prince), la manipulation d'archives dont le passé tente vainement de s'immiscer dans un actuel soumis à la pression d'un futur sans cesse à venir (Simon Starling) et enfin une intrigue qui, dans l'homogénéité apparente de son déroulement, déjoue les articulations attendues pour y introduire de novatrices irrptions (Alfred Hitchcock). Échanger, télescoper, déambuler, s'immiscer, dérouler, avancer, retourner sur ses pas,

³⁷³ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 198.

interrompre, reprendre : il s'agit, pour ces diverses opérations, de s'inscrire selon un axe temporel dont la linéarité demeure l'objet de productives mises à l'épreuve. De quelle nature sont ces opérations et selon quelles modalités éprouvent-elles cette malléabilité de l'axe temporel ? Les tours, détours, progressions, révolutions, involutions, enroulements et déroulements précédemment étudiés incitent à assimiler le phénomène de la boucle à un mouvement se développant selon un rythme. Fédérée par les processus de pensée qui y président ainsi que par les particularités et contraintes technologiques qui le conditionnent, la notion de rythme dans la figure de la boucle nécessite d'être éclairée, cette approche spécifique donnant ici l'opportunité d'appréhender ces circularités selon un angle de vision particulier, celui de son appartenance aux domaines des nouveaux médias dans son articulation à ce qui serait, de ce fait, les « anciens médias ». Le mot « médium », associé à son pluriel « médias » regroupe trois signaux distincts évoqués par Fredric Jameson : « celui d'un mode artistique ou d'une forme spécifique de production esthétique ; celui d'une technologie particulière, organisée aujourd'hui autour d'un dispositif central ou d'une machine ; et enfin, celui d'une institution sociale³⁷⁴. » Cette approche de Jameson s'inscrit dans l'époque qu'elle désigne : celle de la postmodernité qui – s'articulant à celle de la modernité associée par l'auteur à « l'ancien vocabulaire des genres et des formes³⁷⁵ » – fait place ici à celui de « médias ».

BOUCLES MODERNES ET POSTMODERNES

Arrimée aux croisements du XIX^e siècle, XX^e siècle et XXI^e siècle marqués par la naissance du modernisme et du postmodernisme et abordée dans cette partie de la recherche sous le filtre des nouveaux médias, cette étude des systèmes de boucles, circuits et circularités dans l'art contemporain ne peut se penser sans que ne soit posée la question de la place de ce sujet au cœur de ces déterminations historiques et stylistiques. Sous les regards croisés d'un artiste contemporain, Simon Starling – en lien avec ses prédécesseurs et figures du modernisme, László Moholy-Nagy, Mies van der Rohe, Walter Gropius ou Marcel Breuer – et celui d'auteurs comme Fredric Jameson, Georges Simondon, André Leroi-Gourhan ou Lev Manovitch, il s'agit d'observer en quoi la boucle, en évitant toute posture discriminatoire ou toute adhésion sclérosante et réductrice, s'avère être une figure éclairante de l'art

³⁷⁴ Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la Logique culturelle du capitalisme tardif*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Florence Nevoltry, Paris, ENSBA p. 121.

³⁷⁵ *Ibid.*

d'aujourd'hui à l'époque dite postmoderniste. Selon Fredric Jameson il existe deux façons de conceptualiser le phénomène du postmodernisme dans son ensemble :

[...] d'un côté, des jugements moraux (positifs ou négatifs, peu importe), et de l'autre, une tentative authentiquement dialectique de penser notre présent du temps dans l'Histoire³⁷⁶.

C'est selon cette approche spécifique que les phénomènes de la boucle sont ici examinés.

Bande perforée et haute technologie

En dehors de l'évidence de son positionnement selon un axe linéaire temporel – le préfixe « post » s'appliquant dès l'origine à un développement du temps et à sa situation postérieure à un phénomène qui lui est assigné – comment penser la boucle au cœur des articulations actives entre le modernisme et le postmodernisme ? Afin d'élaborer des pistes de réponses à cette question et d'en circonscrire les différents termes, il est opportun de se tourner de nouveau vers l'une des réalisations de Simon Starling intitulée *D1-Z1* (22,686,575 : 1) : pièce particulièrement éclairante au vu des jonctions qui s'y jouent entre modernité et postmodernité.



84. Simon Starling, *D1-Z1* (22, 686, 575 : 1), 2009.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 93.

Un ordinateur multi-usage présentant des similitudes de fonctionnement avec la « machine de Turing universelle³⁷⁷ » dont le modèle abstrait fut conçu la même année par Alan Turing, est mis au point en 1936 par l'ingénieur Konrad Zuse.³⁷⁸



85. Konrad Zuse, Z1, 1936-1938, vue de l'appartement familial.

Ce calculateur arithmétique, prototype des premiers ordinateurs, est doté de 172 octets³⁷⁹ de mémoire et peut commander des opérations de calcul : addition, soustraction, multiplication, divisions ainsi que des opérations de décodage entre système binaire et décimal. Le Z1 (« Z » pour Zuse) est composé d'un ruban perforé – long ruban de papier dont les perforations permettent d'encoder des valeurs – auquel correspondent des actions mécaniques dont le codage est assujéti à des instructions, celles de la « table d'action ». Fabriqué dans l'appartement familial de Konrad Zuse à Berlin et achevé en 1938, cet appareil fut détruit durant la Seconde Guerre mondiale puis reconstruit par l'ingénieur et ses

³⁷⁷ Alan Mathison Turing, (1912-1954), mathématicien et logicien britannique qui écrivit en 1936 un article intitulé « On computable numbers with an application to the *Entscheidungsproblem* » (Sur les nombres calculables dans leur application au problème de la « décidabilité »). Il y présente le modèle abstrait d'un appareil mécanique de calcul en mesure d'effectuer toute opération humainement possible (addition, soustraction, division et multiplication). Composée d'une tête de lecture-écriture devant laquelle se trouve un ruban divisé en cellules et qui peut se déplacer latéralement (de gauche à droite), « la machine de Turing » associe à ce ruban une chaîne de caractères auxquels correspond une action encodée par la « table d'action » (les instructions).

³⁷⁸ Konrad Zuse, (1910-1995), ingénieur allemand, fut l'un des inventeurs du calcul numérique contrôlé par programme, s'inscrivant ainsi comme pionnier de l'informatique : ce nouveau domaine des sciences et techniques qui vise le traitement rationnel par machines automatiques de l'information.

³⁷⁹ L'octet, utilisé dans la plupart des langages machines, est une unité de mesure qui comprend huit caractères (ou *bits*).

assistants à la fin des années 1980³⁸⁰. Le sujet du film projeté par Starling dans *D1-Z1* (22,686,575 : 1) est une reconstitution du *Z1* en cours de fonctionnement.



86. Simon Starling, *D1-Z1* (22, 686, 575 : 1), 2009. Détails.

Le court-métrage fait apparaître une focalisation sur les rouages mécaniques du *Z1* en action et précisément sur un détail crucial, la bande perforée et son lecteur. Avec le *Z1*, Starling met également en scène un autre modèle historique, un projecteur de cinéma, pièce importante de la technologie allemande du milieu du siècle, le « Dresden Projector » : le *D1*. Celui-ci projette un film dont la pellicule a pour format le 35 mm et a pour sujet cette autre innovation dont il est le contemporain : le *Z1*. L'artiste s'emploie à rassembler dans sa réalisation deux appareils que le regard historique répertorie comme des pièces se trouvant en

³⁸⁰ Cette reconstitution du *Z1* est visible au Deutsches Technikmuseum (Musée de la Technique) de Berlin : « édifice de métal de quelque quatre mètres cube, ce dispositif m'apparut comme la maquette d'une ville futuriste. » est une description du *Z1* par le philosophe Luis de Miranda, conférence « Numérisme et créalisme : la dialectique du siècle à venir ? », École Normale Supérieure de Paris, colloque *Repenser nos formes de vie à l'aune des nouvelles technologies*, 16-17 mars 2012.

1936 à la pointe du progrès technologique. Le *D1* et le *Z1* de *D1-Z1* (22,686,575 : 1) appartiennent à une vision progressiste de la machine obéissant à l'idéal moderniste propre à cette période, celle des années 30-40, de l'histoire de l'art européen. Simon Starling précise :

*Le modernisme représente pour moi à la fois un changement social, économique autant qu'esthétique. Les changements esthétiques s'inscrivent souvent en arrière-plan d'une volonté de changement social, d'une certaine manière ils imitent ce désir. C'est aller vers plus de clarté. Ce qui m'intéresse, c'est cette idéologie imparfaite et ses manifestations esthétiques*³⁸¹.

Cependant, dans *D1-Z1* (22,686,575 : 1), les éléments corrélés par Starling excèdent la simple visée téléologique selon laquelle une machinerie du présent s'emparerait de machines du passé pour les réinventer selon les modalités de cette simple procédure. L'artiste entrelace plus étroitement ces données historiques selon des schémas bouclés, involutifs et évolutifs. D'une part, en faisant de nouveau un bond gigantesque – dont la mesure pourrait être de 22686575 fois plus conséquente – du côté de la nouveauté technologique et d'autre part, en mettant à profit ces manifestations innovantes dans des circuits s'inscrivant résolument dans le passé.

En effet, cette reconstitution à l'idéal moderniste, mêlant deux figures emblématiques de l'histoire de la technologie allemande, doit être placée sous d'autres perspectives : celle d'une autre technologie de pointe, berlinoise, et apparaissant comme la plus innovante en 2009, date de la création de *D1-Z1* (22,686,575 : 1). Quittant ainsi la première moitié du XX^e siècle, période historique *D1* et du *Z1*, l'œuvre de Starling introduit un troisième appareil dont la technologie relève des recherches les plus abouties du XXI^e siècle. Le court métrage projeté par le *D1* est la retranscription sur une pellicule en 35 mm d'un film d'animation réalisé avec des images de synthèse où « un logiciel ultra puissant d'imagerie, susceptible de donner vie aux fictions les plus divertissantes, est mis à contribution afin d'obtenir des images sans couleurs d'une partie d'un très vieil ordinateur, qui ne savait qu'additionner et soustraire³⁸². » Ce film d'animation est élaboré grâce à une technologie très performante et selon un programme de création d'images considéré comme l'un des plus avancés qui soit. La mémoire requise pour la fabrication et le traitement des images de cette séquence de 30 secondes du *D1-Z1* (22,686,575 : 1) est très nettement supérieure aux capacités du *Z1* et en

³⁸¹ Simon Starling, entretien avec Jan Winkelmann dans *Simon Starling*, catalogue d'exposition, Leipzig, Galerie für Zeitgenössische Kunst, 1999, n. p.

³⁸² Michel Gauthier, « Simon Starling, le transportant art de la boucle » in catalogue des expositions, *THEREHERETHENTHERE*, (*Œuvres 1997-2009*), MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 18 septembre-27 décembre 2009 et *THEREHERETHENTHERE*, (*La Source*), Parc Saint-Léger, Pougues-les-Eaux, 20 septembre-20 décembre 2009, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL, 2010, p. 53.

excède de 22686575 fois les limites : la séquence a demandé plus de trois giga-octets (3 milliards d'octets d'information), soit près de 22 millions de plus que les 172 octets dont dispose le *Z1*. Cette disproportion excessive est soulignée par le sous-titre de l'œuvre qui met entre parenthèses ce rapport de proportion : (22,686,575 : 1). Derrière cette équivalence posée entre deux mesures, l'une caractérisant les origines de l'ordinateur en 1936, l'autre, sa version la plus aboutie en 2009, se glissent le rôle et la place de la mémoire ; d'une part, celle qui est intégrée aux deux ordinateurs qui en contiennent les données ou encore le programme transmettant les actions à opérer sur ces données, et, d'autre part, celle de la mémoire comme faculté cérébrale humaine à se souvenir et à convoquer des composants du passé afin de les réactualiser en de vivaces structures de pensée. Au croisement de ces mémoires, mise en évidence par Starling qui la cadre en gros plan, se situe la bande perforée dont le rôle, tel que l'écrit l'anthropologue Leroi-Gourhan³⁸³, est d'établir des corrélations :

Les fichiers à perforation sont des machines à rassembler des souvenirs, elles agissent comme une mémoire cérébrale de capacité indéfinie, susceptible, au-delà des moyens de la mémoire cérébrale humaine, de mettre chaque souvenir en corrélation avec tous les autres.

Leroi-Gourhan insiste ainsi sur le pouvoir de corrélation que le fichier à perforation détient. Cette capacité de raccordement et de mises en jonction a pour conséquence l'édification de rapports de simultanéité, des concomitances qui s'établissent entre des informations initialement disjointes. Les « souvenirs » s'y entrecroisent, créant de nouvelles significations et de nouvelles données à mémoriser tout en enrichissant les facultés de stockage et de manipulation. Les influences réciproques de ces corrélations, par une mise en abyme judicieuse, sont également en action dans le dispositif choisi par Starling, qui utilise une bande perforée et la met en rapport avec d'autres supports de mémoire, ceux des disques durs des ordinateurs participant à l'animation représentant la bande perforée.

Dans ces pistes corrélées, il est question de capacités de mémoire, celles de technologies du passé revisitées par celles du présent. Cependant, ces relations ne se cantonnent pas à une simple réactivation. En effet, le ruban perforé de l'ordinateur sur lequel Simon Starling a choisi de se focaliser afin de représenter le *Z1* en action, est une citation explicite au support utilisé par Konrad Zuse pour élaborer sa bande perforée. Celle-ci est spécifique en vertu d'une de ses caractéristiques : son recyclage. Cette bande est une pellicule d'un film de cinéma qui, initialement mise au rebut, fut réutilisée pour recevoir des perforations en lien à un programme d'actions et un codage. Le théoricien des nouveaux

³⁸³ André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole. La Mémoire et les rythmes. Vol. 2*. Paris, Albin Michel, 1964, p. 74.

médias, Lev Manovitch³⁸⁴, signale qu'un fragment de cette pellicule, qui a été conservé, montre une scène d'intérieur dans laquelle figurent deux personnes. Le code iconique du cinéma est recyclé par Konrad Zuse au profit du code binaire, numérique, de l'ordinateur, qui, passant ainsi du simulacre à la transmission d'information, s'affranchit de sa relation indicielle à la réalité : « L'ambition affichée par les médias modernes de créer des simulations de la réalité sensible est [...] éliminée ; les médias sont ramenés à leur condition originelle de support d'informations, ni plus ni moins³⁸⁵. ». Le fait que Simon Starling se soit focalisé sur cette partie précise de la vaste et complexe mécanique du Z1 n'est pas fortuit. Cette bande perforée est le point nodal de réseaux complexes de significations dont l'amplitude des portées techniques, sociologiques et esthétiques ne manque pas d'intérêt au regard de l'histoire des médias en leurs époques dites modernes et postmodernes. Simon Starling, en reprenant l'image de cette bande perforée de Zuse, opère une singulière hybridation entre trois technologies, trois moments de leur histoire et les trois relations distinctes qu'elles entretiennent avec la réalité sensible : le cinéma associé à son support, la pellicule, l'ordinateur dont le ruban porte les marques d'une codification programmée et enfin l'animation par ordinateur dont les images résultent d'un réalisme de synthèse. S'inscrivant dans un cycle, l'œuvre *D1-Z1 (22,686,575 : 1)* combine, d'une part, les prémices de la technologie numérique qui recouvrent un ensemble de données « calculables, c'est-à-dire de simples ensembles de données informatiques³⁸⁶ », d'autre part le cinéma sur pellicule celluloïd qui enregistre et retranscrit des scènes de la réalité sensible et enfin le film d'animation qui propose une reconstitution numérique d'un mécanisme du passé, celui du Z1. Ce mécanisme fait intervenir et intervient dans le corps même d'une pellicule, support d'écriture du cinématographe. Cinéma analogique et technologie numérique s'interpénètrent littéralement, le monde de l'ordinateur s'ancre à l'intérieur même de celui du cinéma. Mais les interpénétrations ne se cloisonnent pas à cette bande perforée au regard de ses relations à l'émergence de ces nouvelles technologies. Fragilités et expériences humaines vont s'immiscer dans le montage que l'artiste élabore, introduisant une dimension propre à la réalité humaine. En quoi la vision moderniste d'un progrès qui serait marqué par une suite évolutive d'appareils à coder la réalité sensible – qu'il s'agisse de code arithmétique, analogique ou de synthèse – est-elle détournée au profit d'une posture spécifiquement humaniste qui invalide ces théories modernistes ?

³⁸⁴ Lev Manovitch, *Le Langage des nouveaux médias, op.cit.*, p. 95.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 95.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 96.



87. Simon Starling, *D1-Z1* (22, 686, 575 : 1), 2009.

La forme du projecteur « Dresden Projector », le *D1*, est modifiée par Starling qui va déployer, à l'extérieur du boîtier qui renferme le corps de projection de l'appareil, les boucles de la pellicule selon les axes de rotation de dix bobines agencées symétriquement dans la partie supérieure et inférieure du socle sur lequel repose le corps du projecteur. Le ruban de celluloïd se déroule, s'enroule et s'exhibe dans toute sa matérialité sur un circuit beaucoup plus développé que celui initialement envisagé par le fabricant du projecteur de Dresde. Le déroulé du film témoigne du temps nécessaire au défilement du grand nombre d'images nécessaires à l'élaboration du film d'animation. Ce film, par son sujet et sa retranscription sur une pellicule 35 mm est le témoignage d'un retour en arrière de ce qui serait une conception téléologique du progrès. Le film d'animation créé par logiciel témoigne d'une réalité virtuelle, d'un réalisme de synthèse. Cet illusionnisme est rompu ici à un étrange exercice qui trompe les attentes du spectateur en matière d'illusionnisme cinématographique : ici pas d'effet spectaculaires, du noir et blanc, juste une vision à caractère déceptif, celle d'un gros plan fixe sur une mécanique dont le son des mouvements répétitifs, saccadés et bruyants est rendu fortement présent par un amplificateur. L'ensemble ne donne rien à envisager de plus que l'efficace fonctionnement d'une machine dont l'objet de la machinerie reste en retrait ; seul

en persiste le mouvement en boucle de la bonne marche de ses rouages. Cette machinerie de Simon Starling n'a pas de ratés, ni d'embardees, elle ronronne, bruyamment certes, mais obstinément et régulièrement, à la manière dont Roland Barthes peut en évoquer le « bruissement » :

*En somme, si peu sympathique que soit la machine (parce qu'elle constitue, sous la figure du robot, la plus grave des menaces : la perte du corps), il y a pourtant en elle la possibilité d'un thème euphorique : son bon fonctionnement ; nous redoutons la machine en ce qu'elle marche toute seule, nous en jouissons en ce qu'elle marche bien*³⁸⁷ .

Les machines de Simon Starling sont en état de marche, leur bruissement, même très sonore et saccadé, en atteste. Ce qui, en revanche, est sujet à dysfonctionnement au regard de leur usage initialement prévu, réside en l'objet de leur fonctionnement. Dans *D1-Z1* (22,686,575 : 1) le projecteur *D1* n'est pas censé exhiber le déroulement des multiples tours et détours de la pellicule de film, l'ordinateur *Z1* n'est pas destiné à être considéré sous l'angle de ses rouages en action et enfin le logiciel de création d'imagerie de synthèse n'est pas supposé offrir un résultat aussi peu spectaculaire. Ce plan fixe en noir et blanc d'une vision réduite à l'un des rouages de ce qui représente son modèle original peut apparaître étrangement déceptif. Les deux ordinateurs rassemblés dans cette œuvre de Starling – celui, filmé et donné à voir et l'autre, invisible mais offrant la possibilité au premier d'être vu et d'exister – renverse l'organisation téléologique historique : le logiciel de création d'image de synthèse ne serait rien sans son sujet, le *Z1* qui se trouve au début de cette chaîne d'innovations et de création en matière de numérisation et d'encodage. À l'inverse, la technologie numérique s'empare de l'une des particularités accessoires du *Z1*, son recyclage d'une pellicule de cinéma, et la renvoie à la séculaire polarité entre l'ordinateur et les médias :

*La pellicule de Zuse, avec son étrange superposition de codes binaire et iconique, préfigure la convergence qui suivra un demi-siècle plus tard où les deux trajectoires historiques, séparées jusque-là, se rejoignent finalement. [...] Tous les médias existants sont traduits en données numériques accessibles par l'ordinateur. [...] Bref, les médias deviennent les nouveaux médias. [...]*³⁸⁸

La pellicule de Zuse revisitée par Starling introduit un troisième nœud à la dichotomique liaison entre le numérique et les techniques qui l'anticipent. Ce ruban recyclé de la sorte propose d'autres configurations, d'autres structures à penser, selon le modèle, tel

³⁸⁷ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 99-100.

³⁸⁸ Lev Manovitch, *Le Langage des nouveaux médias, op.cit.* p. 95.

que le nomme l'artiste, d'une « Symbiotic embrace (Étreinte symbiotique) ³⁸⁹ ». Dans le domaine de la biologie, le terme de « symbiose » désigne une relation durable et profitable entre deux ou plusieurs organismes.

Simon Starling s'empare des outils technologiques et des techniques qui leur sont associées, projecteur, ordinateur, pellicule celluloïd, ruban perforé, et les fait interagir à la manière dont les organismes peuvent interagir, selon des principes dynamiques et vitaux. Comprenant en leur totalité, sans séparation ni clivages, à la fois les contingences matérielles, leur place dans le cours de l'histoire, leur portée esthétique et sociologique, ces éléments initialement disjoints, ces « dimensions multiples du matériel, du social et de l'esthétique ³⁹⁰ » telles qu'abordées par Fredric Jameson, sont assemblées selon de mouvants principes de vitalité. Au-delà d'une question de forme ou de genre, Starling offre une approche singulière du mot « médium », tel que le définit Fredric Jameson ³⁹¹ :

[...] médium, et en particulier de son pluriel médias, mot qui regroupe aujourd'hui trois signaux distincts : celui d'un mode artistique ou d'une forme spécifique de production esthétique ; celui d'une technologie particulière, organisée généralement autour d'un dispositif central ou d'une machine ; et enfin, celui d'une institution sociale.

L'ensemble de signaux formé par les divers éléments entrant en corrélation dans l'œuvre de Starling, est à l'origine de multiples trajectoires. Ces pistes inédites, en faisant appel à la mémoire et à la conscience du présent, proposent un défrichage fécond de l'avenir et de chemins futurs qui demeurent à investir. Simon Starling en creusant et déployant les rythmes secrets et poétiques de prosaïques machineries, entrelace le passé, présent ou ce qui demeure encore à venir, en d'inventifs objets de pensée.

Nouvelles syntaxes et perte de contrôle

Sous l'intrigue de l'acronyme et de la correspondance numérique du titre de l'œuvre de Simon Starling, *D1-Z1 (22,686,575 : 1)*, s'engouffrent des mises en lien opérées entre des technologies qui appartiennent à des périodes historiques distinctes et correspondent à une vision évolutionniste du temps et de la notion de progrès qu'elle sous-tend : une technologie, celle des années 30-40, précède celle des années 2010 et – l'équivalence mathématique du

³⁸⁹ Simon Starling, entretien avec Francesco Manacorda in *Simon Starling*, London, New York, Phaidon Press, 2012, p. 29.

³⁹⁰ Fredric Jameson, *op.cit.*, p. 121.

³⁹¹ *Ibid.*

sous-titre à l'appui – lui est considérablement inférieure en terme de capacités, tant de mémoire que de stockage et de définition. Passé ce premier constat, en observant le fonctionnement des « mondes » ainsi ordonnés par l'artiste, il apparaît que la congruence des trois appareils effectuée par Starling instaure une observation autoréflexive de la machine. La représentation de haute qualité du calculateur *Z1* en état de marche devient le sujet du film projeté en boucle et se retrouve placée sur le devant de la scène tandis que les mécanismes d'enroulement et de défilement de la pellicule pris en charge par le *D1* se développent tout en tension, vitesse et déroulement, proposant ainsi une version mécanique augmentée du *Dresden Projector*. Le projecteur projette et, ce faisant, montre dans le moindre de ses rouages les divers éléments qui contribuent à cette projection³⁹². Si le spectacle cinématographique vise à faire oublier ses machineries afin que son spectateur puisse s'absorber dans la contemplation d'une illusion, l'installation de Simon Starling, en une dynamique contraire, exhibe son dispositif de fonctionnement et, plus encore, fait de ce fonctionnement le sujet même de son dispositif qu'il entrecroise avec les mécanismes d'une machine révolue dont la reconstitution est assurée par le biais d'une technologie numérique de haute définition. Le seul processus absent de ce montage – l'ordinateur puissant et son logiciel à l'origine des images de synthèse – n'est perceptible que par le biais de son résultat, le film d'animation de 30 secondes. Si une donnée échappe dans *D1-Z1 (22,686,575 : 1)*, c'est l'ordinateur dans sa version la plus contemporaine, soixante-treize années plus tard. Cette interprétation du *Z1* en 2009 – à l'extrémité d'une chaîne du progrès dont le premier ordinateur entièrement programmable marquerait une étape historique – ne s'exerce que pour faire un retour sur le passé, en une figure dont l'involution est éclairante. L'étape ultime de cet axe évolutionniste de la technologie se replie en une boucle qui revisite et réactive les figures datées par l'histoire, ses techniques et son contexte. Perturbant l'ordonnement téléologique d'une vision progressiste de l'histoire, Starling entremêle technologies numériques et analogiques, pratiques de « basse technologie » et, à l'inverse, des technologies de pointe³⁹³, et enfin, des figures modernes et d'autres, contemporaines. Il enrôle les modèles du passé dans un cycle où, en toute discrétion et œuvrant en coulisse, une technologie de pointe nous livre le produit contemporain de son action dans la pleine lumière d'un projecteur archaïque marqué par le passé. Au sens propre des bobines de film comme au sens figuré des intrications

³⁹² Le moteur et les bobines du *D1* sont également visibles grâce à son coffrage d'origine dont l'une des parois latérales est vitrée.

³⁹³ « Basse technologie » (en anglais, *low-tech*) désigne des techniques apparemment simples, économiques et populaires. À l'inverse, « haute technologie » ou « technologie de pointe » (en anglais, *high-tech*) désigne les techniques considérées comme les plus avancées à une époque donnée.

processuelles qui l'animent, la machine n'est plus une réalité indépendante mais est prise au cœur des circuits involutifs et évolutifs des hybridations savantes et circulatoires opérées par Starling³⁹⁴ :

L'activité autoréflexive du dernier modernisme ambitionnait de faire de l'œuvre d'art un absolu, une réalité indépendante ; celle que pratique Starling a le dessein inverse : la rendre relative, dépendante des techniques, de l'histoire, du contexte.

Cette rupture avec le modernisme se caractérise par deux des symptômes qui marquent les tropes du postmodernisme : d'une part, le pastiche dont on aurait ôté tout objet, et qui ne dissimule rien de ce jeu « à vide » de la pratique du simulacre, et, d'autre part, une rupture dans le temps qui en caractérise une profonde mutation spatiale et temporelle. L'œuvre de Simon Starling ne s'inscrit pas dans cette approche de la postmodernité. Si les appareils utilisés par l'artiste adoptent une visée autoréflexive moderniste du processus pour lequel ils ont été fabriqués, ils s'en échappent par une absence de toute finalité productiviste. Les performances technologiques sont détournées au profit de l'observation peu spectaculaire d'un mécanisme obsolète et, qui plus est, ne fut pas mené à son terme du fait des imperfections mécaniques dues aux interventions manuelles³⁹⁵ de son concepteur, Konrad Zuse, qui autofinança et bricola cette invention dans un espace domestique privé. Des zones d'incertitude et de précarité s'immiscent au cœur des modèles historiques mis à jour par Starling : les dysfonctionnements mécaniques du Z1, la fragilité du ruban de celluloid mis à nu et prêt à se rompre par la célérité et la tension des tours et détours qui défilent avec la rapidité induite par le passage de 24 images par seconde, témoignent de cette vulnérabilité. Simon Starling apparaît, non pas en auteur nostalgique de la modernité, ni en acteur des ruptures et pastiches postmodernes jouant les composants du passé, mais en créateur de mondes dont les agencements questionnent, à la lumière du passé, les formes à venir tout en réinjectant le fruit de ces mises en corrélation dans une actualité pressante. Occasionnant une redécouverte de l'histoire sous l'angle de la nouveauté d'une pensée en acte, les détours technologiques pris par Simon Starling ne témoignent pas d'un mouvement réactionnaire contre le progrès technique, pas plus qu'ils ne relèvent de l'empreinte romantique du regret d'une époque surannée. Les outils qu'il cite, transforme, augmente et met en synergie ne sont

³⁹⁴ Michel Gauthier, « Simon Starling, le transportant art de la boucle » in *THEREHERETHENTHERE....*, *op. cit.*, p. 53.

³⁹⁵ Les pièces du Z1, pour certaines en bois, furent découpées à la scie égoïne ; elles furent la cause des dysfonctionnements d'ordre mécanique qui invalideront ce modèle dont le fonctionnement fut abandonné, avec le Z2 puis le Z3, au profit des circuits plus fiables des relais électriques.

que les instruments du « désir de traiter des questions actuelles³⁹⁶ » et notamment celles de la course effrénée au progrès technologique et de ses incidences sur les capacités humaines à en comprendre les mécanismes, les implications, les conséquences et les bénéfices³⁹⁷ :

L'ordinateur obstinément mécanique de Zuse est recréé sous la forme d'une machine des millions de fois plus puissante, livrant un raccourci spectaculaire de notre perte de contrôle.

C'est aussi à cette « perte de contrôle » et à ses incertitudes que font référence les modes de fonctionnement et les engrenages selon lesquels s'organisent projecteur, calculateur et logiciel. En proposant des voies d'accès permettant de renouer avec les histoires humaines qui se nichent au creux des inventions technologiques, l'artiste réinjecte une présence humaine dans ce qui semble s'en départir, rejoignant là les propos du philosophe Gilbert Simondon³⁹⁸ :

Ce qui réside dans les machines, c'est de la réalité humaine, du geste humain fixé et cristallisé en structures qui fonctionnent.

Simon Starling, de son « geste humain fixé et cristallisé » resitue les objets techniques dans un circuit en boucle où le point de départ et le point d'arrivée coïncident, où l'objet originel et le produit final concordent en une interdépendance intelligente. Chacun de ces artefacts, renvoyant dos à dos toute conception dualiste de l'histoire, entre ainsi dans une relation de réciprocité où la circularité du processus engagé permet de défricher de nouvelles syntaxes dans une approche éclairée du monde et des appareils qui s'y multiplient, toujours plus performants. Les boucles à l'œuvre chez Simon Starling sont en rupture avec toute projection linéaire moderniste et se délient des ruptures postmodernistes afin de réinventer d'autres grilles de lecture, dussent-elles prendre les allures cryptiques d'algorithmes et de bandes perforées dont la naissance fortuite est le produit du recyclage de l'intimité cinématographique d'une scène d'intérieur.

Ces circuits mis en exergue par Starling révèlent les enjeux temporels et historiques de la boucle. Entrecroisant gain et perte de contrôle, mécanisme et réalité humaine, innovation et recyclage, modernisme et post-modernisme, la boucle s'éprouve stratégiquement au sein de découpages historiques et temporels où elle exerce une dynamique emprise. L'élasticité de cette stratégie, en permettant de remanier, de brasser et

³⁹⁶ Simon Starling, entretien avec Sandra Patron et Frank Lamy, catalogue d'exposition *Simon Starling, Thereherethere....*, op.cit., p. 115.

³⁹⁷ *Ibid.*

³⁹⁸ Gilbert Simondon, *Du Mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier-Montaigne, 1969, p. 12.

d'éprouver le carcan d'un système de projection linéaire du temps et de l'histoire, organise un « espace-medium », dans le sens où Pavel Florensky, cité par Lev Manovitch³⁹⁹, l'énonce⁴⁰⁰ :

L'espace-médium, c'est la carte des objets sur l'espace. [...] Nous avons vu que les Choses étaient inséparables de l'espace et qu'il était impossible de représenter les premières et le second en eux-mêmes.

Cette mise en corrélation des objets et de l'espace, selon son acception par Pavel Florensky trouve dans la mise en boucle une approche stratégique du concept de l'« espace-medium » qui demeure à revisiter et à penser de nouveau.

Structure ligamentaire

Les circuits et les liens de réciprocité activés par ces approches diachroniques de l'histoire ainsi que par l'hybridation documentée d'ouvrages ou d'objets manufacturés est un phénomène récurrent de la pratique artistique de Simon Starling. Le type de lecture auquel l'artiste convie le spectateur, ainsi que les jonctions qui sont à l'œuvre dans ses installations, permettent d'envisager l'espace, le temps, la lumière, le son et la matière selon des marqueurs qu'il s'agit ici de circonscrire.



88. Simon Starling, *Wilhelm Noack OHG*, 2006.

³⁹⁹ Lev Manovitch, *Le Langage des nouveaux médias*, *op.cit.*, p. 446-447.

⁴⁰⁰ Voir Alla Efimova et Lev Manovitch, « *Object, Space, Culture : Introduction* », in *Tekstura : Russian Essays on Visual Culture*, Alla Efimova et Lev Manovitch (dir.), Chicago, Chicago University Press, 1993, xxxvi.

Les circuits, motifs rotatifs et autoréflexifs selon lesquels ces repères s'érigent, occupent un rôle conséquent dans cette autre réalisation de Simon Starling, *Wilhelm Noack oHG*, qui, comme *D1-Z1 (22,686,575 : 1)*, organise une relation ternaire ; il y est question de la mise en corrélation d'un escalier hélicoïdal, d'un film et d'un projecteur. Le sujet du film s'inscrit dans un lieu, celui de la fabrique Wilhem Noack⁴⁰¹, entreprise métallurgique berlinoise active depuis plus d'un siècle, où fut effectuée la fabrication de cet escalier sur lequel, articulé à son fût intérieur, le projecteur de l'installation de Starling se trouve fixé. Ce qui en constitue les marches, dès lors impraticables, sont de fines tubulures mobiles dont la rotation est transmise par le défilement du film en cours de projection. Les montants de cet escalier ne sont autres que le corps du film, la pellicule, qui se déroule et défile, tendue, distribuée par les nombreuses bobines formant la structure équilibrée de cet ensemble composé par le film et l'ossature métallique de l'escalier en spirale. Ce système offre une version démultipliée, en de spectaculaires métrages, de la longueur du défilement qui sera mis en scène trois ans plus tard dans *D1-Z1 (22,686,575 : 1)*.



89. Simon Starling, *Wilhelm Noack OHG*, 2006, détail de la structure de défilement du film.

⁴⁰¹ Cette firme berlinoise, spécialisée en fer forgé et travail des métaux fut créée en 1897 et demeure en activité depuis cinq générations. En lien avec les Musées Nationaux de Berlin, cette entreprise s'associe également régulièrement au milieu artistique (Anselm Kiefer, Damien Hirst ...). Son site, le « Noack Metallbau » [Consultation le 13 décembre 2014] est disponible sur <<http://www.noackmetall.de/fotos.html>>. La page consacrée aux réalisations représentatives de l'entreprise y présente un visuel de l'œuvre de Starling, associé à diverses productions (plafond acoustique, porte à tourniquet, emblèmes pour le ministère fédéral allemand, etc.).

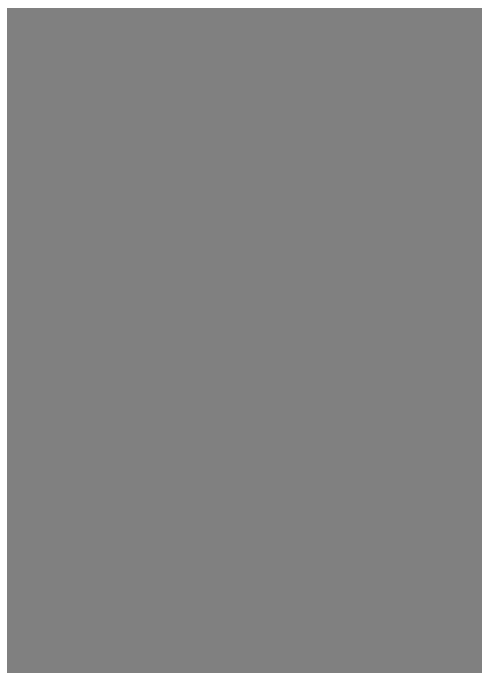
En noir et blanc, le film projeté par l'appareil est muet, à l'inverse de l'installation dont les roulements, le moteur du projecteur et le défilement de la pellicule, sont extrêmement sonores et plongent l'installation dans un vacarme mécaniste. Deux sujets d'étude sont articulés dans ce film.



90. Simon Starling, *Wilhelm Noack OHG*, 2006.

D'une part, un regard historique documenté par des photographies et des images d'archives fixes ou animées sur l'entreprise d'antan et ses réalisations passées, notamment

celle de la fabrication dans l'entreprise Noack de la fameuse chaise *Barcelona*⁴⁰², figure marquante du modernisme créé en 1929 par Mies van der Rohe et sa collaboratrice Lilly Reich ; d'autre part, également en noir et blanc, un regard contemporain sur l'actualité de cette entreprise Noack. L'appareillage technique utilisé pour filmer apparaît dans le film lui-même en une vision autoréflexive.



91. Simon Starling, *Wilhelm Noack OHG*, 2006.

Cette vision du présent est traitée par le mouvement circulaire d'un travelling rapide qui, alternant avec les moments de pause des images fixes, occasionne des ruptures dans le rythme du film. La fabrique, pôle d'attention de nombreuses investigations de l'artiste, est ici également le lieu où les pièces métalliques de la structure en forme d'escalier de l'œuvre *Wilhelm Noack oHG* furent usinées. En outre, cette structure métallique est manufacturée selon le modèle d'un précédent escalier dont Starling offre ici sa version personnelle. Ce prototype, un escalier qui s'inscrit dans l'histoire de l'architecture et du design de la première moitié du XX^e siècle, rejoignant de la sorte le contexte historique de la chaise *Barcelona*, fut également élaboré dans ces mêmes ateliers de l'entreprise berlinoise. La structure métallique de *Wilhelm Noack oHG* de Starling emprunte ainsi sa forme à une seconde figure du modernisme, l'escalier dessiné par l'architecte et designer Walter Gropius réalisé par Marcel

⁴⁰² Ludwig Mies Van Der Rohe et Lilly Reich, *Barcelona* (1929), chauffeuse dont le signe distinctif est la structure apparente et le piétement en acier chromé en forme de croix.

Breuer et usiné dans la métallurgie Wilhelm Noack⁴⁰³. Après de multiples tracasseries administratives et politiques, Gropius parvient à emporter cet escalier aux États-Unis lors de son émigration en 1937, en pleine montée du nazisme – parti avec lequel l'entreprise métallurgiste collaborera durant la Seconde Guerre mondiale. Cet escalier hélicoïdal sera intégré par Gropius à la maison individuelle⁴⁰⁴ qu'il construira en 1938 aux États-Unis.



92. Walter Gropius, maison individuelle, 1937-1938.

Enfin, évoqué par la critique d'art Marjolaine Lévy⁴⁰⁵ – dernière des pièces du puzzle élaboré par Simon Starling – le *Light-Space Modulator* de László Moholy-Nagy ; celui-ci fera la rencontre de Walter Gropius en 1922, au Bauhaus, où il dirige un atelier du métal. Le *Light-Space Modulator*, présente de nombreuses similitudes tant formelles que cinétiques avec *Wilhelm Noack oHG*. Utilisé pour ses « jeux de lumière noir-blanc-gris » mis en scène dans le

⁴⁰³ Fondée en 1897 la société Wilcke, rebaptisée en 1938 société Wilhelm Noack, existant depuis environ cinq générations, a vécu les différentes périodes d'agitation politique, sociale et culturelle berlinoises : après avoir travaillé pour le Bauhaus, la firme collaborera avec le régime Nazi. La société, à travers ses objets d'art et son artisanat d'enseignes, de lampes, de portes, de serrures, de clés et d'insignes, sera une entreprise active durant tout le XX^e siècle. Outre sa collaboration avec Ludwig Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Walter Gropius et le Bauhaus, l'entreprise métallurgique travaille pour l'Union des Musées Nationaux situés à Dahlem, au sud-ouest de Berlin. Elle exécute régulièrement des commandes d'art contemporain (la serrurerie des vitrines de Damien Hirst ou les éléments métalliques de certaines pièces d'Anselm Kiefer, par exemple, ont été ouvragés dans cette usine).

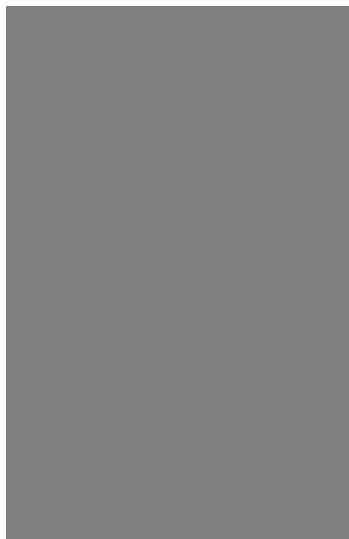
⁴⁰⁴ Le parti Nazi décrète en 1933 la dissolution du Bauhaus installé à Berlin qui, après une mise sous scellés, fut fermé en 1933, enclenchant une vague d'émigration de ses maîtres et artistes aux États-Unis comme ce fut le cas pour Walter Gropius en 1937. Il construisit sa maison d'habitation à Lincoln, dans le Massachusetts en 1938. Son ancien élève et professeur du Bauhaus, Marcel Breuer, qui contribua à réaliser le fameux escalier et qui émigra également aux États-Unis, sera son associé jusqu'en 1941.

⁴⁰⁵ Marjolaine Lévy, « Made in Starling, Simon Starling, à la recherche de la motivation perdue », in *Cahiers du MNAM n° 105*, Paris, automne 2008, p. 85.

film *Ein Lichtspiel schwarz-weiss-grau*, *Light-Space Modulator* est également en lien avec une projection.



93. László Moholy-Nagy, *Light-Space Modulator*, 1930.



94. László Moholy-Nagy, *Lichtspiel. Schwarz-Weiss-Grau*, 1930.

Selon le scénario initialement prévu, Moholy-Nagy conçoit d'insérer dans ce film des prises de vue effectuées dans une usine, lieu de la fabrication des pièces métalliques du *Light-Space Modulator* :

Dans un atelier métallurgique, on fabrique les pièces métalliques du modulateur espace-lumière.

Des phases du travail sur le banc du tour, affûtage et polissage. [...]

Montage du modulateur espace-lumière.

Moteur, tambour, roue dentée, ampoule. [...]

Défilé des pièces détachées⁴⁰⁶.

Atelier métallurgique, fabrique, tour, moteur, tambour, roue dentée, défilé : les boucles du récit de Starling font écho à celles de Moholy-Nagy. Les correspondances formelles, cinétiques et processuelles qui articulent *Light-Space Modulator* de Moholy-Nagy et *Wilhelm Noack oHG* de Simon Starling s’ancrent à la fois au creux d’une fabrique berlinoise, d’une école, le Bauhaus, et d’une ville, Berlin. Toute une famille d’artistes modernes s’y révèle, Gropius, Van der Rohe, Reich, Breuer, Moholy-Nagy dont les œuvres sont les indices de multiples pistes à suivre. Le fil de ces histoires tresse des correspondances étroites tant au niveau du contexte technologique et économique que du contexte politique : montée du nazisme, collaboration des entreprises durant la guerre, fermeture du Bauhaus, déplacement d’un escalier quittant le collectif d’une école allemande pour une habitation individuelle américaine, vague d’émigration. Par l’entremise d’une sculpture cinétique modulant espace, forme, son et lumière, se créent des ponts dynamiques entre les conceptions diachroniques, modernes et contemporaines de l’histoire et d’un présent qui ne cesse de s’y réinventer. Dans le tissage du silence des images d’archives et d’un contemporain vacarme mécanique, les circulations, rotations et mouvements autoréflexifs de *Wilhelm Noack oHG* gouvernent et mobilisent les repères mis en corrélation par Starling. Mobilier, appareil, construction architecturale, sculpture cinétique, découpage historique et déplacement géographique sont les repères mis en synergie par l’artiste qui, se saisissant du passé, exerce le filtre d’un regard artistique ancré dans le présent qu’il n’en finit pas de questionner, ouvrant un champ inépuisable d’investigations futures. Si l’être humain semble être mis en absence dans les dispositifs précédemment examinés, sa place en est cependant sauvegardée et son apparition s’effectue sous l’angle de la mémoire et du formidable pouvoir de réactivation de ses souvenirs, immédiats, proches ou lointains, personnels ou collectifs. Starling ponctionne et interroge des figures du passé appartenant à l’une de ses périodes de prédilection – la naissance des avant-gardes et de la modernité – la synchronisant avec l’actualité du monde économique et politique auquel il appartient. Adoptant un profil moderniste par son autoréflexivité, cette pratique n’en conserve cependant pas la rigidité d’une délimitation exclusive et sélective. Starling, par ses mises en lien, fait feu de tout bois : anecdotes, phases

⁴⁰⁶ Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*, traduit du hongrois par Véronique Charaire, Paris, Flammarion, 1984, p. 320.

cruciales de l'histoire, détails de fabrication, accidents, hasards et contingences diverses. Attentif aux différentes phases de fabrication des éléments qu'il agence, à leur contexte sociopolitique, à leur localisation géographique ou à leur portée économique, l'artiste inocule au cœur du présent de nouveaux germes qui permettent au spectateur vigilant de se forger, sous d'insolites perspectives, un regard inédit sur une société et les productions qui ne cessent de s'y réinventer. S'inscrivant au croisement de nouvelles et d'anciennes générations d'objets technologiques et techniques, à la croisée d'anciens et de nouveaux médias, les agencements artistiques de l'artiste créent des relations inédites au présent qui en permettent la reconsidération et l'inscription sous d'historiques perspectives, échappant à toute nostalgie romantique.

Fredric Jameson définit la mise en perspective de l'histoire comme ce qui « n'est en fait ni une représentation du passé ni une représentation du futur (bien que ses diverses formes *se servent* de ces représentations)⁴⁰⁷ » et ce qui implique une mise à distance du présent qui « le défamiliarise et nous autorise cette distance par rapport à l'immédiateté qui est, à la fin, qualifiée de perspective historique.⁴⁰⁸ » La réappropriation des figures avant-gardistes et modernistes que Starling engage se réalise lors de remises en jeu qui augmentent ces figures et les recyclent les unes à la faveur des autres, sans hiérarchie, ni de forme, ni de posture. Non pas dans une conception dialectique qui confronterait et opposerait ces figures et les périodes qui les caractérisent tout en y valorisant une approche antithétique, mais selon d'étroites corrélations et imbrications. Les prélèvements opérés s'inscrivent dans une circulation dynamique où la conception moderniste linéaire du temps se disperse et ne se conçoit plus désormais en termes de linéarité mais en termes de réseaux, d'interpolations dynamique de l'historicité qui s'apparenterait, pour reprendre une terminologie informatique, à un « code source ouvert ». La pratique artistique contemporaine, telle que l'exerce Simon Starling, opère des jonctions dont les boucles locales ou globales, une bobine, un travelling circulaire, un film qui se déroule et s'enroule, l'auto-réflexivité d'un appareillage audiovisuel, le retour de l'histoire sur elle-même, permettent d'assurer des liens dont la nature « ligamentaire » évite la pétrification sans pour autant céder à la dispersion, rejoignant ainsi la définition de l'art développée par Daniel Payot⁴⁰⁹ :

⁴⁰⁷ Fredric Jameson, *op. cit.*, p. 396.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ Daniel Payot, *L'Objet-fibule. Les Petites attaches de l'art contemporain, op.cit.*, p. 17.

[...] notre mot « art » appartient à une famille dont l'une des significations les plus fréquentes et les plus structurelles concerne, de façon générale, la jointure [...] : ainsi le latin *artus* (« articulation ») ou en grec les termes *artuno* (« arranger », « équiper »), *arthron* (« articulation, membre »), *ararisko* (*ajuster, adapter, harmoniser*) désignent-ils l'attache, la charnière ou le ligament sans lesquels aucune composition ne pourrait triompher de la dispersion, sans lesquels rien ne pourrait s'organiser.

Dans cet extrait consacré au mot « art » figurant dans le passage intitulé « L'articulation des hétérogènes⁴¹⁰ », le philosophe met ainsi l'accent sur le pouvoir ligamentaire de l'art, des liaisons dont il est porteur et qui le constituent. Les boucles matérielles et temporelles que nous venons d'examiner possèdent ce pouvoir de relier les hétérogènes et travaillent à transformer et à créer de nouvelles relations entre des cultures, des objets, des temps et des histoires. Cette dimension de jointure et d'articulation propre à la boucle permet ainsi de dégager l'une des caractéristiques des procédures mises en jeu par les artistes qui nous préoccupent dans le cadre de cette étude sur la boucle : la disposition de la boucle à articuler différents composants du monde, lui assurant ce *legato* où, toujours selon Payot⁴¹¹ :

Bien au-delà du seul intérêt esthétique seraient ici en jeu la conception et la mise en œuvre d'une articulation générale assurant une lisibilité et une intelligibilité du monde telles que celui-ci puisse être présenté, à travers sa diversité et son apparente dispersion, selon son essentielle homogénéité.

La boucle, par les attaches et les passages qu'elle opère, apparaît comme un facteur d'homogénéisation, productrice d'une intelligibilité du monde dans lequel elle s'inscrit et dans la souplesse des articulations qu'elle prend plaisir à construire.

Rafraîchir la page

Cette jonction opérée par la boucle de temporalités et de mouvements historiques distincts pose la question, dans le cadre de cette étude de la boucle dans les pratiques du XX^e siècle et XXI^e siècle, de la place du modernisme et du postmodernisme. Cette thèse ne pourrait avoir pour objet de définir la totalité des significations que recouvrent ces deux termes. Ces concepts, par leur pluralité de définition, par la diversité des périodicités et des domaines qu'ils englobent, ne sauraient être l'objet ici d'une étude succincte qui, de ce fait, ne

⁴¹⁰ *Ibid.*, voir le chapitre « L'articulation des hétérogènes », p. 17-19.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 18-19.

pourrait être qu'erronée. Ces concepts prennent place et se définissent au vu de l'examen des réalisations précédemment examinées sous le filtre précis de l'observation sous-tendue par cette enquête sur la boucle et ses circularités. Les figures et les processus de la boucle dans la pratique artistique contemporaine sont révélateurs d'une interrogation de ces mouvements historiquement définis comme modernes et postmodernes. La question se pose de savoir de quelle manière ils s'y inscrivent et à quelles perspectives ils s'ouvrent.

Expressions de la pensée recouvrant de complexes enjeux tant plastiques, qu'esthétiques, économiques ou politiques, le postmodernisme et le modernisme qui le précède obéissent à une définition commune : ils témoignent tous deux d'une mesure du temps, d'une découpe effectuée dans l'ensemble d'une temporalité plus vaste et qui les contient. L'ensemble des phénomènes que représentent les dénominations « moderne » et « postmoderne » ne peut cependant s'organiser selon une simple relation d'enchaînement. Pour citer Perry Anderson, « Loin d'avoir succédé au moderne, le postmoderne représentait depuis le départ un mouvement de régénération interne à ce dernier⁴¹² ». L'articulation entre le modernisme et le postmodernisme s'envisage selon les relations de cette régénération interne. Ce phénomène régénératif repose sur un mécanisme de reconstitution, à la fois action et résultat de cette action, selon lequel un renouvellement, une renaissance, s'opère ; cette action consiste, pour en reprendre la terminologie dans le domaine de la chimie, à « libérer une substance d'une combinaison où elle était engagée⁴¹³ » et encore à « rendre à une substance, en particulier à un catalyseur, à un échangeur d'ions ses propriétés initiales ». Libérer, combiner, engager, catalyser, échanger, retourner à un état initial, ces opérations induites par ce système régénératif font appel à un double mouvement, à la fois celui d'un dégagement libérateur et celui d'un retournement vers une situation précédemment formée. Ces trajectoires, inextricablement liées, l'une se trouvant inabordable sans l'autre, mènent les réalisations postmodernistes à se définir selon cette circulation de type régénératif. Le postmodernisme se nourrit du modernisme et s'en libère, tout en mettant au creux de ce circuit une opération de retour à un état initial basé sur une remise à plat des éléments qu'elle engage. Dans les écrits de Jean-François Lyotard, cet « après moderne » ne saurait se qualifier sous l'égide du préfixe « post » mais plus certainement, sous les appellations générées par les préfixes en « ana » : « le “post” de “postmoderne” » ne signifie pas un mouvement de *come back*, de *flash back*, de *feed back*, c'est-à-dire de répétition, mais un procès en “ ana-”, un procès

⁴¹² Perry Anderson, *Les Origines de la postmodernité*, traduit de l'anglais par Natacha Filipi et Nicolas Vieillescazes, Paris, les Prairies Ordinaires, 2010, p. 47.

⁴¹³ *Trésor de la langue française...op.cit.* : « Régénération » [définition], p. 648.

d'analyse, d'anamnèse, d'anagogie et d'anamorphose, qui élabore un « oubli initial »⁴¹⁴. Cet « oubli initial » de Lyotard n'est pas ici à comprendre comme une perte et un effacement irrémédiables des données du passé, mais comme une direction différente qui s'affranchit de la précédente par le changement qu'elle introduit, « quelque chose comme une conversion »⁴¹⁵.

Un parallèle peut s'établir entre ce retournement induit par la conversion⁴¹⁶ et une opération dans le domaine de l'informatique, celle du « rafraîchissement ». Sans vouloir confondre les développements sur le sens de « post » de Lyotard et les répercussions d'une commande issue du champ lexical informatique, cette opération informatique usuelle demeure éclairante. Consistant à « rafraîchir une page *web* »⁴¹⁷, c'est-à-dire à recharger ou actualiser une page courante sur le *web*, cette action est l'exemple spécialisé d'une remise à neuf, d'un retour à l'état initial d'une donnée, en l'occurrence une page d'informations, préalablement apparue sous divers états et en de multiples versions obtenues par la navigation de l'internaute. Cette modélisation informatique de la boucle se base sur l'opération d'une remise en l'état d'une étape d'origine, non pas dans le but de clôturer un mouvement de recherche, mais dans le but opposé d'en amorcer de nouveau une autre. L'oubli formulé par Lyotard a des accointances, sans s'y apparenter de façon homologue qui ne serait que réductrice, avec ce rafraîchissement commandé par l'internaute ; il y demeure le lieu d'une volonté de rebondissement où l'action de « rafraîchir » permet de poursuivre les investigations futures. C'est selon cette considération régénérative de l'oubli que se développent les figures et procédures autoréflexives des boucles examinées au cours de cette étude.

Redistributions

Pour reprendre la métaphore de la table, les relations entretenues entre les figures et processus de boucle dans les pratiques artistiques contemporaines ne s'inscrivent pas plus dans l'optique moderniste de la « table rase » que du « tout sur la table » transavant-gardiste

⁴¹⁴ Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants, op.cit.*, p. 113.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁴¹⁶ *Trésor de la langue française...op.cit.* : « Conversion » [étymologie] : « [...] passage [...] », « action de se tourner » art militaire : « mouvement tournant ». [...], « changement d'une chose en une autre » [...]. Emprunté au latin classique *conversio* « action de tourner, mouvement circulaire; changement, métamorphose », p. 126.

⁴¹⁷ *Web*, appellation courante pour le *World Wide Web*, littéralement la toile (d'araignée) mondiale, consiste en un système d'information hypertexte multimédia qui apparaît sous la forme de la *page web*. Le *web* est une des applications de l'infrastructure qu'est l'Internet, réseau informatique mondial.

énoncée par le critique d'art Achille Bonito-Oliva⁴¹⁸. Pour celui-ci, « faire de l'art signifie désormais avoir tout sur la table dans une contemporanéité tournante et synchronique réussissant à couler dans le creuset de l'art, des images privées et des images mythiques, des signes personnels, liés à l'histoire universelle et, des signes publics, liés à l'histoire de l'art et de la culture ». Les artistes dont les œuvres nourrissent et accompagnent cette thèse, ne traitent ni de cette table rase, ni d'une table encombrée sur laquelle tout serait entreposé et mis à disposition de façon synchronique, mais davantage d'une « table d'action » telle qu'utilisée dans les premiers ordinateurs. Cette structure métaphorique est à penser non pas sous l'approche d'un agent qui serait porteur d'un « trop-plein » ou d'un « trop-vide », mais d'un agent de (re)distribution. À l'image de courroies bouclées et bouclantes, les œuvres des artistes étudiés en cet instant de la thèse, Alÿs, Bruegel L'Ancien, Courbet, Dan Graham, Rodney Graham, Gupta, Hitchcock, Keaton, McQueen, Ondák et Starling – précieux activateurs de figures et procédures de boucle – se rejoignent autour de cette table d'instruction. Ce plateau de commande ventile les objets, formes et gestes révélateurs de la société à laquelle les artistes appartiennent et qu'ils s'attachent à la fois à encoder et à décrypter, proposant d'« alter-agencements » au monde qui les entourent. Exposant leurs encodages personnels, les auteurs retenus dans cette étude élaborent une version augmentée de leurs rapports au monde, seul objectif viable d'après Félix Guattari, cité par Nicolas Bourriaud⁴¹⁹, pour qui, « la seule finalité acceptable des activités humaines est la production d'une subjectivité auto-enrichissant de façon continue son rapport au monde⁴²⁰. »

Cet auto-enrichissement qui trouve une résonance dans l'image d'un procédé informatique, le rafraîchissement d'une page *web*, se base sur une opération liée à la mémoire et à son corollaire, l'oubli. Si les « métarécits⁴²¹ » apparaissent comme la pierre angulaire de la modernité, leur abandon par la postmodernité fait place à une autre configuration où la linéarité narrative est mise en parallèle avec une absence de schéma évolutif prétracé, comme le confirme Lev Manovich⁴²² :

⁴¹⁸ Achille Bonito Oliva, *La Transavant-garde italienne*, Milano, Giancarlo Politi, 1980, p. 92.

⁴¹⁹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, les Presses du Réel, 2001, p. 107.

⁴²⁰ Voir Félix Guattari, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992, p. 38.

⁴²¹ Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, *op.cit.*, p. 31 : « Les “métarécits” dont il est question dans *La Condition postmoderne* sont ceux qui ont marqué la modernité : émancipation progressive de la raison et de la liberté, émancipation progressive ou catastrophique du travail (source de la valeur aliénée dans le capitalisme), enrichissement de l'humanité tout entière par les progrès de la technoscience capitaliste, et même, si l'on compte le christianisme lui-même dans la modernité (opposé alors au classicisme antique), salut des créatures par la conversion des âmes au récit christique de l'amour martyr. »

⁴²² Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux médias*, *op.cit.*, p. 415.

Plutôt que d'essayer de mettre en corrélation les formes narratives et celles des bases de données avec les médias modernes et les technologies de l'information ou de les en déduire, je préfère y voir deux imaginations rivales, deux impulsions créatrices fondamentales, deux réactions essentielles face au monde.

Le récit cohabite avec une structure qui s'imagine désormais davantage, selon la terminologie des nouveaux médias, comme cette « base de données » plutôt que sous une forme narrative dotée d'un commencement et une fin. Ni « opération temporelle ou généalogique dans le sens des logiques traditionnelles d'historicité ou de causalité⁴²³ », n'engageant « pas d'espace historiographique profond⁴²⁴ » ni « temporalité perspective⁴²⁵ », le récit contemporain « s'allume comme un circuit nodal dans un distributeur automatique⁴²⁶ ». Le « circuit nodal », la boucle et ses pérégrinations artistiques contemporaines, s'expose comme une nouvelle forme de cheminement. L'étude qui va suivre aborde ces récits dont l'arborescence se déploie, à l'opposé d'une progression narrative linéaire, sans hiérarchie, dans un espace qui est occupé selon des structures qui restent ici à définir. Les circuits, figures et processus de boucle s'y développent, entraînant leurs circularités figurales et processuelles à quitter les « grands récits » modernistes et à se reformuler différemment, selon d'autres perspectives et d'autres espaces. Ce sont les particularités spatiales engagées par ces circularités que cette quatrième partie de la thèse examine. Après avoir abordé, dans les deux parties qui précèdent, le registre typologique et formel de la boucle visant à définir les formes et processus de la boucle, puis l'étude des temporalités endossées au regard de la modernité et de la postmodernité, cette quatrième et dernière partie se préoccupe de l'espace généré, défini et pris en charge par les circuits de la boucle. En quoi les nouvelles formes narratives engagées par la boucle dans les pratiques contemporaines témoignent-elles d'une mise en espace singulière et caractéristique de notre contemporanéité ? Selon quels paramètres et sous quels critères plastiques, politico-économiques et esthétiques, cette spatialisation en œuvre dans les figures et processus de boucle, conditionnent-ils la relation qu'ils entretiennent au monde ? La recherche à suivre fait état des divers espaces de la boucle et des relations qui s'y développent, se matérialisant aussi bien par la mise en absence du récit traditionnel, que du travail de l'usure qui en découle ou encore des relations d'échanges qui s'y observent. En conclusion, il s'agira d'examiner en

⁴²³ Fredric Jameson, *op.cit.*, p. 514.

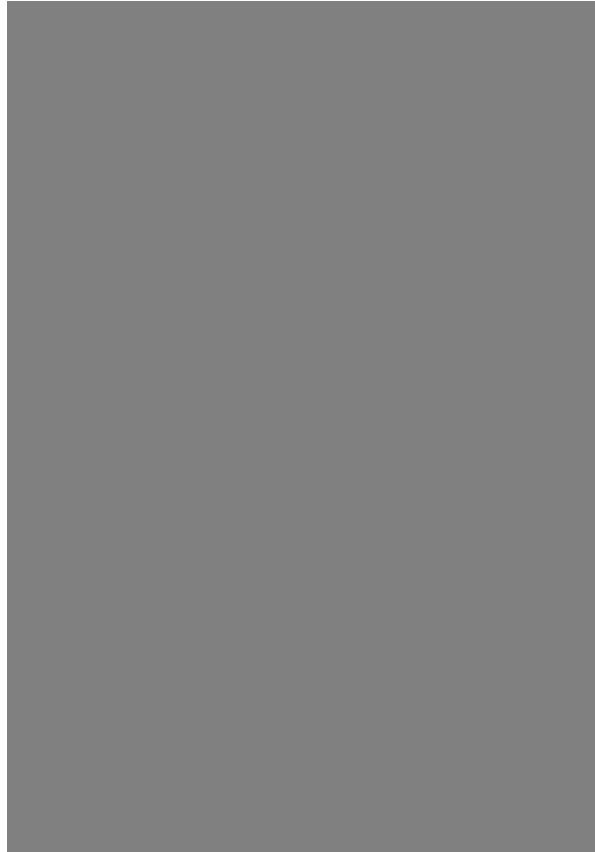
⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ *Ibid.*

quoi la boucle s'affirme comme une figure paradoxale, à la fois instigatrice d'un système carcéral et porteuse d'échappées – *loop-hole*⁴²⁷ – libératoires.

⁴²⁷ « Loophole » [définition] : « fig. An outlet, a means of escape. Often applied to an ambiguity or omission in a statute, etc., which affords opportunity for evading its intention ». (Une sortie ou un moyen de s'échapper. Souvent appliqué à une ambiguïté ou une omission dans une loi, etc., qui offre des possibilités pour éluder son intention.). Voir The new shorter Oxford English Dictionary, *op.cit.*, p. 1628.



95. Rodney Graham, *Loudhailer Vitrine*, 2003.

IV. ESPACES (*LOOPHOLE*)

*Bring me a dinghy!*⁴²⁸

Rodney Graham

⁴²⁸ Voir Rodney Graham, *Loudbailer*, (mégaphone) 2003, deux projections de films 35 mm non synchronisées avec CD audio séparé non synchronisé et 2 projecteurs 35 mm. Films : 4 mn chaque, en boucle ; bande-son : 3 mn, 2003 : « Bring me a dinghy ! » (Apportez-moi un canot de sauvetage !) s'égosille l'artiste costumé en officier de la police montée du Canada. Debout sur l'un des flotteurs d'un hydravion et perdu au milieu d'un lac, Graham se sert d'un mégaphone. Cet usage semble vain : la voix portée se perd sur l'eau et fait un retour sur elle-même. Cette scène filmée est projetée sur deux écrans joints. La projection est fracturée en deux parties dont l'image et le son ne sont pas synchrones. Cette dyschronie s'ajoute au flottement à l'œuvre dans *Loudbailer*.

CHAPITRE 7 OBJETS MOBILES AUTONOMES

CIRCUIT, substantif masculin (Grammaire) se dit dans l'usage ordinaire, par opposition au chemin le plus court d'un lieu dans un autre, de toute autre manière d'y arriver, que par la ligne droite. Ce terme a été transporté par métaphore du physique au moral⁴²⁹.

Encyclopédie Diderot et d'Alembert

RUBANS EN LIBRE CIRCULATION

Pellicule exposée

Les écrits précédents de cette thèse développent les procédures de la boucle au regard du sujet dont la narration est relayée par l'ensemble des outils audiovisuels modernes et contemporains. En revanche, ce chapitre entend s'intéresser à l'évincement ou à la désertion du sujet raconté au profit, d'une part de l'appareillage conçu initialement pour assurer sa retransmission par le biais de l'image ou du son, ou de ces deux domaines combinés et, d'autre part, par le biais d'autres structures narratives plus proches de celles de jeux de tours et de détours que d'un schéma linéaire. Les grands récits modernistes y sont abandonnés et, avec eux, les structures narratives linéaires qui les agencent. Ces récits vont désormais s'organiser et se décliner selon une autre logique et un autre espace qu'il s'agit ici d'examiner. L'illusion narrative laisse place aux supports qui, jusqu'alors, lui étaient subordonnés. Substituant au récit linéaire une absence de contenu, les machines apparaissent en autoreprésentation : les projecteurs, caméras, appareils photographiques et visionneuse de diapositives s'exposent. Dans ce contexte, le ruban pelliculaire s'échappe des boîtiers et des divers coffrages qui le contenaient initialement. Partie désormais émergée des installations qui le mettent en scène, un registre formel lié au médium filmique s'élabore. La boucle y tient une place cruciale sous l'égide du déroulement de la pellicule, de sa mise en boucle et du

⁴²⁹ Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, *Encyclopédie...*, *op.cit.*, vol.3. Voir article « circuit », p. 466.

circuit clos qu'elle décrit. Les circularités qui s'engagent occupent un espace qui ne se restreint plus au sein des appareils d'origine et devient, par conséquent, plus vaste. Marqueur explicite, la pellicule n'est plus contenue et délaisse les boîtiers, bobines et autres « galettes » de film pour se dérouler hors des mécanismes qui l'enfermaient jadis. Les boucles de ce ruban analogique – qu'il soit en positif ou en négatif, filmique, photographique ou vidéographique – se débobine et s'expose. L'appareillage nécessaire à son bon fonctionnement l'accompagne dans cette exposition et le ruban et ses objets quittent leur fonction de support technique pour apparaître en tant que tel ; ce faisant, ils quittent un statut, celui de moyen technique se dissimulant pour accéder à un univers fictionnel, et accèdent à un autre, celui de moyen d'expression. Doté de qualités plastiques et cinétiques – opacité, transparence, dynamisme, statisme, masse, légèreté, lumière, obscurité, fragilité, robustesse – machines et rubans prennent le devant de la scène. Le film migre d'un espace-temps illusionniste, valeur refuge d'un cinéma traditionnel, à un espace et une temporalité qui ne sont plus les vecteurs d'une illusion mais se définissent selon le lieu précis et le moment précis de l'espace-temps de l'exposition.

Une autre dimension s'accorde à cette esthétisation du médium filmique : celle du son. En effet, le déroulement des bobines, libérées de leurs coffrages et autres isolations phoniques, est sonore⁴³⁰. Ce son, enclenché par la pellicule mobile et ses rouages, devient, lui aussi, un matériau à part entière. Il quitte l'espace fictionnel et narratif pour rejoindre celui du moteur des projecteurs et des caméras et s'ouvrir aux questions de l'installation sonore. Le son mécanique qui, d'ordinaire, est calfeutré au profit d'une bande-son travaillée en synchronisation avec les images qu'elle accompagne, s'amplifie, acquiert un espace, s'affranchit et fait désormais partie intégrante de l'œuvre. Cette dimension amplifie la présence physique des mécanismes en marche et ruine d'autant toute possibilité d'un spectacle illusionniste participant ainsi à une autre dimension fictionnelle, celle qui est propre à l'œuvre et à son spectateur.

Film as Sculpture

Cette spatialisation et cette autoréflexivité des supports filmiques furent le fil conducteur d'une exposition bruxelloise d'art contemporain⁴³¹. Son intitulé, *Film as a sculpture*,

⁴³⁰ Cette dimension sonore est particulièrement significative dans les œuvres de Simon Starling *D1-Z1* (22,686,575 : 1) et *Wilhelm Noack oFIG*, voir p. 197-206.

⁴³¹ Manifestation bruxelloise sous le commissariat d'Elena Filipovic, *Film as Sculpture*, Wiels, Centre d'Art Contemporain, Bruxelles, du 7 juin au 18 août 2013.

évoque les possibilités plastiques du film qui, de support d'une illusion cinématographique ou vidéographique, s'assume comme un matériau dont la sculpturalité fait sujet. Parmi les artistes rassemblés lors de cette manifestation, Zilvinas Kempinas, Zbyněk Baladrán & Jiří Kovanda et Rosa Barba questionnent la littéralité des éléments appartenant au domaine du film.



96. Zbyněk Baladrán & Jiří Kovanda, *The Nervous System*, 2011.

Dans l'œuvre *The Nervous System* des artistes tchèques Zbyněk Baladrán & Jiří Kovanda, la pellicule ne défile plus pour être découverte au rythme des 24 images par seconde actionnées par un moteur mais se déplie et se tend, dissociée des appareils classiquement en charge de son déroulement. Le spectateur en fait la découverte en déambulant le long des bandes suspendues à hauteur de ses yeux. L'ensemble des 100 rouleaux de pellicule dont l'impression est en positif, est maintenu en équilibre grâce à un jeu de fils. À chaque extrémité de ce réseau de ficelles, assurant le maintien, la tension et l'équilibre de l'ensemble, se trouvent en contrepoids un cactus et une couette ; ces deux éléments demeurent dans l'énigme de la conversation⁴³² échangée par les artistes dont un

⁴³² Cette conversation prend pour origine le manuscrit de Voynich (du nom de Wilfried M. Voynich qui le découvrit en 1912), livre manuscrit illustré anonyme, rédigé en un alphabet inconnu à ce jour. Selon une étude du parchemin, support du texte, ce livre aurait été fabriqué entre 1404 et 1438. Le manuscrit est conservé à la Bibliothèque Beinecke de l'Université de Yale, aux États-Unis.

ouvrage éponyme⁴³³ rassemble les fécondes associations plastiques. Le déroulement de la pellicule n'est plus assuré par un appareil de projection mais par un archaïque système de tension et par le déplacement du spectateur qui tisse ainsi d'autres liens avec le ruban de celluloïd ; ce n'est plus la pellicule qui est en mouvement mais son spectateur qui, de ses pas et de son regard, l'anime.



97. Žilvinas Kempinas, *O2*, 2006.

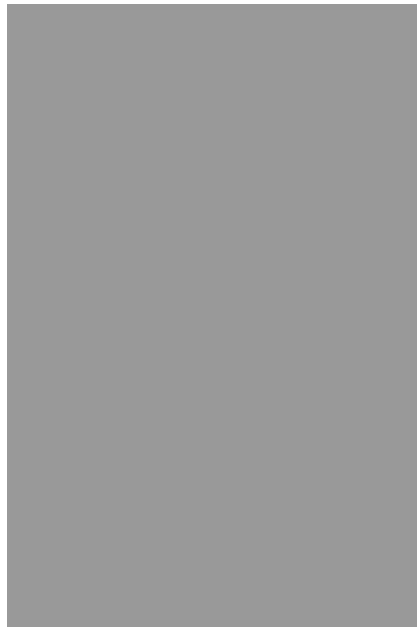
L'œuvre cinétique, *Flux*, de l'artiste lituanien Žilvinas Kempinas, met en situation une bande magnétique dont le mouvement est généré par le souffle d'un ventilateur. Réappropriée au profit de ce qui la caractérise physiquement, sa fluidité et sa légèreté, cette bande est maintenue dans les airs et se trouve muette de toute signification autre que ce par quoi elle se donne à voir : un flottement labile. De son côté, l'artiste italienne Rosa Barba interroge les limites du médium filmique en déstructurant ses différents éléments. La pellicule est vierge de toute impression. Le spectacle auquel Barba convie le spectateur n'est plus issu d'une inscription analogique sur une surface de cellulose mais dans le corps matériel du ruban.



98. Rosa Barba, *Copenex Ici*, 2012.

⁴³³ Baladràn Zbyněk & Jiří Kovanda, *The Nervous System*, Zurich; Milano; Prague, JRP/Ringier, 2013.

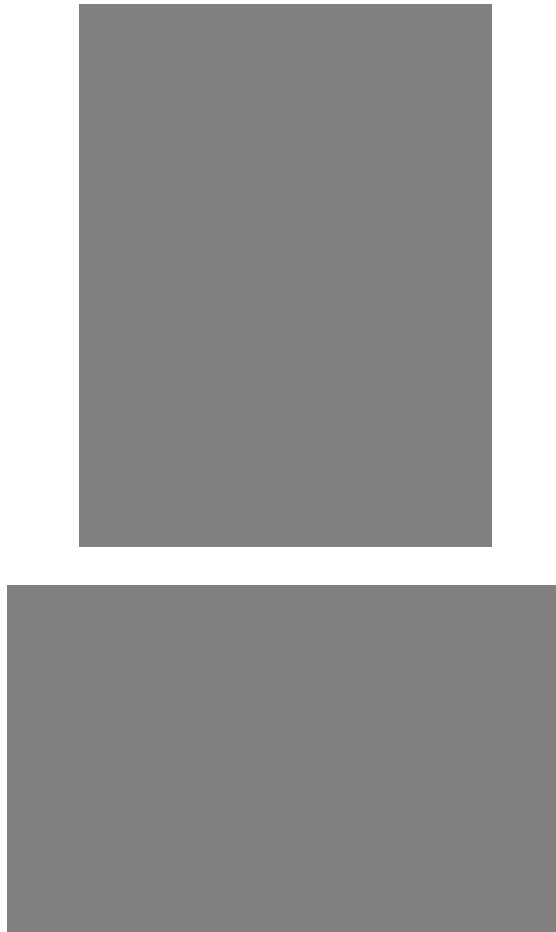
Décrivant dans la boîte lumineuse de l'œuvre *Coupez ici* les boucles sans fin du symbole de l'infini, telle une sculpture cinétique, ou encore avec *Stating the Real Sublime*, supportant le poids du projecteur dont elle maintient la suspension et qui, dans le même temps, en projette la lumière brute et bancale, la pellicule est un corps mobile autonome.



99. Rosa Barba, *Stating the Real Sublime*, 2009.

Les objets examinés ici ne se limitent pas à la définition restrictive d'outil technique. Ils dépassent ce statut hérité du langage cinématographique pour accéder à un champ plus large, celui des arts visuels, et s'imposent comme des éléments plastiques autonomes. Ces éléments viennent, à leur tour, enrichir le registre cinématographique, naviguant ainsi dans un champ de réversibilité constante. Les propositions artistiques qui découlent de ce va-et-vient font appel aux figures et processus de boucle, qui dans cette obsolescence revisitée, recyclent ce langage propre aux techniques audiovisuelles. Ce recyclage, confinant parfois à un certain formalisme, propose un réagencement des matériels passés qui, destinés à disparaître, se transforment en instruments à penser et à envisager le futur. C'est dans cet équilibre entre hier et demain, obsolescence et actualité, aux croisements d'histoires collectives et personnelles, que se situent les installations de Rodney Graham. L'étude à suivre apporte un éclairage spécifique sur la qualité de l'espace généré dans ses œuvres par les circuits inhérents au mixage des technologies, passées, actuelles et dans le possible des inépuisables boucles des récits qui demeurent à venir.

Rodney Graham, après avoir déposé des graines de cannelle sur une plaque électrique de cuisson⁴³⁴ de sa cuisine filme et enregistre les effets de la combustion des épices. Une fois la plaque allumée, la chaleur des résistances électriques en spirale déclenche des étincelles. Les effets de cette réaction thermique donnent son titre à l'installation : *Coruscating Cinnamon Granules* (Graines de cannelle scintillantes).



100. Rodney Graham, *Coruscating Cinnamon Granules*, 1996.

Filmées en plan fixe et dans l'obscurité, les contingences pratiques de cette mise en scène s'effacent de l'image au profit d'un scintillement spectaculaire et illusionniste aux allures cosmiques qui s'éteignent au fur et à mesure que les résistances électriques

⁴³⁴ « C'est la mère d'un ami de Rodney Graham qui lui a appris à faire brûler des grains de cannelle pour parfumer l'atmosphère, selon un procédé souvent utilisé par les agents immobiliers », Spira, Anthony, « Un voyage Cyclo-logique » in *Rodney Graham*, catalogue d'exposition, *op.cit.*, p. 96.

refroidissent⁴³⁵. Ce film dont les jeux optiques ne sont pas sans évoquer les roto-reliefs duchampiens⁴³⁶ évoque pour l'artiste « un mini-spectacle scintillant, assez semblable à la constellation d'étoiles qui surgit devant nos yeux après un coup sur la tête⁴³⁷ ». Cependant l'illusion est déjouée par les conditions de projection que Rodney Graham a choisies. Le déroulement de son film tourne en boucle, « grâce à un boucleur sans fin très perfectionné⁴³⁸ ». Visible dans un coffrage transparent, la pellicule est prise en charge par les courroies de transmission et de distribution d'un projecteur 16 mm de la marque japonaise EIKI situé à l'extérieur de l'une des parois d'une structure parallélépipédique à l'intérieur de laquelle se trouvent un écran de projection ainsi que des fauteuils de cinéma. Les dimensions de cette salle de projection sont celles de la cuisine de l'artiste, lieu du tournage avec l'héroïne de l'histoire, la cannelle.



101. Rodney Graham, *Coruscating Cinnamon Granules*, 1996. Détail du coffret renfermant le boucleur.

Reliant une version imagée du cosmos à une expérience domestique, Rodney Graham crée un lien poétique entre deux domaines différents, celui du merveilleux et de l'illusion cinématographique et celui, empirique, du laboratoire privé d'une expérimentation optique bricolée, le tout revisité à la lumière d'une technologie de pointe, celle d'un boucleur dernier cri. Soumettant le spectateur à un spectacle envoûtant, l'artiste déploie dans le même temps

⁴³⁵ Ce film est visible sur le site de la galerie newyorkaise *303*, [Consultation le 03 août 2015], Disponible sur <<http://www.303gallery.com/exhibition/index.php?exhid=55&p=images>>.

⁴³⁶ Marcel Duchamp, *Les Rotoreliefs*, 1935. Disques de carton imprimés de motifs en spirale, mis en rotation par des tourne-disques dans le but de produire une illusion de mouvement et de volume. Duchamp en a eu l'idée après la réalisation, en 1925, de son film *Anemic cinema*, basé sur des illusions d'optique.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁴³⁸ Voir *Rodney Graham*, catalogue d'exposition, *op.cit.*, p. 99.

les procédures ayant contribué à leur réalisation. Il opère un retour à la « cuisine », dans tous les sens du terme : les dimensions de la salle de projection sont identiques à l'espace domestique, le film se donne à voir dans toute sa matérialité et enfin le bruit produit par projecteur et ses mécanismes, d'ordinaire calfeutré, est le son unique pour cette installation dont le film est muet.

Rodney Graham trace un trait d'union entre, d'une part, l'aspect « bricolage » et expérimental des innovations précinématographiques⁴³⁹ – et, d'autre part, une déconstruction associée à une recombinaison poétique et critique de ses moyens, rejoignant la pensée de Lev Manovitch quand il analyse les relations entre la naissance du cinéma à la fin du XIX^e siècle et les nouveaux médias :

*Le fait de pouvoir enregistrer certains aspects de la réalité sensible puis de combiner ces enregistrements, de les refaçonner et de les manipuler – bref, de les montrer – a rendu possible les arts fondés sur les nouveaux médias qui allaient bientôt dominer le XX^e siècle [...]*⁴⁴⁰.

À mi-chemin entre l'enregistrement d'une réalité prosaïque et l'artifice d'effets faciles, ces grains de cannelle scintillent entre une mythologie et une réalité, entre les origines de l'invention du cinématographe et le refus de son caractère illusionniste. Rodney Graham privilégie le dévoilement, boucles après boucles, d'une autre histoire, celle d'une épice dont le scintillement des grains tourne en boucle, sempiternellement. La cannelle, utilisée autrefois pour les embaumements en Égypte⁴⁴¹, s'inscrit aussi dans le cycle de la vie et de la mort.

CARROUSELS : RÉPÉTITIONS ET ROTATIONS

Dans cette réappropriation par les artistes contemporains des innovations ayant marqué l'histoire des techniques audiovisuelles et des instruments d'optique précédant leur

⁴³⁹ La configuration de la salle close de *Coruscating Cinnamon Granules* n'est d'ailleurs pas sans avoir quelques similitudes avec une construction de bois comme celle du premier studio de prise de vue cinématographique, « La Black Maria » surnom donné à la première chambre de prise de vue de l'histoire du cinéma créée par l'inventeur et scientifique Thomas Edison, en 1893. Voir Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma: 1832-1897*, *op.cit.*, p. 156-158.

⁴⁴⁰ Lev Manovitch, *Le Langage des nouveaux médias*, *op.cit.*, p. 307.

⁴⁴¹ Hérodote, *Histoires II*, traduit du grec par Philippe-Ernest Legrand, Paris, les Belles lettres, 1963, p. 86 : « D'abord à l'aide d'un fer recourbé, ils extraient le cerveau par les narines, partie par l'opération de ce fer, partie grâce à des drogues qu'ils versent dans la tête. Ensuite, avec une pierre d'Éthiopie tranchante, ils font une incision le long du flanc et retirent tous les intestins, qu'ils nettoient et purifient avec du vin de dattier, et purifient une seconde fois avec des aromates broyés. Puis ils remplissent le ventre de myrrhe pure broyée, de cannelle et de tous autres aromates, à l'exception de l'encens, et le recousent. [...] Voilà comment les embaumeurs traitent les cadavres pour lesquels ils font le plus de frais. »

entrée en ce début du XXI^e siècle, certaines technologies s'imposent de façon récurrente. La caméra super 8, le projecteur 16, 35, ou 70 mm, la pellicule, la bande magnétique, en sont quelques-uns des témoins, comme le confirment les développements précédents de cette thèse. Vient s'ajouter à cette liste un objet dont la présence est également fréquente dans les pratiques contemporaines : le projecteur de film inversible découpé et monté sous cache, plus communément appelé « diapositive ». Héritier des pratiques documentaires et artistiques des années 60-70, ce projecteur, notamment la version dotée d'un panier circulaire, le carrousel, informe le sujet de cette étude à double titre. D'une part dans la projection en boucle qu'il présuppose et d'autre part dans le mouvement mécanique circulaire, lié à un minuteur intégré, de la prise en charge et de la projection de chacune des diapositives actionnées par le chargeur rotatif de l'appareil. Nombreux sont les artistes mettant à l'épreuve les ressources de ce mode de projection : l'étude qui suit, en adoptant la présentation d'une succession de courts textes monographiques, permet de distinguer quelques appropriations représentatives des options retenues par les artistes des années 60 (Dan Graham) à 2010 (Starling). L'obsolescence dont cet appareil de projection est frappé aujourd'hui permet de mettre en perspective le caractère novateur et évolutif de ce type de technologie face à ses corolaires, la désuétude et la disparition.

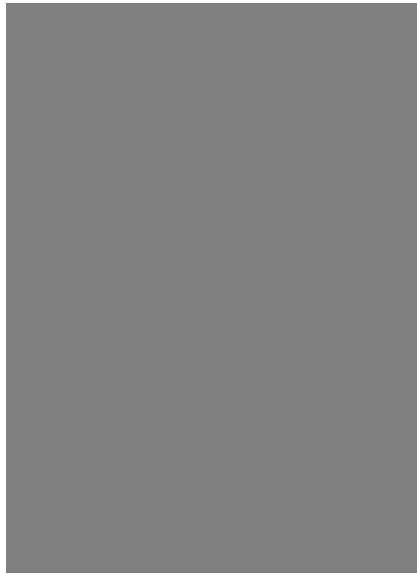
Transposition

L'œuvre de Dan Graham *Project for Slide Projector*⁴⁴² est constitué d'un projecteur de diapositives en 35 mm projetant quatre-vingts « images transparentes et [...] images-miroirs ». Obtenues par la photographie d'une structure, « construite avec 4 panneaux rectangulaires de verre joints de façon à former une boîte à quatre faces⁴⁴³. » dont le « sommet est ouvert et le fond constitué d'un miroir⁴⁴⁴ », les prises de vues sont réalisées par Dan Graham selon un mouvement de rotation effectué dans le sens des aiguilles d'une montre, autour des quatre faces de la structure parallélépipédique de verre. À chaque prise de vue, dont la focale varie – le réglage de l'appareil photographique étant, soit ajusté sur le centre du dispositif de verre, soit sur l'une de ses parois – Dan Graham ajoute un panneau de verre, dupliquant ainsi à quatre reprises la « boîte » initiale qui, de ce fait, est emboîtée dans quatre autres boîtes.

⁴⁴² Dan Graham, *Project for Slide Projector* (Projet pour projecteur de diapositives), 1966-2005, Projection d'un diaporama, 80 diapositives couleurs, socle, projecteur diapos, câble, Dimensions variables.

⁴⁴³ Voir Dan Graham, *Films, op.cit.*, p. 3.

⁴⁴⁴ *Ibid.*



102. Dan Graham, *Project for Slide Projector*, 1966-2005.

Cette procédure donne lieu à vingt photographies se clôturant une fois les cinq modules emboîtés. Le reflet du photographe apparaît sur les faces photographiées avec une netteté proportionnelle au nombre des parois de verre accumulées. Les diapositives, tirées à quatre exemplaires chacune, sont disposées – dans leur sens d’origine pour les 20 premières puis en les retournant recto-verso dans les 20 suivantes et ainsi de suite – dans le projecteur qui les projette toutes les cinq secondes.



103. Dan Graham, *Project for Slide Projector*, 1966-2005.

Les reflets et effets de lumière engendrés par cette installation témoignent d’une triple rotation : celle du photographe autour du dispositif, celle du retournement du sens de la moitié des 80 diapositives et enfin celle du chariot circulaire du projecteur. L’ensemble que constituent les diapositives, le sujet photographiant et l’objet photographié, instaure des

combinaisons de lumière, de transparence et de phénomène giratoire qui présentent des rapports d'analogie avec celles du projecteur circulaire de diapositives dont le fonctionnement est homologué au sujet qu'il photographie, effets de lumière et girations les animant tous deux. La mise en abyme est à la fois plastique, les cinq boîtes de verre s'inscrivent dans ce système de relation, processuelle, le mode de prise de vue organisé par Dan Graham, et matérielle, le projecteur est animé selon les mêmes procédures que la prise de vue dont il assure la projection, tel que le mentionne l'artiste :

Présente dans l'habituel tour effectué autour de l'objet sculptural tri-dimensionnel conventionnel, la continuité du temps, ainsi que la troisième dimension elle-même, sont transposées dans la programmation de la projection bidimensionnelle sur écran (transposées dans l'illusion produite par les déplacements mécaniques du projecteur⁴⁴⁵).

Dan Graham, par cette utilisation programmée du projecteur à carrousel, élabore une transposition bidimensionnelle de la relation que le spectateur entretient avec un volume, et plus spécifiquement, un objet artistique sculptural, dans un espace.

Variations de l'ordinaire

À l'inverse de l'œuvre de Dan Graham dont les diapositives présentent une variété de points de vue, James Coleman⁴⁴⁶ joue sur la répétition d'une diapositive identique représentant une même vue, ordinaire, d'une place de Milan.



104. James Coleman, *Slide Piece*, 1972-73.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁴⁶ James Coleman, *Slide Piece*, 1972-73, projecteur de diapositive, bande sonore synchronisée.

Chaque visuel projeté est l'occasion d'un commentaire sonore, précis et analytique. L'étendue des descriptions⁴⁴⁷, telle une tentative d'épuisement d'un lieu milanais⁴⁴⁸, joue sur une accumulation de détails qui, énoncés par une voix masculine autoritaire du type de celle d'un conférencier, s'égrènent en boucle dans le rythme de la scansion mécanique du passage de chaque diapositive. Les propriétés du projecteur, répétition, automatisme, transcrivent ici les relations possibles entre une image et sa documentation. Si l'image demeure inchangée d'un passe-vue à l'autre, son accompagnement commenté en propose des variations rythmées.

Autopsie mémorisée

Radicalisant la notion de sujet comme élément extérieur au contenu projeté, Alexander Gutke, dans son œuvre *Exploded View*⁴⁴⁹, prend pour objet d'étude un projecteur Kodak Carousel. L'artiste met en situation cet appareil qui projette des images de lui-même après avoir été scié en 81 tranches que l'artiste a pris soin de photographier au fur et à mesure de leur découpe. Les diapositives qui en résultent sont projetées à l'aide d'un projecteur semblable à l'exemplaire débité. Anticipant la disparition inéluctable de ce matériel, Alexandre Gutke pratique une autopsie de l'appareil. La mémoire de ce projecteur, précisément conservée par le biais d'un exemplaire identique à l'élément autopsié, offre un double de lui-même, dans une volonté introspective caractéristique de cette « action de voir de ses propres yeux⁴⁵⁰ ».



105. Alexander Gutke, *Exploded View*, 2005.

⁴⁴⁷ Ces descriptions sont le fruit de la collecte des commentaires d'une dizaine de personnes différentes.

⁴⁴⁸ En référence à Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, C. Bourgois, 2008.

⁴⁴⁹ Alexander Gutke, *Exploded View*, 2005, projecteur de diapositives 55 mm Kodak carousel, 81 diapositives, minuterie.

⁴⁵⁰ *Trésor de la langue française...op.cit.* : « Autopsie » [étymologie], emprunté au grec, αὐτοψία, « action de voir de ses propres yeux ».

Réaffirmant son caractère mécanique et tournant le dos à une version illusionniste du temps qui se déroule dans la continuité d'une bande filmique ininterrompue, le projecteur de diapositives assume pleinement le cycle du fractionnement répété des images projetées. L'œuvre *Autoxylopyrocycloboros*⁴⁵¹ de Simon Starling se caractérise par la documentation que l'artiste effectue de son action : 38 diapositives que le projecteur, un Götschmann muni de paniers à chargement droit, fait défiler automatiquement, dans le bruit mécanique et fracassant des interruptions saccadées de l'appareil dont l'artiste aime « le bruit sec⁴⁵² ». Le son et les interruptions produites par ce mode de projection sont en accord avec l'esprit de l'œuvre de Starling qui met en scène des « morceaux de l'ingénierie allemande du début de siècle⁴⁵³. » ainsi qu'un bateau dont l'autoconsommation est à l'image du mode de fonctionnement du projecteur de diapositive, les plateaux étant « avalés pour être recrachés⁴⁵⁴ », selon les propos de l'artiste. Le projecteur de diapositives, instrument traditionnel de la conférence à visée documentaire et informative, est détourné de ses fonctions et accède au statut de composant plastique doté de qualités esthétiques.



106. Simon Starling, *Autoxylopyrocycloboros*, 2006.

⁴⁵¹ Simon Starling, *Autoxylopyrocycloboros*, 2006, 38 ektachromes couleur de 6 x 7 cm, projecteur de diapositives Götschmann format médium, caisse de transport 51 x 65 x 43 cm. L'étude de cette œuvre fait l'objet d'un développement plus loin dans la rubrique intitulée « Usure », chapitre 8 de notre troisième partie.

⁴⁵² Voir « *Autoxylopyrocycloboros*, Richard West talks to Simon Starling », magazine *Source* n°58, été 2009.

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ *Ibid.*

Cette appropriation est également en acte dans *Travelogue Lecture (with missing content)*⁴⁵⁵ de Ryan Gander. Celui-ci y met en situation deux projecteurs de diapositives à chargeur circulaire. Côte à côte et directement sur le sol, les deux projecteurs sont installés avec, à côté d'eux, un tas de coussins. Cet agencement invite le spectateur à s'asseoir afin de prendre le temps d'assister confortablement à la projection. À la place des images habituellement projetées sur le mur, le spectateur se trouve face à un défilement saccadé, en boucle, de découpes de lumière, pour la plupart de forme rectangulaire. Les projections révèlent en effet des surfaces lumineuses vierges qui défilent automatiquement, le visionnement étant relié à un minuteur. Entre parenthèses, en sous-titre de cette installation, *Lecture with missing content* (Conférence avec contenu manquant), est explicite. Une donnée manque et fait défaut à cette projection de diapositives : les images. Les 106 caches de diapositive ont été délestés du film qu'ils encadraient initialement. Cette disparition relaye une histoire. Ces diapositives furent utilisées antérieurement par l'artiste durant l'une de ses conférences dont le titre est *Travelogue Lecture* (Conférence en récit de voyage). L'artiste a vidé de son contenu les visuels de sa conférence pour n'en garder que l'ordre de passage et les formes des découpes lumineuses, sujettes à variations lors de la conférence. La rotation mécanique de ces fragments de lumière est en relation étroite avec les diverses étapes de cette conférence qui en déterminent les rythmes et les formes. Cependant, si Gander garde l'appareillage de son action passée, ses conditions de participation en sont modifiées et les chaises de la salle de projection font place à un aménagement plus intime, dans un coin de l'espace d'exposition, à même le sol.



107. Ryan Gander, *Travelogue Lecture (with missing content)*, 2001.

⁴⁵⁵ Ryan Gander, *Travelogue Lecture (with missing content)*, 2001, dimensions variables, Tas de 40 coussins en velours côtelé marron, 2 projecteurs de diapositives carrousel Kodak, série de 106 cache-diapositives.

La conférence *Travelogue Lecture*, à la base de l'installation *Travelogue Lecture (with missing content)* s'inscrit dans un cycle plus vaste de conférences⁴⁵⁶, les *Loose Associations*⁴⁵⁷ que propose l'artiste depuis 2001. Cet ensemble comprend des interventions publiques construites sur des associations d'idées et de pensées dont la structure narrative dresse dans l'espace un schéma aux embranchements complexes. Constituées d'une série irrégulière de cheminements de l'esprit dont les progressions, dérivations, déviations, tours et retours en boucle sont démultipliés au gré des associations d'idées de l'artiste, ces trajectoires décrivent une arborescence aux nombreuses ramifications. Dans l'une de ses conférences, *LAX*⁴⁵⁸, l'artiste mentionne que « Les idées naissent toujours d'autres idées ; peu importe leur origine – c'est leur destination qui compte⁴⁵⁹. » Dans l'installation *Travelogue Lecture (with missing content)*, cette destination prend toute sa dimension du fait de la vacance assumée par les diapositives. Ces vides lumineux sont liés à des récits, ceux de la conférence dont ils dérivent. Selon de lâches, libres et joueuses connexions, Ryan Gander dresse une cartographie à la manière de ces « livres dont vous êtes le héros⁴⁶⁰ » que l'artiste affectionne. À leur sujet, il explique durant la conférence *LAX* que « la lecture ne s'effectue pas de façon linéaire, de la première à la dernière page mais latéralement, par méandres⁴⁶¹. » Il dit aussi : « On remarque que les itinéraires sont circulaires et qu'on repasse plusieurs fois par certaines pages⁴⁶². » Ryan Gander reprend cette dynamique méandreuse et giratoire dans la structure de ses conférences. La multitude des correspondances qu'il y invente – coïncidences, simultanités et autres articulations – est autant basée sur de savantes connaissances en matière d'histoire, de technologie, d'économie ou de sciences que sur des détails, des ratés, des anecdotes autobiographiques ou des liens purement plastiques tels que de simples associations par analogie formelle. Les opérations de montage qui caractérisent ces *Loose Associations* s'alimentent de ces rapprochements, qu'ils soient parfaitement logiques, radicalement incongrus ou astucieusement indéfinissables. Les formes lumineuses projetées par les

⁴⁵⁶ Voir Ryan Gander, *Loose Associations and Other Lectures*, Paris, Onestar Press, 2007.

⁴⁵⁷ *Loose Associations*, traduit en français par « Associations libres », « Associations lâches » ou encore « Associations flottantes ». Voir *The new shorter Oxford English Dictionary*, *op.cit.*, p. 1628 et p. 132.

⁴⁵⁸ Ryan Gander, *LAX*, (*Loose Associations X*), traduit de l'anglais par Jean-François Caro, in *Pyramide, Diapason, Roue Crantée n°2*, p. 31-78. Cette conférence initialement donnée à la Whitechapel Gallery à Londres le 24 février 2011 a été réactualisée le 23 février 2012 au Plateau, Fond Régional d'Art Contemporain d'Île de France, lors de l'exposition *Le Sentiment des choses* (15 décembre 2011-26 février 2012).

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁶⁰ Ces ouvrages, issus des années 60 à San Francisco, sont des fictions dont le déroulement de l'histoire dépend des choix du lecteur : par un système de report de pages celui-ci se dirige selon diverses directions et crée lui-même le fil de son aventure.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 53.

carrousels de diapositives de *Travelogue Lecture (with missing content)* sont chargées de ces multitudes de boucles, bonds et rebonds, adoptés par les récits où les mots et les images, tant fixes qu'animés, muets ou sonores⁴⁶³, étayent les conférences des *Loose Associations*. Les récits ne sont pas linéaires chez Gander, comme l'écrit la critique Émilie Renard⁴⁶⁴ :

C'est le signe d'une pensée qui, croulant sous la masse d'informations, aurait fait un pas de côté et aurait quitté la route de la dialectique classique, exemplaire d'une pensée progressant par paliers, vers un but ultime et synthétique. S'y oppose une logique fragmentaire, spontanée, sans finalité, basée sur des articulations lâches, c'est-à-dire sur des repères intuitifs ou sensibles.

Ces repères virevoltent et occasionnent dans l'esprit de son auditoire un cheminement dont les sinuosités décrivent un espace protéiforme sans cependant être dénué d'une unité, celle qu'octroie une pensée libre de ses mouvements. Cartographies d'identité de notre société, les digressions de Ryan Gander, ne sont pas des fuites en avant déraisonnées mais des systèmes réflexifs dont l'assise est rigoureusement fouillée, enquêtée, documentée, avec une maîtrise consommée de la recherche. Bien loin d'une pensée unique allant droit devant elle vers un but ultime – celui de la résolution univoque d'un quelconque problème – la pensée de Ryan Gander trace, énergique et précise, mue par une vitalité qui pourrait être issue d'un croisement entre une théorie de la dérive chère à Guy Debord, marquée par un « comportement ludique-constructif⁴⁶⁵ », et un jeu vidéo dont les boucles de commandes rétroactives font réaliser des tours et des détours à son joueur dont la propension à être surpris est comblée, garantie d'un jeu palpitant. Automatique, les carrousels tournent en boucle et laissent, à chaque fracas du chargement de ce film inversible absent, une forme lumineuse sur le mur, gage d'une présence dont l'histoire naissante est porteuse de promesses de voyages.

⁴⁶³ Dans la conférence *LAX*, Ryan Gander fait appel à des photographies mais également à des vidéos, des extraits de films ou encore des solos de batterie en direct. Voir l'extrait vidéographique de *LAX*, Musée d'Art Moderne de Varsovie, 2011 [Consultation le 02 janvier 2015]. Disponible sur : <<http://vimeo.com/32780955>>.

⁴⁶⁴ Émilie Renard, « This Way Gander », in *Le Dit du dé. Ryan Gander*, catalogue d'exposition, Nice, Centre national d'art contemporain de la Villa d'Arson, 26 juin-18 octobre 2009, Dijon, Presses du réel, 2012.

⁴⁶⁵ Guy Debord, « Théorie de la dérive », Site de *La Revue des Ressources* [Consultation le 10 janvier 2015]. Disponible sur : <<http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>> : « Entre les divers procédés situationnistes, la dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à [...] l'affirmation d'un comportement ludique-constructif [...] ».

COURBURES PROTÉIFORMES ET ONIRIQUES

- *What is this?*

- *The stuff that dreams are made of.*⁴⁶⁶

Sam Spade

Étoffe des rêves

Les réalisations précédentes, se rejoignant par l'usage d'un projecteur de diapositives, recouvrent la volonté d'interroger ce mode de projection des images dans sa relation à la représentation d'une réalité relayée par le biais d'un mécanisme basé sur la répétition et la rotation. Dan Graham déconstruit l'acte de photographier et lui redonne une unité par de multiples girations tant humaines que mécaniques. James Coleman oppose l'unicité d'une image à la multiplicité de ses commentaires qui s'enchaînent automatiquement. Alexander Gutke confond le sujet et l'objet de son installation en déstructurant un projecteur et en chargeant les images des multiples facettes ainsi obtenues à une projection assurée par un projecteur dont le modèle est identique au sujet projeté ; le dispositif fait se succéder, tel un kaléidoscope introspectif, des figures qui, si elles varient à chaque passage de diapositive, se réfèrent à un même modèle, le projecteur/sujet et le projecteur/objet. À l'œuvre dans l'action dont les images sont les seuls témoins, Simon Starling associe le mécanisme entropique d'autodestruction à la projection dont il fait l'objet, elle aussi basée sur l'absorption et l'éjection mécaniques, celles des chariots à paniers droits. Enfin, Ryan Gander organise une disparition de l'image pour laisser place aux mécanismes et aux rythmes inhérents aux projecteurs, seuls témoins d'actualité des histoires passées.

Ligne des désirs et lucioles

Ces cinq œuvres, dont les projections lumineuses – dotées d'images ou non – fonctionnent en circuit clos et répétitif, proposent une approche inédite de l'espace.

⁴⁶⁶ « Qu'est-ce-que c'est ? » « L'étoffe dont sont faits les rêves » sont les deux dernières répliques échangées dans le film de John Huston, *Le Faucon maltais* (1941), entre un policier et le héros de l'histoire, Sam Spade (Humphrey Bogard). La phrase « The stuff that dreams are made of. » est elle-même reprise d'une réplique du personnage Prospero de « La Tempête », Acte IV, scène I, Shakespeare, William, *Théâtre complet*, traduit de l'anglais par Pierre Leyris et El. Holland, Paris, Gallimard, 1950, p. 1281 : « We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep » (Nous sommes faits de la même étoffe que les songes, et notre petite vie, un somme la parachève).

Réorganisé selon des propositions questionnant sa représentation, l'espace s'y définit non pas de façon linéaire mais protéiforme. Rejoignant le déploiement ostentatoire et méandreux de la pellicule étudié lors du chapitre précédent, les circonvolutions engagées par ces mécanismes de projection d'images fixes, sont le lieu d'opérations de déconstruction – tant logiques et solidement référencées – qu'innervées par des démarches où l'anecdote, la dérision, l'intuition, la déraison, le hasard et les raccourcis s'imposent de toute l'amplitude de leurs sinueuses fragilités. L'appropriation contemporaine de ces machineries issues d'une technologie audiovisuelle du XIX^e siècle engage une double relation au savoir. D'une part, l'utilisation pragmatique de ces outils, conçue dans une interdépendance maîtrisée à une technologie de pointe ; cette démarche inscrit l'ensemble ainsi constitué dans une droite ligne d'expériences motivées par la rationalité qui la sous-tend et la quête d'un objectif, celui de répondre à un questionnement technique et de matérialiser ainsi une avancée. D'autre part, les réappropriations, détournements et inclusions de cet arsenal de techniques vers des pistes multiples – récits dont les rebondissements conduisent leurs acteurs vers des sentiers jusqu'alors inconnus et imprévisibles – sans qu'aucun objectif précis ne leur soit assignable, hormis ceux du plaisir, de la digression et de l'aventure poétique. Ces écarts pratiqués dans la droite ligne du progrès prennent la forme de boucles éparses et si la circularité commande le principe fondateur de chacune de ces figures, leur organisation ne participe pas d'un modèle globalement circulaire. Les involutions, révolutions et autres détours ne peuvent en aucun cas être regroupés en un schéma panoptique⁴⁶⁷ et s'inscrivent en de plurielles courbures, celles adoptées par « la ligne des désirs⁴⁶⁸ ». Ces artistes élaborent, tel qu'Émilie Renard l'écrit à propos de l'œuvre de Ryan Gander, « une boucle dans une relation tyrannique entre deux schémas architecturaux, la ligne de désirs et le panoptique, la ligne droite et le cercle concentrique, deux usages du territoire, deux images d'une relation au savoir.⁴⁶⁹ » Caméras, projecteur, appareil photographique, pellicule, carrousel de diapositives, ces machines « de savoir » liées au médium cinématographique et photographique s'inscrivent dans une dynamique qui – délaissant la rectitude d'une vision moderniste du progrès et celle, circulaire, d'une visée panoptique comprise comme volonté de contrôle – adopte le parti pris

⁴⁶⁷ Pour l'étude de cet aspect sécuritaire de la boucle, se reporter à la rubrique intitulée « Détournement et système clos », chapitre 9 de notre troisième partie.

⁴⁶⁸ « La ligne des désirs » est une expression employée initialement dans le domaine de l'urbanisme et qui dénomme les chemins de traverse empruntés par les piétons « coupant » au travers des voies pré-tracées et imposées par le tissu urbain. Voir l'article de la collaboratrice scientifique à l'École polytechnique fédérale de Lausanne, Sonia Lavadinho, « Chemins de traverse et lignes de désir » dans la revue *Urbanisme* n° 359, mars-avril 2008, p 66-68 : « La ligne de désir désigne « la courbure optimale du tracé qu'un piéton laisse dans son sillage lorsqu'il est totalement libre de son mouvement ».

⁴⁶⁹ Émilie Renard, « This Way Gander », *op.cit.*, p. 83.

de la boucle, ligne de désirs, et se replonge, en une volte-face régénératrice, dans les origines qui prévalent à leur conception, la philosophie humaniste de l'esprit des Lumières. Des étincelles des granules de cannelle aux rectangles de lumières blanches ou autres lucioles, les écarts pratiqués par ces artistes contemporains s'offrent comme « des débordements, des empiètements, des fuites, des glissements, des dérapages⁴⁷⁰ » dans les rouages trop huilés des machineries dont la quête de performance, porteuse d'une incontournable usure, en génère l'obligatoire déclin. Dans la lignée d'un art post-conceptuel visant à définir tautologiquement l'art, ces artistes s'interrogent sur la présence physique des composants qu'ils mettent en œuvre, prenant ainsi le pas sur la fonction qui leur fut initialement dévolue. Ils assignent au matériel qu'ils emploient un rôle dégagé de toute illusion narrative. À l'heure de l'imminente extinction de la pellicule ainsi que des appareils qui l'entourent et l'animent, les dispositifs se jouent de ce ruban, qu'il soit immobilisé, suspendu dans les airs, dans un passe-vue ou dans la mobilité d'un défilement ininterrompu. En renvoyant, en un retour sur lui-même, le film et ses appareils, ces artistes proposent de nouveaux agencements. Ces nouvelles chorégraphies spatiales, si elles n'obéissent pas à une narration linéaire, conduisent leur spectateur de récits en récits dont les pistes à suivre s'organisent selon de lâches et libres connexions. Les récits, loin d'en être éradiqués, prolifèrent, se multiplient, tels des racines traçantes dont les extrémités font de cycliques retours en boucle en leurs points de départ pour repartir vers d'infatigables périples que le gentilhomme Tristram Shandy aurait grand plaisir à emprunter.

Apostrophe

Dans ces œuvres, le médium filmique s'expose et détourne la fonction de support d'inscription sensible qui lui est initialement dévolue pour se penser non plus tant dans une relation indicielle à la réalité sensible que dans une relation plastique à l'espace et à la lumière. L'appareillage – contribuant à faire en sorte que la fiction advienne et que l'illusion se produise par le pouvoir de la mise en absence de ses moyens techniques, qu'ils soient cinématographiques, photographiques ou sonores – est désormais placé sur le devant de la scène. Le sujet du film s'y absente et adopte un regard introspectif en se focalisant sur ses propres composants en une autoréflexivité moderniste. Du statut de transmetteur, d'encodeur et de décodeur, la technologie adopte celui de sujet. Le film et son appareillage s'exposent, tels des objets sculpturaux, les diverses pièces et mécanismes qui constituent le

⁴⁷⁰ Roland Barthes, *Œuvres complètes, IV, livres, textes, entretiens*, 1972-1976, Paris, Seuil, 2002, p. 648.

domaine du film cinématographique, de la photographie argentique ou de la diapositive s'exhibent : pellicule, moteur, projecteur, caméra, galette, rouleau, roues dentées, bobine de Latham, « boucleur », croix de Malte, système à griffe, moyeux, plateau, chariot, carrousel. Les masses, les mécanismes et les diverses configurations sont mis en mouvement, soupesés, déployés, jaugés, donnés à voir et à penser. Le matériel qui « assiste » la production filmique et photographique subit des mutations dans la distribution de ses places et de ses rôles. Si selon Giorgio Agamben, « l'assistant est la figure de ce qui se perd », « ou, mieux, de la relation avec ce qui est perdu⁴⁷¹ », alors un réseau de relations, ici est retrouvé et se recompose au bénéfice d'une remise en jeu qui prend en charge et dévoile des récits oubliés, inconnus, cachés, historiques ou anecdotiques. Les récits, qu'ils soient mis en espace par Zilvinas Kempinas, Zbyněk Baladrán & Jiří Kovanda, Rosa Barba, Simon Starling, Dan Graham, Ryan Gander ou Rodney Graham, traitent avant tout de l'humain et de sa capacité de projection, de mémoire et d'occupation du territoire présent. En corrélation avec l'ensemble des objets obsolètes que ces artistes contemporains réaniment, réactivent et transforment, telles d'insistantes « apostrophes », les *Assistants* agambiens s'incarnent et trouvent un écho :

Il est une force, il est quelque chose comme une apostrophe de ce qui est oublié, qui ne peut pas se mesurer en terme de conscience, ni être accumulé comme un patrimoine, mais dont l'insistance détermine le rang de chaque savoir et de chaque conscience⁴⁷².

Les postures qui se manifestent dans les réalisations précédemment étudiées sont à l'image de celles de ces *Assistants*, « observateurs attentifs, rapides et souples⁴⁷³ ». Le savoir et la conscience qu'ils mobilisent ont pour dessein de s'infiltrer dans le « gaspillage ontologique que nous portons en nous », de donner forme à ce « chaos informe de l'oubli » en innervant de nouveau la chose passée « qui se révèle être à la fin de la matière “dont sont faits les rêves”⁴⁷⁴ », ceux du *Faucon Maltais*. C'est à ces espaces oniriques que nous convient les machineries de l'image revisitée par ces artistes contemporains, praticiens de la boucle en ligne de désirs.

⁴⁷¹ Giorgio Agamben, « Assistants » dans *Profanations*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2005, p. 37.

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 33.

« L'insistance » de l'objet technique à s'exhiber dans des rouages, désormais déliés de tout assujettissement à une quelconque visée à tendance progressive, est révélatrice de la posture postmoderniste dont l'autoreprésentation et l'autoconsommation caractérisent les réalisations précédentes. Selon la synthèse établie par l'historien de l'art Arnauld Pierre⁴⁷⁵, la double acception que revêt le terme de « modernisme » l'inscrit à la confluence de deux axes. D'une part, celui d'un « modernisme formaliste », notamment dans la lignée de Clement Greenberg, d'un « projet réflexif et téléologique [...] d'un art tourné vers la quête essentialiste de la pureté de son médium spécifique ». Et, d'autre part, celui d'un « modernisme de contenu », « iconographique », dans le sillage de Charles Baudelaire et de Guillaume Apollinaire, « qui s'est défini dans son rapport – éventuellement critique – avec les questions soulevées par les progrès de la civilisation techno-scientifique ». Les artistes relevant de cette dernière relation au modernisme, « les archéomodernistes⁴⁷⁶ » tels que les nomme Arnauld Pierre instaurent « une nouvelle relation d'interpolation avec certains moments matriciels du modernisme dans leur rapport génératif à notre présent et à notre imaginaire⁴⁷⁷. » S'éloignant du fantasme moderniste de la machinerie idéale et exemplaire qu'il s'agirait d'atteindre en empruntant la droite ligne du progrès, les artistes contemporains de ce corpus se distinguent de cette quête utopiste en prenant le parti affirmé de la contre-utopie. Cette posture dystopique s'accomplit dans l'effondrement de ses objets où « la technologie postmoderne se consomme et se célèbre elle-même⁴⁷⁸ ». Cette autoconsommation, pointée par Fredric Jameson, est mise en lumière de façon paradigmatique en 2006 avec l'œuvre *Autoxylopyrocycloboros*⁴⁷⁹ de Simon Starling. Par les jonctions nombreuses qu'elle occasionne et instaure – par les nœuds qu'elle tresse entre Buster Keaton, Georges Perec, Georges Bataille, le monstre du Loch Ness, Michel Foucault, l'industrie du nucléaire, une scie égoïne,

⁴⁷⁵ Arnauld Pierre, *Futur antérieur. Art contemporain et rétrociption*, France, M19, 2012, p. 14-15.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p.13.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p.14.

⁴⁷⁸ Fredric Jameson, *op.cit.*, p. 528.

⁴⁷⁹ Simon Starling, *Autoxylopyrocycloboros*, 2006, 38 ektachromes couleur de 6 x 7 cm, projecteur de diapositives Götschmann format médium, caisse de transport 51 x 65 x 43 cm.

Anaxagore de Clazomènes, Sénèque, Héraclite ou le principe de thermodynamique – cette œuvre propose une vision éclairée de l'espace dont les multiples agrégations et ramifications témoignent d'une hétérotopie qui affûte la vigilance du regard à porter sur les enjeux politiques, économiques, éthiques et écologiques de notre société contemporaine⁴⁸⁰.

LOCALISATION, ÉTENDUE ET EMPLACEMENT

Usure



108. *Dignity*.

Suite à une résidence artistique à Cove Park⁴⁸¹, près de Glasgow, Simon Starling entreprend en 2006 une excursion sur un lac écossais, le Loch Long, à bord d'un bateau à vapeur. À l'origine, cette embarcation est une épave en bois nommée *Dignity*. La coque de ce bateau, datant du début du XX^e siècle, fut repêchée au fond du lac Windermere en Angleterre pour être restaurée par son précédent propriétaire. Celui-ci la cède à Simon Starling qui équipe ce bateau de plaisance d'une chaudière à vapeur proche de celle dont *Dignity* fut équipée autrefois. La particularité de cette excursion réside dans le fait que la propulsion du bateau à vapeur est assurée par la combustion de son propre bois. L'embarcation est utilisée simultanément comme véhicule *et* comme combustible. Avec l'aide de son équipier, l'artiste démantèle l'embarcation pour nourrir la chaudière. L'inévitable naufrage, quatre heures plus

⁴⁸⁰ Ce passage concernant l'*Autoxylopyrocycloboros* de Starling est issu de ma communication « Il faudrait que je me crève un œil : l'*Autoxylopyrocycloboros* de Simon Starling » au colloque international organisé par Pierre Baumann et Amélie de Beaufort, *L'usure. Excès d'usages et bénéfice de l'art*, Académie Royale des Beaux Arts de Bruxelles, Université de Bordeaux 3, du 12 au 14 décembre 2013. [En ligne]. Consultation le 21 août 2015. Disponible sur : <<http://webtv.u-bordeaux3.fr/sciences/il-faudrait-que-je-me-creve-un-oeil-lautoxylopyrocycloboros-de-simon-starling>>.

⁴⁸¹ Fondé en 1999 par Peter et Eileen Jacobs, Cove Park est consacré à la recherche en art contemporain et organise des résidences pour artistes.

tard, envoie de nouveau la malchanceuse *Dignity* par le fond. En résumé, l'histoire que l'œuvre de Starling nous raconte est la suivante : un artiste en résidence artistique décide, comme production de fin d'année, d'aller chercher un bateau à vapeur en Angleterre. Il le transporte jusqu'en Écosse et en organise le naufrage en le réduisant en de multiples morceaux calibrés pour être introduits dans la chaudière du bateau. L'appareil de chauffe, alimenté en combustible, est dans la capacité, par un système de pression et de propulsion dynamique, de faire avancer le navire. Le bateau finit par couler, acteur et victime de son action dans laquelle il s'use et finit par s'abîmer.



109. Simon Starling, *Autoxylopyrocycloboros*, 2006.

Le titre donné à cette aventure, cette chaîne de syllabes pourvue de « O » redondants, *Autoxylopyrocycloboros*, est révélateur des multiples procédures engagées par Simon Starling. *Auto*, en marque la réflexivité et la circularité. *Xylo*, le bois ; *pyro*, le feu ; enfin *boros*, dont les origines grecques peuvent nous renvoyer à la fois à l'*Ouroboros*, signifiant « le serpent qui se mord la queue », mais également au mythique fleuve de l'Attique, du nom de *Cycloboros*,

réputé pour la violence de ses remous qui engloutissait les navigateurs qui s’y aventuraient⁴⁸². Starling et son équipier ont tranché et, ce faisant, ont retranché de la matière à la masse de l’embarcation à bord de laquelle ils ont pris place.

Tel Buster Keaton⁴⁸³ sciant la planche sur laquelle il se tient à califourchon, Starling invalide l’action qu’il est en train de réaliser – flotter sur l’eau et s’y déplacer – au profit d’une autre finalité.



110. Edward F. Cline et Buster Keaton, *One Week*, 1920.

Cet objectif n’est pas celui de la chute et de son gag, comme s’y emploie Malec dans *One Week*, mais consiste en une action sans autre finalité apparente que l’inanité de son autodestruction. Pour que cette aventure nous parvienne, il était nécessaire d’en garder des traces. Pour cela, un photographe, dans une autre embarcation, prend des photographies. Ces prises de vues, seuls documents relatifs à cette histoire, vont apparaître sous la forme de diapositives montées sur un carrousel dont le système de charge linéaire, à paniers droits, est en boucle. Comme le mentionne Starling, « le projecteur, un Götschmann, comme la machine à vapeur du bateau sont tous deux des exemples de l’ingénierie allemande du début du XX^e siècle⁴⁸⁴ ». La projection en boucle de ces diapositives est accompagnée du bruit saccadé du passage des trente-huit vues dans le passe-vue de l’appareil de projection ; le bruit mécanique de ce diaporama constitue la seule source sonore de l’installation. Cette technique de projection choisie par Starling est surannée. Nous n’assistons pas à une restitution fictionnelle spectaculaire mais à une projection de type documentaire qui, étape par étape,

⁴⁸² Eusèbe Salverte, *Essai historique et philosophique sur les noms d’hommes, de peuples, et de lieux considérés principalement dans leurs rapports avec la civilisation, tome II*, Paris, Dossange Père, 1824, page 167. [En ligne] sur <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111663r>>. [Consultation le 7 juillet 2015].

⁴⁸³ Edward F. Cline, et Buster Keaton, *One Week*, 1920, États-Unis, 19’, 35 mm, noir et blanc, muet, avec Buster Keaton, Sybil Sealy et Joe Roberts.

⁴⁸⁴ Voir « *Autocyclopyrocycloboros*, Richard West talks to Simon Starling », *op.cit.*

nous relate un fait par le biais d'une succession d'images fixes. Aucun suspense, pas de danger extérieur, pas de poursuivants. *Dignity* ne fait que des ronds dans l'eau, des « *loose circles*⁴⁸⁵ » (boucles lâches). Starling n'est pas Humphrey Bogart brûlant le bois du mobilier de son bateau à vapeur pour continuer à faire avancer l'*African Queen*⁴⁸⁶. Pas plus qu'il n'est l'un des trépidants Marx Brothers qui, pour les besoins de l'action de *Go West*⁴⁸⁷, vont désosser les wagons du train sur lequel ils se trouvent. Pas d'intrigues chez Starling, juste un enchaînement de faits et gestes en une mise en abyme du découpage en trente-huit vues de la découpe de ce bateau ; ceci, dans le seul objectif immédiat d'être mobile, d'être transporté, sans autre motivation manifeste que ce transport. L'artiste nous fait participer sans sensationnalisme ni recherche d'effets quelconques, au désastre d'une perte par combustion.



111. De gauche à droite : Superflex, *Burning Car*, 2007 et *Flooded Mac Donald*, 2009.

À l'instar du groupe d'artistes Superflex⁴⁸⁸ filmant une voiture qui brûle en plan fixe, sans montage, ni rupture (*Burning Car*) ou encore enregistrant en continu les 21 minutes nécessaires à l'engloutissement complet d'un *Fast Food* (*Flooded Mac Donald*), Starling s'écarte des codes cinématographiques liés au grand spectacle des catastrophes au profit d'un autre type de regard. Ce restaurant, cette voiture, ce bateau, ces éclectiques éléments matériels, ont en commun d'être la proie tranquille du feu et de l'eau. La dépense d'énergie des processus engagés est importante et semble s'exercer gratuitement. Starling, en figure du Percival Bartlebooth de Georges Perec, s'emploie à détruire scrupuleusement ce qu'il met en place sans que cela paraisse utile à un quelconque objectif :

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ John Huston, *African Queen*, 1951, 105 mn, avec Humphrey Bogart et Katharine Hepburn.

⁴⁸⁷ Edward Buzzell, *Go West*, 1940, avec les Marx Brothers, (Groucho, Harpo, et Chico), 80 mn

⁴⁸⁸ Superflex, collectif artistique danois fondé en 1993 par Bjørnstjerne Christiansen, Jakob Fenger et Rasmus Nielsen.

« Il [Bartelbooth] voulait que le projet tout entier se referme sur lui-même sans laisser de traces, comme une mer d'huile qui se referme sur un homme qui se noie, il voulait que rien, absolument rien n'en subsiste, qu'il n'en sorte rien que le vide, la blancheur immaculée du rien, la perfection gratuite de l'inutile [...] ⁴⁸⁹ »

L'*Autoxylopyrocycloboros*, cette « excursion autosacrificielle⁴⁹⁰ », telle que la nomme Starling, rejoint, selon certains aspects, celle du personnage de Perec, dont le désir, « face à l'inextricable incohérence du monde », serait « d'épuiser non la totalité du monde [...] mais un fragment constitué de celui-ci ⁴⁹¹ ». La nature de cette excursion engagée par Starling ne nous conduit pas exclusivement à cette « perfection gratuite de l'inutile » chère à Perec. Dans *Autoxylopyrocycloboros*, une dépense d'énergie s'engage à de multiples stades. Il s'agit dans un premier temps d'une dépense en carburant pour ramener « Dignity » d'Angleterre jusqu'en Écosse où, sauvée des eaux anglaises, elle va sombrer de nouveau pour rejoindre les fonds écossais. Dans un second temps, il est nécessaire de prendre en compte la dépense, non minimale, en énergie humaine : les deux équipiers sur le bateau découpent le bois à la scie égoïne. La performance ne doit pas être aisée car l'embarcation est instable et l'exercice physique qui en découle, important. Puis, en troisième lieu, se produit une dépense de chaleur par la combustion du bois qui s'accompagne également d'une dépense en eau dont la vapeur dégage de la pression. Occasionnant une autre dépense, mécanique cette-fois, celle du mouvement alternatif des pistons de la chaudière qui se transforme en mouvement rotatif et actionne les pales de l'hélice permettant le déplacement du véhicule. En quatrième et dernier point, dans un contexte plus vaste et contenant les dépenses précédentes, se tient la dépense du projet engagé par Simon Starling en réponse à la commande du programme de recherche de Cove Park. Le cahier des charges de la résidence artistique stipule qu'une réalisation doit être finalisée au terme de l'année écoulée.

La dépense est ainsi multiple et prend diverses allures. Une même action, scier du bois pour alimenter une chaudière, aboutit à deux résultats antagonistes : à la fois avancer et faire ce pour quoi l'objet « coque + chaudière » est conçu, mais également être invalidé dans sa course jusqu'à finir par sombrer. Deux désirs, deux volontés conjointes : celle, d'une part, d'alimenter dans les normes selon lesquelles il a été conçu, un système mécanique pour

⁴⁸⁹ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op.cit.*, p. 481-482.

⁴⁹⁰ Voir Simon Starling, catalogue d'exposition, *Autoxylopyrocycloboros*, Vitry-sur-Seine, Musée d'art contemporain du Val de Marne, 2007. Édité à l'occasion de l'exposition *Zones de Productivités Concertées* au MAC/VAL, 20 mai-26 août 2007, non paginé.

⁴⁹¹ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op.cit.*, p. 156-157.

produire un mouvement et celle, d'autre part – non pas de détourner – mais de retourner contre lui-même, ce principe d'alimentation en choisissant d'utiliser le bois dont est constituée la base même du système.



112. Simon Starling, *Autoxylopyrocycloboros*, 2006.

Ce parti pris artistique voue l'ensemble à sa perte : l'action va conduire son équipée à une improductivité face au système employé. L'alimentation en bois de la chaudière continue de remplir son office mais la provenance du matériau de chauffage génère sa défaillance et conduit l'ensemble à son naufrage. Starling pervertit un système en le refermant sur lui-même en un circuit clos. Le bateau à vapeur est détourné de sa fonction initiale du fait de cette volte-face opérée par sa propre force de production. Le peintre Gustave Courbet aurait dit « J'y vois trop clair, il faudrait que je me crève un œil ». Starling et Courbet face aux habitudes visuelles en leurs époques, s'attachent à mettre en place d'autres systèmes de vision, d'inédites approches d'un réel dont l'agencement reste à éprouver. Le plan d'attaque choisi par Starling, comme par Courbet, est celui qui consiste à invalider le système usuel – et usé – en s'attaquant à la base même de ce qui l'alimente, le regard chez Courbet, la force de déplacement chez Starling. En substituant à l'apport extérieur en combustible un

prélèvement interne au mécanisme, celui-ci se mord la queue. L'organisation matérielle mise en place est toxique pour le maintien de l'équilibre du bateau. L'usage qui en est fait détourne de ses fonctions motrices le système sur lequel il s'exerce, organisant ainsi le déséquilibre, le *déficit*, du système engagé. Starling conduit à une usure totale, jusqu'à la faillite, le système ainsi pensé. Il installe cette insubordination des faits matériels chère à la notion de dépense de Georges Bataille :

[...] la vie humaine ne peut en aucun cas être limitée aux systèmes fermés qui lui sont assignés dans des conceptions raisonnables. L'immense travail d'abandon, d'écoulement et d'orage qui la constitue, pourrait être exprimé en disant qu'elle ne commence qu'avec le déficit de ces systèmes [...]. C'est seulement pour une telle insubordination, même misérable, que l'espèce humaine cesse d'être isolée dans la splendeur sans condition des choses matérielles⁴⁹².

À bord de *Dignity*, l'équilibre entre les différents constituants est irrémédiablement rompu. La valeur positive, l'excès en bois, celui qui est ajouté dans le foyer de la chaudière, est retranché, soustrait, à la coque du bateau et se transforme en valeur négative ; le système ne va pas pouvoir résister à cette équation, les fuites ne pourront être colmatées, sa valeur restera négative ; le bateau, déséquilibré, n'est plus ni porté ni porteur. Quelque chose ici prend fin, l'usure mène à la perte, et à la disparition de la surface de l'eau.



113. Simon Starling, *Autoxylopyrocycloboros*, 2006.

⁴⁹² Georges Bataille, *La Part maudite*, Paris, Minuit, 2011, p. 13.

La circularité induite par l'intitulé de l'*Autoxylopyrocycloboros* indique que son usure est également la source d'un phénomène régénératif dont le fonctionnement est complexe. Dans cette œuvre, une quantité importante de dépenses en énergie humaine et matérielle est engagée pour un résultat improductif face aux attentes mécaniquement et institutionnellement escomptées. Le naufrage de Starling ne s'inscrit cependant pas dans le registre d'une gratuité romantique et trouve sa singularité dans la diversité des lieux et des temporalités qu'il recouvre. La compréhension de l'œuvre s'en trouve « en quelque sorte différée, presque illusoire, parce qu'elle est souvent une constellation d'images, d'objets et de lieux, d'anecdotes et d'histoires⁴⁹³ », s'exprime l'artiste. Quelle est la teneur de cette constellation ? De quelle manière se dessinent les perspectives de cette dépense engagée, au premier abord en pure perte, par Starling ? Quels sont les bénéfices de cet « immense travail d'abandon, d'écoulement et d'orage » révélé par Bataille, quelles sont les plus-values réalisées à la suite de la destruction par le feu de ce bois ? Pour répondre à ces interrogations il est pertinent de se pencher sur les configurations géographiques, économiques et historiques de l'*Autoxylopyrocycloboros*, ses « [...] paramètres spécifiques, locaux, voire idiosyncrasiques⁴⁹⁴. »



114. Le lac Windermere, parc national du Lake District, comté de Cumbria en Angleterre.

L'*Autoxylopyrocycloboros* prend sa source dans le Windermere. Ce lac anglais, en forme de ruban, est à l'origine de nombreux récits mettant en scène le fantaisiste monstre du Loch Ness⁴⁹⁵. Ce serpent de mer, lui aussi en forme de boucles et de ruban, aurait été aperçu dans

⁴⁹³ Simon Starling, extrait de la note d'intention de l'artiste pour l'exposition *Trois cent cinquante kilogrammes par m²*, La Kunsthalle, Strasbourg, 24 mai-26 août 2012.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ Le monstre du Loch Ness désigne une créature aquatique légendaire supposée occuper les fonds du Loch Ness, un lac d'eau douce des Highlands, en Écosse. Cette légende remonte à 565 et fut rapportée par un

ce lac à de nombreuses reprises. La chute de l'œuvre et de son bateau *Dignity* se situe, quant à elle, à plus de trois cents kilomètres au Nord, en Écosse dans un second lac, le Loch Long qui fut le berceau au début du XIX^e siècle d'un des premiers navires à vapeur, le « pyroscaphe⁴⁹⁶ ». Toujours propice aux innovations technologiques, ce lac fut utilisé ensuite durant la Seconde Guerre mondiale comme zone d'essai de tir de torpilles. Ce lac en est infesté et recèle de nombreuses épaves. Les restes du *Dignity* ne viendront augmenter que de manière infime les fonds déjà extrêmement pollués de ce lac. Sa situation géographique est également déterminante pour la compréhension de l'œuvre de Starling. À quelques pas de là, à une dizaine de kilomètres à vol d'oiseau, le Ministère Britannique de la Défense possède une base navale du nom de *Faslane*, située au-dessus du fleuve Clyde. Il s'agit de l'une des trois bases opérationnelles de la Royal Navy⁴⁹⁷. Elle est notamment réputée pour être la base sous-marine des SNLE (Sous-marins Nucléaires Lanceurs d'Engins).⁴⁹⁸ Cette base accueille, aujourd'hui et depuis 2010, l'ensemble de ses sous-marins nucléaires britanniques. Le lac Long est qualifié par les militants anti-nucléaires écossais de « monstre du Loch Long⁴⁹⁹ ». Le monstre du Loch Ness anglais fait place ici à son acolyte contemporain écossais ayant ses origines non dans les histoires fantasques du pays mais dans une réalité technologique, économique et politique. D'un monstre à l'autre, il n'y a qu'une brasse que Starling fait franchir à *Dignity*.

Mais les connexions ne s'arrêtent pas là, la boucle des si nombreux « O » d'*Autoxylopyrocycloboros* n'est pas encore close. En effet, si l'exploitation des ressources nucléaires par la Royal Navy se fait à proximité du Loch Long, en Écosse, le lieu de production de cette énergie, sa source, se situe ailleurs : en Angleterre. Précisément sur le site de Sellafield⁵⁰⁰, à Seascale, petit village face à la mer d'Irlande, dans le nord-ouest de

missionnaire irlandais, le moine saint Columba. Voir Nicolas Fairise, thèse d'exercice, École nationale vétérinaire, *Le monstre du Loch Ness ; entre science et folklore*, 2002. [Consultation le 05 septembre 2009]. Disponible sur <http://oatao.univ-toulouse.fr/682/1/andro_682_1.pdf>, p.27.

⁴⁹⁶ « Scaphe » signifie « coque de navire » en grec. Voir Anatole Bailly, *Dictionnaire grec-français*, Hachette, 1950, p.1755.

⁴⁹⁷ La Royal Navy désigne l'unité maritime de l'armée britannique. Elle s'associe avec la British Army et la Royal Air Force pour former l'ensemble des forces armées britanniques.

⁴⁹⁸ SNLE : Sous-marins Nucléaires Lanceurs d'Engins.

⁴⁹⁹ Le monstre du Loch Long, de Ben Kempas, ARTE GEIE/Expressive Film & TV, Allemagne 2002, [Consultation le 02 janvier 2015]. Disponible sur <<http://www.arte.tv/fr/le-monstre-du-loch-long/381880.html>>

⁵⁰⁰ Voir Éric d'Albert, « À Sellafield, le fiasco du retraitement des déchets nucléaires britanniques ». *Le Monde*, 14 janvier 2015. À Seascale, le site nucléaire nommé *Windscale* rebaptisé *Sellafield* depuis 1957 – date d'un important incendie nucléaire dont l'impact sanitaire fut catastrophique, classé niveau 5 (Accident entraînant un risque hors du site) sur l'échelle INES (International Nuclear Event Scale) – a fermé sa production en 2003. Utilisé depuis pour le stockage des déchets nucléaires et le retraitement des déchets hydrocarbures, Sellafield rencontre actuellement des difficultés face au coût élevé du démantèlement de la centrale et de ses opérations de

l'Angleterre. Ce site, sujet à de brûlantes controverses, est l'un des plus importants complexes de la filière électronucléaire d'Europe occidentale. Ce lieu ne se trouve qu'à quelques kilomètres du pittoresque et romantique lac de plaisance Windermere, berceau de la malchanceuse *Dignity*. Starling nous fait ainsi revenir sur nos pas.



115. Vue aérienne du site de *Sellafield* à Seascale, comté de Cumbria en Angleterre

La boucle est bouclée, la lettre « O » se ferme et le serpent, qu'il soit de Loch Long ou de Windermere, se mord bien la queue ; l'« Ouroboros » prend ici tout son sens. De la vapeur à l'uranium, en passant par l'énergie manuelle humaine, le tout charrié par le courant des eaux fluviales et maritimes des lacs Windermere, Clyde et Loch Long, les éléments connectés par Starling favorisent, par leurs mises en contact et leurs frottements, l'émergence de nouvelles significations. La perception immédiate que nous pouvons avoir des lacs bucoliques de Windermere et de Loch Long est altérée par ces liens orchestrés par Starling qui nous en révèle les zones d'ombres.

Dans *Autoxylopyrocycloboros*, Starling, en utilisant à contre-emploi et à perte un système de production d'énergie, crée une jonction entre deux espaces dont les implications dans l'énergie nucléaire britannique tiennent un rôle capital. Plusieurs ponts – à la fois liés à l'histoire, aux histoires et aux innovations technologiques qui les accompagnent – sont créés entre le XIX^e siècle, débuts de la navigation à la vapeur, le milieu du XX^e siècle avec la Seconde Guerre mondiale, ses innovations en matière d'armement, de destruction et sa course productiviste à l'énergie, et enfin le XX^e siècle et le XXI^e siècle posant la question de l'émission

retraitement : « L'estimation du coût total du nettoyage de Sellafield a doublé, pour atteindre 70 milliards de livres sterling (90 milliards d'euros), et doit se conclure...en 2120 ».

et de la gestion des déchets radioactifs et des risques écologiques et sanitaires qu'ils génèrent. L'énergie nucléaire, technologie liée à la fission de l'uranium, entretient un lien direct avec la machine à vapeur⁵⁰¹ : celui de l'énergie thermodynamique. La thermodynamique, terme dont les origines anglaises remontent au XIX^e siècle, au début de l'ère industrielle, est cette branche de la physique et de la chimie qui étudie les relations entre l'énergie thermique produite par la chaleur et celle, mécanique, produite par le travail et les lois générales des phénomènes impliquant des échanges ou des transformations thermiques. Cette science définit le deuxième principe de la thermodynamique, dit « principe de Carnot⁵⁰² », comme la dégradation de l'énergie en principe d'évolution des systèmes. Ce phénomène est décrit tel un processus entropique et irréversible.



116. Simon Starling *Autoxylopyrocycloboros*, 2006.

L'usure du bateau *Dignity*, issue d'une dépense d'énergie thermique et mécanique participe de ce second principe, caractéristique de l'*Autoxylopyrocycloboros*, qui a une fonction récurrente au cœur des œuvres de l'artiste. À ce titre, l'œuvre *Blue Boat Black* réalisée en 1997, est éloquente. Starling y fabrique une barque avec le bois provenant d'une vitrine d'exposition du musée dans lequel il est invité à exposer, le Musée National d'Écosse à Edimbourg. À bord de cette barque, il pêche quelques poissons qu'il fera griller le jour du vernissage, à l'aide des braises obtenues par la combustion de la barque, dont il expose sur une table les restes calcinés aux côtés des autres pièces, traces de l'action menée.

⁵⁰¹ Il est intéressant de noter que ces sous-marins sont propulsés par des moteurs à vapeur.

⁵⁰² Nicolas Léonard Sadi Carnot, (1796-1832), physicien et ingénieur français, énonce pour la première fois le principe d'évolution dit « Principe de Carnot » qui introduit l'état d'entropie, grandeur thermodynamique exprimant le degré de désordre de la matière. Voir *Le Robert encyclopédique des noms propres*, Paris, Le Robert, p. 419.



117. Simon Starling, *Blue Boat Black*, 1997.

Cette combustion est également active à plusieurs titres dans *Burn-Time*, exposée à Camden Arts Centre de Londres en 2000.



118. Simon Starling, *Burn-Time*, 2000.

Le spectateur y découvre des œufs pochés à déguster le soir du vernissage, des coquilles d'œufs, des chutes de bois, les restes d'un feu, une maquette endommagée de bâtiment et enfin deux photographies de cette maquette transformée en poulailler. Les connexions opérées par Starling sont multiples et s'articulent autour de trois faits notables. Premier fait, en 1933, le designer brémois, Wilhlem Wagenfeld⁵⁰³ invente le pocheur à œuf. Deuxième fait, plus d'un siècle plus tôt, dans les années 1820, Frederic Moritz Stamm⁵⁰⁴ fait construire une prison à Brême. Celle-ci, utilisée jusqu'en 1990, a pour fonction d'incarcérer

⁵⁰³ Wilhlem Wagenfeld, (1900-1990), designer industriel allemand, élève puis professeur au Bauhaus, collabora notamment avec László Moholy-Nagy, artiste dont la présence est récurrente dans les références de Starling.

⁵⁰⁴ Frederic Moritz Stamm, (1794-1843), architecte et inspecteur de la construction des bâtiments publics de la ville de Brême.

les immigrés clandestins. Les conditions d'incarcération sont telles que des manifestants s'attaquent au bâtiment en y projetant des œufs pourris. Les détenus vont finir par provoquer des incendies et la prison sera fermée à la fin des années 1990. Le bâtiment est réhabilité en une fondation, celle de Wilhlem Wagenfeld, occasionnant ainsi un remarquable retour sur l'œuf et son pocheur.



119. Simon Starling, *Burn-Time*, 2000.



120. De gauche à droite, Wilhlem Wagenfeld, pocheur à œuf, 1933. Fondation Wilhelm Wagenfeld, Brême.

Une fois de plus, la boucle est bouclée. La diversité des temps, des espaces et des objets convoqués par Starling fait appel à des principes d'énergie thermodynamique dans lesquels l'irréversibilité et l'entropie de l'usure par combustion sont essentielles : les barques de *Blue Boat Black*, d'*Autoxylopyrocycloboros* et la prison de *Burn Time* ne vont plus exister sous leurs formes initiales, victimes de leurs situations entropiques et irréversibles. La démarche de Starling s'inscrit ainsi dans la lignée des obsessions propres au XIX^e siècle telles qu'énoncées

par Michel Foucault en 1967 lors d'une de ses conférences publiée en 1984⁵⁰⁵ intitulée « Des Espaces autres » :

La grande hantise qui a obsédé le XIX^e siècle a été, on le sait, l'histoire : thèmes du développement et de l'arrêt, thèmes de la crise et du cycle, thèmes de l'accumulation du passé, grande surcharge des morts, refroidissement menaçant du monde. C'est dans le second principe de thermo-dynamique que le XIX^e a trouvé l'essentiel de ses ressources mythologiques⁵⁰⁶.

Mais les divers éléments choisis par Starling ne sont pas pour autant interrompus au cours de leurs trajectoires respectives. Ce sont des embrayeurs de récit qui nous renvoient ailleurs, en ces « espaces autres » et les propos de Michel Foucault se poursuivent ainsi :

L'époque actuelle serait plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côté à côté, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps, que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau⁵⁰⁷.

L'œuvre de Starling occasionne des ancrages à la fois au cœur des caractéristiques du XIX^e siècle – sous l'égide de ce second principe de la thermodynamique assorti des questions d'entropie et d'irréversibilité – mais également au cœur de ce qui distingue le XX^e siècle, cette « époque de l'espace » et plus précisément, toujours selon Foucault, cette époque « où l'espace se donne à nous sous la forme de relations d'emplacements ». Avec la diversité géographique et historique des espaces qu'il convoque, avec les croisements des registres techniques auxquels il fait appel, à la fois archaïques – machine à vapeur, scie égoïne, projecteur de diapositives – et hautement spécialisée – l'énergie nucléaire –, Starling installe d'innombrables connexions où s'entremêlent, sans dualité d'aucune sorte, débuts et fin, origines et aboutissements, ruptures et recommencements. En effet, si *Dignity* s'échoue et marque la fin d'un cycle, elle en amorce un autre non seulement dans les fonds marins du Loch Long mais également dans les espaces d'exposition où se projettent en boucle les trente-huit diapositives. Le naufrage de *Dignity* n'est qu'un maillon de la chaîne circulaire des faits engagés par Starling : dès l'instant où ce bateau voit son existence s'achever, au même moment, celui-ci va s'inscrire dans une durée, « cette quasi-éternité » selon Foucault. Il ne cessera de se dissoudre, de s'effacer mais également de se projeter générant les multiples

⁵⁰⁵ Michel Foucault autorisa en 1984 la publication de cette conférence prononcée à Paris en 1967 dans le cadre de l'exposition intitulée « Idée, Processus, Résultat » qui eut lieu au Martin-Gropius-Bau, Musée des Arts décoratifs de Berlin.

⁵⁰⁶ Michel Foucault, « Des Espaces autres » (1984) in *Dits et écrits, t. II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2001, p. 1571.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

investigations auxquelles nous convient les hétérotopies de Starling qui abandonne ainsi le second principe de thermodynamique pour, cette fois-ci, faire appel à son premier principe, menant à Anaxagore⁵⁰⁸, qui, au V^e siècle avant J.-C. énonce dans sa 17^e proposition⁵⁰⁹ : « Aucune chose ne naît ni ne périt mais tout provient de choses préexistantes par mélange ou division.⁵¹⁰ ». Cette usure du bateau *Dignity*, celle qui le mènera à sa perte matérielle, s'enrichit d'un autre récit qui la contient et la dépasse. Le bénéfice retenu de cette usure est la pluralité des pistes de réflexion qu'elle enclenche, se définissant ainsi, toujours selon Foucault, comme une hétérotopie, un « contre-emplacement⁵¹¹ », qui a pour objet une « contestation mythique et réelle de l'espace dans lequel nous vivons⁵¹² ». Starling est l'opérateur de ces *contestations* — à prendre dans le sens de mise en discussion, de remise en question d'un ordre établi — où les morceaux du monde, les « emplacements » associés aux objets qui les stigmatisent et les définissent – barque, projecteur, chaudière, vitrine en bois, sous-marin nucléaire, monstre légendaire – se trouvent questionnés par les nouvelles syntaxes élaborées par l'artiste.

À l'heure de cette révolution géologique d'origine humaine qu'une certaine communauté scientifique⁵¹³ nomme l'ère anthropocène⁵¹⁴, Starling nous propose de nouveaux gabarits, de nouveaux codes d'accès afin que les systèmes qui nous caractérisent soient pourvus, de temps en temps, des mises à jour qui s'imposent. Les actualisations des systèmes de connaissance et de perception élaborés par Starling, réinitialisent les relations que

⁵⁰⁸ Anaxagore dit de Clazomènes (environ 500-437 av. J.-C.), philosophe et savant grec dont le *Traité* n'est connu que par des fragments (un peu plus d'une vingtaine), presque tous préservés par Simplicius dans son commentaire au 1^{er} livre de la physique d'Aristote. Voir *Dictionnaire de l'Antiquité*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

⁵⁰⁹ Aristote, *Physique, I-IV*, traduit du grec par Carteron, Henri, Paris, Les Belles Lettres, 1926, p.37-38.

⁵¹⁰ Ironie de l'histoire, cette phrase est elle-même le fruit d'une recombinaison par Lavoisier, Antoine (1743-1794) avec le célèbre « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ».

⁵¹¹ Michel Foucault, « Des Espaces autres », *op.cit.*, p. 1574.

⁵¹² *Ibid.*, p. 1575.

⁵¹³ Christophe Bonneuil, « L'anthropocène, une révolution géologique humaine », interview réalisée par Laure Noualhat in *Libération* du 25 octobre 2013.

⁵¹⁴ « Anthropocène » : néologisme, associant les mots grecs « homme » et « récent », forgé par le Néerlandais Paul Crutzen, Prix Nobel de chimie en 1995 : désigne l'influence prépondérante des activités anthropiques sur le système terrestre et témoigne de l'importance inédite de l'impact des activités humaines sur le globe dont le rythme et l'amplitude s'avèrent sans précédent depuis le milieu du XX^e siècle. Cette appellation implique la sortie de la période holocène, époque géologique qui, après la dernière glaciation couvre les dix derniers millénaires. Cette entrée dans l'ère anthropocène n'est cependant pas actée par la Commission Internationale de Stratigraphie et l'Union internationale des Sciences Géologiques, seules autorités à pouvoir en décider. Voir l'article de Pierre Le Hir, « L'homme a fait entrer la Terre dans une nouvelle époque géologique », *Le Monde* [Consultation le 05 septembre 2015]. Disponible sur :

<http://www.lemonde.fr/planete/article/2015/01/15/nous-sommes-entres-dans-l-anthropocene-depuis-1950_4557141_3244.html>.

nous pouvons entretenir à cette « inextricable incohérence du monde⁵¹⁵ », à ce vaste fleuve qui nous charrie. Ce fleuve tourmenté qu'évoque Sénèque dans ses lettres à Lucilius⁵¹⁶ :

Tout ce qui est visible ou palpable [...]. Ces choses ne sont, en effet, qu'une masse flottante, sans cesse diminuée, sans cesse grossie. [...] Nos corps sont emportés d'un mouvement pareil à celui des fleuves. Tout ce que tu vois court au rythme du temps. Rien de ce que nous voyons ne demeure. [...] C'est ce que dit Héraclite : « Deux fois dans le même fleuve nous descendons, et ne descendons pas. »

Ce fleuve cher à Sénèque et à Héraclite vient rejoindre cet autre fleuve du nom de *Cycloboros*. Celui-ci était un torrent si bruyant et si violent de l'Attique, et les ravages qu'il occasionnât furent tels que le poète Aristophane en fit le surnom des « charlatans dont la voix rauque retentissait dans la place publique⁵¹⁷ ». Simon Starling, à bord de son bateau à vapeur qui n'en finit pas de s'user, nous convie en de multiples *emplacements* et *Dignity*, malgré la perte irréductible de ses œuvres, aussi mortes que vives, nous tient la tête hors des eaux tumultueuses du *Cycloboros* d'Aristophane.



121. Simon Starling, *Autoxylopyrocycloboros*, 2006.

⁵¹⁵ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op.cit.*, p. 156.

⁵¹⁶ Sénèque, *Lettres à Lucilius*, Tome II, Livres V-VII, traduit du latin par Henri Noblot, Les Belles lettres, 1993, Livre VI, lettre 58, p. 77-78.

⁵¹⁷ Eusèbe Salverte, *Essai historique et philosophique sur les noms d'hommes, de peuples, et de lieux considérés principalement dans leurs rapports avec la civilisation*, tome II, *op.cit.*

L'*Autoxylopyrocycloboros* de Starling renverse l'équilibre des principes économiques et place au cœur de son entreprise poétique la notion de l'usure. Selon les deux acceptions que revêt ce substantif⁵¹⁸, il est possible de distinguer deux axes que l'artiste britannique confond en les combinant habilement. D'une part, la formation d'un intérêt, d'une augmentation, par le biais de données qui viennent, en usurières, s'ajouter : la production d'une fin de résidence et le réseau de significations créé entre les divers espaces et les multiples questionnements qu'ils génèrent. D'autre part, un retrait : la disparition due à un usage intensif de *Dignity* assortie à une détérioration des éléments et des sites où se joue cette double partition de l'usure. Ce dispositif envisagé par Simon Starling conduit à un gain, une régénération par la remise à jour des éléments qu'elle fait entrer en scène et sur lesquels elle s'exerce. Cette réactualisation offre une version restaurée et rafraîchie du passé qui, tout en entretenant des liens complexes et moteurs avec le présent, propose une perspective critique de l'avenir. Les multiples rebonds de ce travail sur l'échelle du temps et les hétérogènes espaces impliqués occasionnent des télescopages qui incitent à repenser notre relation à la fois économique, écologique, éthique et politique au monde. Les entrelacs en œuvre dans *Autoxylopyrocycloboros* – de la technologie du nucléaire à celle de la machine à vapeur en passant par la technique de la scie égoïne – ciblent cette quête incessante de nouveauté scientifique qui caractérise l'époque moderne des grands bouleversements techniques et technologiques actualisée par les articulations qui se nouent avec l'époque postmoderne. Si les grands mythes légitimateurs de la modernité reposent sur de « grands récits⁵¹⁹ », l'un d'entre eux découle de la Révolution française, selon l'historien Perry Anderson, et raconte « l'histoire de l'humanité en tant qu'agent héroïque de sa propre émancipation grâce au progrès des connaissances⁵²⁰ ». La postmodernité prend le contre-pied de ce déroulement et se définit dans « la perte de crédibilité de ces métarécits⁵²¹ ». S'érigeant contre la succession linéaire de causes à effets motivée par un désir de résultats performatifs et sa soif inextinguible d'avancée novatrice à caractère scientifique, la science postmoderne, telle que la définit Jean-François Lyotard, « fait la théorie de sa propre évolution comme discontinue, catastrophique, non rectifiable,

⁵¹⁸ L'usure provient du latin *utor* « se servir de », « se saisir de ». Tandis que son substantif *usura* désigne « l'intérêt de l'argent » et « l'usage du capital prêté », sa forme du parfait, *usus*, désigne ce qui a été utilisé, dans le sens de l'usage qui en a été fait. Voir Félix Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 1634-1635.

⁵¹⁹ Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, *op.cit.*, p. 31.

⁵²⁰ Perry Anderson, *Les Origines de la postmodernité*, *op.cit.*, p. 40.

⁵²¹ *Ibid.*

paradoxe⁵²² » et privilégie, d'après le philosophe, un autre type de récit, miniature, qu'il décrit ainsi : « le "petit récit" reste la forme par excellence que prend l'invention imaginative⁵²³ ». Le postmodernisme s'y présente non pas comme la pérégrination aveugle et primesautière d'un bricolage éclectique de citations éparses empruntées aux périodes précédentes, mais sous la forme discontinue de « petits récits », privilégiant une approche transitoire, modeste et hétérogène des événements : « la tendance est au contrat temporaire, contrat fondé sur des relations bien plus économiques, flexibles et créatives que celle de la modernité⁵²⁴. » Ces « petits récits » et les interrelations dont ils sont le creuset, s'inscrivent dans l'époque de l'espace décrite par Michel Foucault⁵²⁵. Le philosophe, dans la synthèse de ces trois mots – *localisation*, *étendue* et *emplacement* – en retrace succinctement l'histoire occidentale en laquelle les figures de boucle peuvent trouver des échos.

Espaces autres

Le Moyen Age se caractérise par une gestion localisée de l'espace et l'ensemble hiérarchisé que constituent ses différents lieux se découpe selon deux grandes parties : l'une terrestre, profane – l'espace des hommes qui se subdivise à nouveau en deux types de lieux, ceux qui sont protégés et ceux qui sont ouverts, ceux de la ville, ceux de la campagne – et l'autre céleste, elle-même en lien avec un lieu supra-céleste, qui s'oppose aux lieux terrestres. Le XII^e et surtout le XIII^e siècle installent ces limites qui s'opposent, porteuses ainsi d'un double souci :

*[...] chez les savants et les artistes, souci d'unifier : tout le savoir devait être organisé en un système, fondé sur la vérité divine, le dogme, et la vérité humaine, Aristote ; toutes les disciplines devaient servir d'auxiliaires à l'architecture ; dans l'Église, souci de contrôler, de plier à ses lois et à ses fins, d'intégrer sa vision du monde.*⁵²⁶

Unifier et contrôler : les boucles et encerclements de l'espace médiéval sont d'ordre sécuritaire et affirment des ensembles dont la cohérence est affirmée. Leur cloisonnement hiérarchisé est circonscrit selon les limites octroyées par le pouvoir de l'Église dont l'autorité, si elle fléchit, apparaît cependant comme prépondérante jusqu'à la fin du Moyen Age où « la

⁵²² Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, *op.cit.*, p. 97.

⁵²³ *Ibid.*, p. 98

⁵²⁴ Perry Anderson, *Les Origines de la postmodernité*, *op.cit.*, p. 41.

⁵²⁵ Voir Michel Foucault, « Des Espaces autres », *op.cit.*, p. 1571.

⁵²⁶ Léopold Gênicot, « Moyen Age - Le monde médiéval », *Encyclopædia Universalis*, [Consultation le 17 janvier 2015]. Disponible sur : <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/moyen-age-le-monde-medieval>>.

pensée demeura chrétienne, et la société, communautaire⁵²⁷. » Cette conception de l'espace, dont la localisation selon des zones déterminées hiérarchiquement se clôture sur elle-même, s'ouvre à partir du XVII^e siècle en un espace infini dont le cloisonnement va se dissoudre au profit d'une nouvelle dimension où « l'étendue se substitue à la localisation ». En ce sens, la découverte de Galilée, toujours selon Michel Foucault, « n'est pas tellement d'avoir découvert, d'avoir redécouvert plutôt que la Terre tournait autour du soleil, mais d'avoir constitué un espace infini, et infiniment ouvert⁵²⁸ ». Cet espace sans borne, ouvert sur des horizons inconnus, relègue les localisations médiévales en d'exiguës zones de repli, tant religieuses que profanes. À dater du XVII^e siècle, l'espace n'est désormais plus à considérer comme assujéti à ces bornes restrictives mais – soumis à la construction en perspective, atmosphérique et géométrique issue de la Renaissance – il fuit à perte de vue et s'inscrit dans un système de rotation qui l'inclut et l'excède. La vision stable et délimitée de la représentation de l'espace au Moyen Age cède la place à une vision d'un espace mobile « où le lieu d'une chose n'était plus qu'un point dans son mouvement, tout comme le repos d'une chose n'était que son mouvement ralenti⁵²⁹. » La représentation médiévale d'espaces hétérogènes ceints en vertu de leurs propriétés respectives s'efface au profit d'une représentation de l'espace investi d'un mouvement continu, celui d'une mise en boucle incessante de la Terre autour du Soleil accompagnée de la rotation de chaque élément dont elle est porteuse et qu'elle associe à ce régime de déplacement. Durant la seconde moitié du XX^e siècle, cette mobilité et cette ouverture des espaces clôturés laissent place à un autre type de questionnement et de codifications : celui de l'emplacement. Il ne s'agit plus de la représentation de l'espace médiéval bouclé ou de l'espace galiléen dont les limites sont repoussées pour n'en retenir que les lignes d'horizon et la perpétuelle rotation, mais d'un espace envisagé selon les relations spécifiques qui se définissent et se tendent d'une place à une autre. Ce sont ces jonctions d'un point à un autre qui qualifient l'espace apparaissant désormais comme l'ensemble qui englobe les connexions ainsi enclenchées.

« Nous sommes à l'époque où l'espace se donne à nous sous la forme de relations d'emplacements.⁵³⁰ » L'espace n'y est plus tant envisagé sous la forme de lieux circonscrits ou de l'immensité de son étendue mue par une constante giration, que dans l'optique rhizomique d'un système de relation entre des éléments disjoints. Ce système de relation à

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ Michel Foucault, « Des Espaces autres », *op.cit.*, p. 1572.

⁵²⁹ *Ibid.*

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 1573.

l'œuvre dans l'espace de la seconde moitié du XX^e siècle selon Foucault⁵³¹ s'apparente à un réseau dont le maillage, formé de fils plus ou moins lâches, décrit un ensemble investi par les « relations de voisinage entre points ou éléments⁵³² ». Ces relations de voisinage, à la manière d'un « treillis⁵³³ », qualifient l'espace dont la structure perdure. Les modes d'accès d'un point nodal à un autre prolifèrent, les compartimentages, marqueurs temporels tels qu'« ici », « là », « près », « loin », « là-bas », « ailleurs », « partout », sont mis en tension⁵³⁴. Les accessibilités sont sentées être les plus fluides et instantanées possibles, gage d'une qualité de mise en communication contemporaine. À partir de la Révolution industrielle au XIX^e siècle, l'espace n'est plus caractérisé par la ceinture de ses lieux ni par un vaste mouvement de giration mais – qu'il s'agisse de treillis, de filet, de rhizome, de radicaire, de tissu, de toile ou de maillage – par une construction en *réseau*, flexible, réversible et mouvante, non pas locale mais globale, non pas isolée mais connectée.

RÉSEAUX

Filet

Le substantif « réseau » tel que défini dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert⁵³⁵ fait référence à un ouvrage textile :

RÉSEAU, s. m. (Ouv. de fil ou de soierie.) sorte de tissu de fil ou de soie fait au tour, dont quelques femmes se servent pour mettre à des coëffes, à des tabliers, & à autres choses. Un réseau est proprement un ouvrage de fil simple, de fil d'or, d'argent, ou de soie, tissu de manière qu'il y a des mailles & des ouvertures ; il y a toutes sortes d'ouvrages de réseaux: la plupart des coëffures de femmes, sont faites de tissus à jour & à claires voies, qui ne sont autre chose que des especes de réseaux, dont les modes changent perpétuellement.

Cette définition mentionne la nécessité, par nature, de comporter des ouvertures, « tissus à jour et à claires voies » sans lesquelles les mailles, ces boucles de fil qui donnent sa

⁵³¹ La conférence de Michel Foucault écrite en 1967, dont la publication ne fut autorisée par son auteur que près de vingt ans plus tard, est révélatrice du caractère anticipateur de la pensée du philosophe et ses analyses demeurent toujours d'actualité en cette première moitié du XXI^e siècle.

⁵³² *Ibid.*, p. 1572.

⁵³³ *Ibid.*

⁵³⁴ Nombre d'intitulés de manifestations d'art contemporain en témoignent. Pour ne citer que quelques unes d'entre elles : *Là où je vais je suis déjà*, *Là où je suis n'existe pas*, *Ailleurs commence ici*, *Anywhere*, *Anywhere Out of the World*, *Ça & là (This & There)*, *THEREISTHENTHERE*, etc.

⁵³⁵ Denis Diderot, et Jean le Rond d'Alembert, *Encyclopédie...*, *op.cit.*, vol. 14. Voir article « réseau », p. 167.

texture à l'ouvrage, ne peuvent se concevoir et, plus encore, déterminent la qualité et la forme de l'ouvrage ainsi maillé. Sans ces opérations de liaison qui contribuent à sa construction, le réseau, qu'il soit virtuel ou matériel, artificiel ou naturel, ne peut ni exister, ni, au sens propre comme au sens figuré, s'étoffer. Le lien et son corollaire, l'espace, sont à la base du réseau. L'étymologie de ce mot provient du terme « *resel* "petit filet utilisé pour la chasse et la pêche"⁵³⁶ », qui, à la fois est lié et lieu :

*[...] qu'il s'agisse de panneaux, de filets, de rets ou de nasses, quelle que soit l'épaisseur des fils ou la grandeur des mailles, le filet est un réseau de liens tissés ou tresses, et son architecture le désigne comme la forme maximale du lien, à la fois lié et lieu*⁵³⁷.

Marcel Détiennie et Jean-Pierre Vernant nous rappellent que cette technique est en usage dès le II^e siècle, tel que l'attestent les écrits de l'auteur grec Oppien⁵³⁸ qui, dans deux poèmes traitant, l'un de la chasse et l'autre de la pêche, mentionne l'usage d'un filet composé de fils tressés⁵³⁹. Cette ruse de chasse permet de piéger une proie et de la capturer, vivante ou morte.

*Le filet, invisible réseau de liens, [...]. Saisit tout et ne se laisse saisir par rien ; il a la forme la plus fluide, la plus mobile, et aussi la plus déroutante, celle du cercle. Attraper au filet, on le sait, peut se dire en grec, « encercler » [...]. C'est en se faisant lui-même, à travers le filet, lien et cercle, en devenant à son tour nuit profonde, aporie sans issue, forme insaisissable, que l'homme à mêtis peut triompher des espèces les plus rusées du monde animal.*⁵⁴⁰

Le filet, sous l'angle de ce procédé lié à la mêtis grecque, est le résultat d'une hybridation entre, d'une part, le fil, souple et alerte, qui glisse entre les doigts, et, d'autre part, le cercle qui clôture et fige. Cette ambivalence va perdurer dans toute l'histoire des métaphores attribuées au terme de « réseau » – de l'Antiquité à notre époque contemporaine – et entremêle la fluidité, le développement, l'expansion, la circulation, la communication, l'ouverture, l'illimité et la vie avec l'enserrement, la pétrification, le contrôle, l'enfermement, le piège, la limite et la mort.

La traversée historique de cette notion de réseau est ponctuée par les relations entretenues entre la vision centralisatrice de ce réseau et ses événements périphériques. Afin

⁵³⁶ *Trésor de la langue française...op.cit.* : « Réseau » [étymologie], p. 936.

⁵³⁷ Marcel Détiennie et Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La Mêtis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 280.

⁵³⁸ Oppien, dit Oppien de Corycos ou Oppien d'Anazarbe en Cilicie, poète grec qui composa au II^e siècle deux poèmes le *Traité de pêche* et le *Traité de chasse* (*Cyngetica, Halieutica*).

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 33

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 51

d'approfondir cet aspect singulier du réseau, deux articulations historiques semblent éloquentes : le XVIII^e siècle, siècle des Lumières, vaste creuset épistémologique du réseau et la Révolution industrielle qui suivra, au XIX^e siècle. L'histoire du réseau est à penser dans ses liens à la technique qui la sous-tend. Depuis l'Antiquité, la référence au filet, associée à la pratique du tissage qui l'accompagne, perdurent. Claude Galien⁵⁴¹, médecin grec au I^{er} siècle est l'auteur de la locution latine *rete mirabile* (filet merveilleux) qui désigne métaphoriquement un système anatomique d'artères et de veines ; celui-ci serait situé à l'arrière du cerveau et serait localisé au niveau du foie, élément central, selon Galien, de la circulation du sang. À ces découvertes, reprises dans leur intégralité jusqu'à la Renaissance, succéderont au XVII^e siècle, celles de René Descartes qui, dans le *Traité de l'homme* en 1648⁵⁴², compare le cerveau à un tissu dont il associe le mécanisme à celui d'une machinerie hydraulique :

Secondement, pour ce qui est des pores du cerveau, ils ne doivent pas être imaginés autrement que comme les intervalles qui se trouvent entre les filets de quelque tissu : car, en effet, tout le cerveau n'est autre chose qu'un tissu composé d'une certaine façon particulière. [...] Concevez sa superficie [...] comme un réseau ou lacis épais et pressé, dont toutes les mailles sont autant de petits tuyaux [...].

Les intervalles des filets imaginés par Descartes remplissent une fonction filtrante dans la circulation du sang à l'intérieur du corps humain. Le noyau central du circuit irrigue les zones périphériques, déclenchant ainsi des réactions productrices de mouvements. Associant à cette métaphore du tissu celle d'une mécanique hydraulique, Descartes compare l'être humain à une « machine » anatomique et biologique conçue comme un dispositif complexe de tuyauteries à l'image de celles « dans les grottes et les fontaines qui sont aux jardins de nos Rois⁵⁴³. » À la métaphore du tissu, s'associe désormais une seconde figure, celle de la circulation liée à un processus dynamique, celui de la propulsion, de la distribution et de la mise en mouvement du sang. Rejoignant les découvertes contemporaines de William Harvey⁵⁴⁴ – chirurgien qui en 1628, vingt ans avant le *Traité de l'Homme* de Descartes, étudie

⁵⁴¹ « [Galien, Claude (env. 129-env. 201)] a abondamment écrit et, bien que les deux tiers seulement de son œuvre nous soient parvenus, ses ouvrages (très tôt traduits en arabe) constituèrent la base des connaissances médicales ; ils furent admis sans beaucoup d'opposition jusqu'à la Renaissance. [...] S'il localise dans le foie le centre de la circulation du sang, en revanche sa description du système nerveux est plus exacte : il décrit le parcours de l'influx nerveux depuis le cerveau, par les nerfs, et ses expériences sur l'animal vivant lui ont permis d'agir sur les nerfs récurrents. ». Voir Jacqueline Brossollet, « Claude Galien », *Encyclopædia Universalis*, [Consultation le 29 janvier 2015]. Disponible sur <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/claude-galien>>.

⁵⁴² René Descartes, *Œuvres et lettres*, Paris, Gallimard, 1953, p. 844.

⁵⁴³ *Ibid.*

⁵⁴⁴ William Harvey, (1578-1657) est professeur d'anatomie et de chirurgie. En 1628, il publie à Francfort : *Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus* (Anatomie du mouvement du cœur et du sang chez les animaux) où il démontre la communication entre les différentes parties de l'appareil circulatoire et

la circulation du sang – l'image du réseau se modifie pour s'associer à celle d'un système circulatoire dont le fonctionnement a pour particularité de s'exercer en circuit fermé et d'assurer le flux et le reflux des fluides en présence.

Déclouonnement : Le ruban du père Castel

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la philosophie des Lumières conduit la métaphore du réseau à se profiler sous d'inédites facettes. Denis Diderot dans *Le Rêve de d'Alembert*⁵⁴⁵ en propose un éclairage critique. Dans un des dialogues entre le docteur Bordeu et Mademoiselle de Lespinasse, deux des trois personnages de ce texte philosophique, la dimension filamenteuse est affirmée :

*Vous fûtes en commençant un point imperceptible, formé de molécules plus petites éparses dans le sang, la lymphe de votre père ou de votre mère ; ce point devint un fil délié ; puis un faisceau de fils*⁵⁴⁶.

Représentant la figure humaine selon l'image d'un faisceau de fils, l'image du réseau va quitter les limites de l'enveloppe corporelle pour s'étendre à la société humaine en son entier. Diderot fait référence de récurrente manière à la figure de l'araignée, productrice de son réseau de fils et, tissant sa propre toile, se définit à la fois comme cause et conséquence du système dans lequel elle s'inclut. L'araignée décrit un ensemble dont chaque partie est interdépendante du tout. L'homme, dans son unité, est identifié à la figure de l'araignée constituée de « [...] développements grossiers d'un réseau qui se forme, s'accroît, s'étend, jette une multitude de fils imperceptibles⁵⁴⁷. » Cette formation aménage des jonctions entre des catégories distinctes :

*[...] Tous les êtres circulent les uns dans les autres ; par conséquent toutes les espèces... tout est en flux perpétuel... tout animal est plus ou moins homme ; tout minéral est plus ou moins plante ; toute plante est plus ou moins animal. Il n'y a rien de précis en nature*⁵⁴⁸.

le rôle central du cœur comme pompe aspirante et foulante dont le fonctionnement est en continu et en circuit fermé. Sa découverte du mécanisme de la circulation du sang, révélation majeure du XVII^e siècle, bouleverse les notions héritées de Claude Galien. Contredites violemment par certains de ses contemporains (se faisant traiter, en référence à ses propositions sur la circulation sanguine, de « circulateur », du latin *circulator* qui signifie « charlatan »), les thèses d'Harvey seront suivies par d'autres qui, tel Descartes, vont s'y rallier. Voir François Boustani, *La circulation du sang. Entre Orient et Occident, l'histoire d'une découverte*, Paris, Philippe Rey, 2007, p. 164-182.

⁵⁴⁵ Denis Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, Paris, Flammarion, 2002.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 112.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 106-107.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 107.

À la fois naturelle et artificielle, libertaire et autoritaire, en un système visible et invisible, en une figure de propagation et de centralisation, rassemblant plutôt que cloisonnant, cette image s'élargit à l'ensemble de la société. Les circularités de Diderot sont les expressions du désir d'interdépendances propre à sa pensée philosophique, à l'image de ces mots dont il fait suivre l'extrait précédent. La figure métaphorique d'un ruban, celui du Père Castel⁵⁴⁹, éclaire la volonté de décroisement cher à l'auteur des Encyclopédies :

*Le ruban du père Castel...Oui, père Castel ; c'est votre ruban et ce n'est que cela. Toute chose est plus ou moins une chose quelconque ; [...] plus ou moins d'un règne ou d'un autre...Non, rien n'est de l'essence d'un être particulier...Non, sans doute, puisqu'il n'y a aucune qualité dont aucun être ne soit participant...*⁵⁵⁰

Le ruban du père jésuite tente d'établir une correspondance étroite entre des sons et des couleurs qu'il juge indissociables. Afin de mettre en évidence cette particularité, Castel fait tisser un ruban dont la multitude de nuances permet, en vision éloignée, d'observer les sept couleurs distinguées par Isaac Newton⁵⁵¹ et, en vision rapprochée, de n'en percevoir qu'une seule, tel que Barbara de Negroni le précise dans son article *Le ruban du Père Castel*⁵⁵² : « Si on regarde le ruban de loin, on y voit effectivement les sept couleurs analysées par Newton [...]. Mais dès qu'on s'approche du ruban, les couleurs disparaissent et se mêlent, si on le roule ou le déroule, il peut apparaître d'abord d'une seule couleur, puis à chaque tour d'une couleur différente. Il y a des liens imperceptibles entre tous les éléments. » Ce ruban, relié au mécanisme du *clavecin oculaire*⁵⁵³, devait permettre d'obtenir, en fonction de la gamme de notes jouées, non pas un jeu de sons, mais un jeu de couleurs. Les interconnexions mises en valeur entre ce clavecin peu ordinaire et son ruban permettent de mettre en évidence une caractéristique propre à cette métaphore du réseau durant la seconde moitié du XVIII^e siècle : une volonté esthétique d'interdépendance et d'interconnexion entre des éléments

⁵⁴⁹ Louis-Bertrand Castel, (1688-1757), père jésuite dont l'intérêt pour l'optique le fit concevoir le projet d'un *clavecin oculaire* : chaque note, par le biais d'un ruban, est en lien avec une gamme chromatique lui correspondant. En évoquant cette référence, Diderot porte son attention sur l'absence de cloisonnement de l'un à l'autre de ces deux domaines : les gammes chromatiques et musicales. Cette invention ne fut pas réalisée faute de moyens et en raison des difficultés techniques rencontrées.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁵¹ Isaac Newton, (1642-1727), effectue des observations sur la lumière du Soleil à l'aide de prismes et démontre le caractère composite de la lumière blanche. Dans les *Optical Lectures* (1669-1671), le physicien propose une analogie entre les sept notes fondamentales de la gamme musicale et les couleurs primaires dont il recense sept couleurs : bleu, vert, jaune, aurore, rouge, violet et indigo.

⁵⁵² Barbara Negroni, « Le ruban du père Castel », *Cahiers philosophiques* n° 140, 1^{er} trimestre 2015, p. 64-66.

⁵⁵³ Voir article « Clavecin oculaire, (Musiq. & Opt.) instrument à touches analogue au clavecin auriculaire, composé d'autant d'octaves de couleurs par tons & demi-tons, que le clavecin auriculaire a d'octaves de sons par tons & demi-tons, destiné à donner à l'âme par les yeux les mêmes sensations agréables de mélodie & d'harmonie de couleurs, que celles de mélodie & d'harmonie de sons que le clavecin ordinaire lui communique par l'oreille. » in Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, *Encyclopédie...*, *op.cit.*, vol.3, page 511.

appartenant à des registres distincts. Élaborant à partir de ces distinctions une vue d'ensemble fédératrice, la pensée de Diderot élargit le domaine de la biologie et de l'anatomie traditionnelles de la métaphore du réseau pour l'élargir et l'appliquer à l'ensemble de la société, franchissant ainsi le domaine du politique. Si selon Diderot, « les fils sont partout⁵⁵⁴ », leur organisation n'en est cependant ni anarchique ni débridée. Dans *Le Rêve de d'Alembert*, Diderot opère une distinction ferme entre, d'une part, la base originelle du faisceau, son centre, souverain et puissant, et d'autre part, le réseau qui, dans les ramifications de ses filets, mène à la faiblesse, à la confusion et au désordre ainsi que le résume Mademoiselle de Lespinasse : « On est ferme, si d'éducation, d'habitude ou d'organisation, l'origine du faisceau domine les filets ; faible, au contraire, si elle en est dominée⁵⁵⁵. » Au cours du siècle qui suivra, cette distinction faite par Diderot entre un organe qui commande et l'autre qui s'exécute, entre un élément maîtrisé et l'autre qui contrôle, va se charger, dans le contexte spécifique du paysage industriel européen et notamment en France, de significations d'ordre social, économique et politique.

De l'anatomie à la biologie en passant par les machineries de l'ingénierie hydraulique, les métaphores associées au réseau, si elles appartiennent à des domaines tant naturels qu'artificiels, persistent à s'appliquer au corps humain. Cette restriction va laisser place à la fin du XVIII^e siècle à d'autres domaines tels que l'économie, la politique, la société et l'environnement, dont la mutation, du fait de l'industrialisation du territoire et de ses équipements, est déjà consommée. Une nouvelle référence s'associe désormais à la notion de réseau et va adopter le profil d'une vaste configuration technique artificielle, englobant autant le territoire que la société qui s'y inscrit et qu'il conditionne. Les trois domaines majeurs de ce nouvel agencement sont le transport, l'énergie et enfin la communication avec la téléinformatique et, plus spécifiquement, l'Internet⁵⁵⁶.

Le réseau, tel qu'il est perçu au XIX^e siècle en Europe, est en correspondance directe avec le domaine de l'ingénierie et de l'économie. Il désigne à la fois une structure visible, praticable et physique, les réseaux d'axes de circulation routière, les chemins de fer, les voies navigables, ou encore les circuits de nouvelles sources d'énergie, l'électricité, le gaz ou le

⁵⁵⁴ Denis Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, *op.cit.*, p. 107.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁵⁶ *Internet*, « XX^e siècle. Mot de l'anglais des États-Unis, composé d'*inter* - et de *net*, tiré de *network*, "réseau". Réseau mondial de télécommunication reliant entre eux des ordinateurs ou des réseaux locaux et permettant l'acheminement de données numérisées de toutes sortes (messages électroniques, textes, images, sons, etc.) ». Site du CNRTL. [Consultation le 25 janvier 2015].

Disponible sur : <<http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/internet>>.

pétrole qui planifient et régissent le paysage industriel, mais également d'autres modes de circulation tels que ceux de la finance et des capitaux. Matériels ou virtuels, ces réseaux s'accompagnent d'une réflexion qui instaure les bases d'un troisième type de réseau, celui d'une pensée réticulaire. Sous l'impulsion du comte de Saint-Simon⁵⁵⁷, un outil paradigmatique voit le jour afin d'envisager ce monde industrialisé et prend l'apparence d'un mode de pensée qui se veut être en mesure de rassembler les esprits de tous domaines, qu'ils soient ingénieurs, philosophes, scientifiques, économistes ou politiques. Annonceur du socialisme en France, un nouvel ordonnancement économique et social, en lieu et place d'une religion en pleine mouvance statutaire⁵⁵⁸ a pour ambition de façonner le monde à l'image de sa pensée. Le saint-simonisme introduit l'image du réseau empruntée au domaine de l'organisation biologique pour l'appliquer au domaine de la réorganisation sociale. Face à la déstructuration de la société européenne suite à l'effondrement de l'unité de la religion, la volonté est celle d'« enlacer l'univers⁵⁵⁹ » :

[...]La planète, pense Saint-Simon, doit être « administrée par les industriels comme une « grande société d'industrie » et non plus « gouvernée » par un État tutélaire.

Le réseau, « viatique de remplacement de la religion (du latin religare, relier)⁵⁶⁰ », est associé à la fois à une sphère technique mais également à une grille d'analyse du monde ; la vertu première de ce réseau étant de créer du lien entre des secteurs à priori disparates, et, ce faisant, de créer un sens par ce nouvel ensemble réticulaire universel.

Pont et flux

Qu'ils apparaissent sous la forme de circulation sanguine, voies ferrées, courant de pensée, électricité ou flux monétaire, les synonymes⁵⁶¹ du substantif « réseau » sont

⁵⁵⁷ Claude Henri De Rouvroy, comte de Saint-Simon (1760-1825) : « [...] apparaît à la fois comme le dernier encyclopédiste du XVIII^e siècle et comme le premier socialiste français de l'ère industrielle » ; à l'origine du « saint-simonisme », « le saint-simonisme a proposé au monde une orientation technocratique et autoritaire ; il a fourni au capitalisme quelques-unes de ses idées-forces [...] ; il a élaboré la conception d'une société qui substituerait à l'anarchie l'organisation, à l'atomisme l'unité religieuse. » Voir Pierre Guiral, « saint-simon-et-saint-simonisme », *Encyclopædia Universalis* [consultation le 30 janvier 2015]. Disponible sur <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/saint-simon-et-saint-simonisme>>.

⁵⁵⁸ L'État se détache de plus en plus de la religion. La séparation en sera promulguée en 1905, date à laquelle un terme est mis au contrôle de l'État sur la religion, effectif depuis 1801.

⁵⁵⁹ Voir Armand Mattelart, *La Mondialisation de la communication*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 20-22.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ « Enchevêtrement, lacis, engrenage, entrelacement, filet, tissu, piège, labyrinthe, dédale, complication, chaîne, toile d'araignée, réticule, résille, rets, organisation, lacs, enlacement, confusion, canalisation, voie », est la liste de synonymes proposée par le Site du CNRTL : « Réseau » [synonymes]. [Consultation le 24 janvier 2015]. Disponible sur : <<http://www.cnrtl.fr/synonymie/reseau>>.

nombreux⁵⁶². Dans le paysage ramifié qu'il désigne, qu'il soit physique, matériel, virtuel, énergétique ou financier, les points, nœuds, embranchement et diverses mailles s'organisent en un processus d'interdépendance. L'acte de relier et celui de séparer se confondent et contribuent à ne former qu'une seule construction de l'esprit, qu'un seul et même système de boucles. Sans ces filets – à la fois dans la consistance du lien formé et dans la distance et les interstices qu'ils introduisent – la construction ne peut ni s'édifier, ni prendre de l'envergure. En une ambivalence fonctionnelle, consistant à la fois en un cheminement et les divers points que cette action permet de rejoindre, le réseau a cette double fonctionnalité : il relie autant qu'il espace et comble autant qu'il évide, à l'image du mot « chemin » dont Émile Benveniste⁵⁶³, de l'antiquité indo-européenne à l'indo-iranien slave et baltique, à l'arménien et aux racines grecques et latines, développe les prolifiques pistes sémantiques. Le linguiste fait apparaître une ambiguïté récurrente entre les significations endossées par le « pont » et la « mer ». Sans que « le sens ne fasse obstacle à la restitution d'une forme commune⁵⁶⁴ », Benveniste signale qu'en grec *póntos* signifie « mer », et plus précisément, tel que Détienne et Vernant s'en saisissent dans leur ouvrage sur la mètis grecque, « la haute mer, l'inconnu du large, l'espace marin où l'on a perdu les côtes de vue, [...] sans point de repère pour s'orienter⁵⁶⁵ », alors qu'en latin *pons* désigne le « pont » et qu'en arménien *hun*, renvoie au « gué », à cet endroit précis où le cours d'eau peut se traverser. Enfin, en védique, le chemin ne désigne pas seulement une configuration géographique mais également la combinaison des caractéristiques du cheminement qui s'y déroule en correspondance mimétique étroite avec la nature de l'être qui s'y achemine :

Ce qui caractérise le pánthāh est qu'il n'est pas simplement le chemin en tant qu'espace à parcourir d'un point à un autre. Il implique peine, incertitude et danger, il a des détours imprévus, il peut varier avec celui qui le parcourt [...]. Le pánthāh n'est donc pas tracé à l'avance ni foulé régulièrement. C'est bien plutôt un « franchissement » [...].⁵⁶⁶

Le système de boucles en place dans la notion de réseau fait intervenir la richesse polysémique du mot « chemin » pointée par Benveniste. Celui-ci se réalise tant dans le cheminement pratiqué que dans les terminaisons qu'il relie, tant dans sa circulation que dans

⁵⁶² À l'inverse, les antonymes du mot « réseau » ne semblent lexicalement pas exister, voir Site du CNRTL, « Antonymie de Réseau ». [Consultation le 24 janvier 2015]. Disponible sur : <<http://www.cnrtl.fr/synonymie/reseau>>.

⁵⁶³ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 297.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 297.

⁵⁶⁵ Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La Mètis des Grecs*, *op.cit.*, p. 151.

⁵⁶⁶ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, *op.cit.*, p. 297.

les limites bornées par celle-ci, et enfin, tant dans sa configuration matérielle que dans l'action qui s'y génère. Cette propriété du réseau s'exerce sans clivage et s'articule dans la conjugaison des figures du pont et du flux. Il s'agit ici de concevoir la fluidité en relation avec des repères solides dans un processus qui les englobe sans qu'une notion de dualité ne puisse être évoquée. Selon Gilles Deleuze et Félix Guattari⁵⁶⁷, le rhizome, « à la différence des arbres ou de leurs racines, connecte un point quelconque avec un autre point quelconque [...] n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu par lequel il pousse et déborde. » Ce milieu par lequel les éléments s'organisent n'est pas à considérer comme le résultat d'une moyenne mais comme un axe de vision relevant d'une « indifférence aux opposés⁵⁶⁸ ». Ce système de réseau se définit par une posture dont l'ambivalence se tient à la fois dans ses fondements – dans l'ancrage territorial, qu'il soit céleste, terrestre ou maritime, où il établit ses bases – mais également dans un ailleurs, mobile et insaisissable, désigné par la notion-même de flux. Les boucles réticulaires, qu'elles soient à considérer sous l'angle du « pont », du « flux », ou du « franchissement » y décrivent ces « lignes de fuite⁵⁶⁹ » qui, dans le retour qu'elles opèrent sur elles-mêmes, s'apparentent à des mailles dont les espacements, instigateurs de mobilité, de singularité et de différence, font face au monde mouvant dans lequel elles se déploient afin d'y exercer leur action.

Prises dans leur acception deleuzienne de trouées qui seraient pratiquées dans un tuyau sous pression, ces percées sont productrices d'échappées qui lézardent le système au sein duquel elles s'exercent. Marque distinctive du réseau dont la nature et l'amplitude s'obtient par les jeux de vides instaurés dans l'imbrication des fils entre eux, le tissu réticulaire s'établit en fonction de la dimension des mailles obtenues par les divers intervalles qu'elles aménagent. Les qualités formelles et fonctionnelles des entrelacs dépendent de ces vacuités, de ces lacunes⁵⁷⁰ qui en font autant d'échappatoires, autant de « boucles de fuite ». *Loophole*⁵⁷¹, littéralement « le trou dans la boucle », est également, dans sa traduction de l'anglais, la signification prise par le substantif « lacune » mais aussi par celui d'« échappatoire ». Comme de vibrantes et tenaces opportunités de « passer entre les mailles du filet », l'image de la mêtis

⁵⁶⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie, Tome 2*, Paris, Minuit, 1980, p. 31.

⁵⁶⁸ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 122.

⁵⁶⁹ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 152.

⁵⁷⁰ Cette importance déterminante des ouvertures que la maille aménage est particulièrement significative dans le domaine de la pêche où le mot « maille » désigne métonymiquement les ouvertures du filet, « avoir la maille » signifiant « avoir la taille réglementaire pour pouvoir être pris au filet », la maille désignant dans ce contexte un filtre de taille, comme les dimensions des trous d'un tamis. Voir *Trésor de la langue française...op.cit.*, p. 166.

⁵⁷¹ Voir plus haut la traduction de *Loophole*, dans la rubrique intitulée « Redistributions », chapitre 6 de notre troisième partie.

des Grecs apparaît « ainsi multiple, (*pantoiē*), bigarrée, (*poikilē*), ondoyante, (*aiôlē*) : toutes qualités qui accusent la polymorphie et la polyvalence d'une intelligence qui doit, pour se rendre insaisissable et pour dominer des réalités fluides et mouvantes, se montrer toujours plus ondoyante et plus polymorphe que ces dernières⁵⁷². » Les tours et détours des boucles réticulaires font face aux réalités fluides et mouvantes d'une société câblée de filets de toute nature en vue d'instaurer des modes de navigation porteurs d'inédites sources de significations.

Révélateurs de ces approches « multiples, bigarrées et ondoyantes », les modes de navigation choisis par Ryan Gander – dont l'intelligence « polymorphe et polyvalente » exerce les mailles de ses filets sur le monde qui l'entoure – nous proposent ses cheminements, au sens étymologique du terme védique, à la fois entre la pleine mer et ses rives. Dressant une cartographie réticulaire, Gander nous livre une pensée en marche, non pas rectiligne, mais virevoltante, à la façon dont Edgar Poe propose de réaliser « une espèce de pirouette mentale sur le talon⁵⁷³. »

⁵⁷² Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La Métis des Grecs*, op.cit., p. 32.

⁵⁷³ Edgar Allan Poe, *Eurêka. Essai sur l'univers matériel et spirituel*, Tristram, 2007, p. 13.

*Je profitai de ce séjour pour m'approvisionner en pierres à sucer. C'étaient des cailloux mais moi j'appelle ça des pierres. Oui, cette fois-ci, j'en fis une réserve importante. Je les distribuai avec équité entre mes quatre poches et je les suçais à tour de rôle. Cela posait un problème que je résolus d'abord de la façon suivante.*⁵⁷⁴

Samuel Beckett

En évoquant le *Cosmos* d'Alexander von Humboldt⁵⁷⁵, Edgar Poe, s'il admire la richesse de la multitude des découvertes de l'explorateur allemand, n'en critique pas moins la pluralité préjudiciable, « masse de détails⁵⁷⁶ », laquelle ne peut être garante, selon lui, de l'indispensable « impression d'individualité⁵⁷⁷ » qui demeure à construire. Pour Poe, cette individualité ne peut surgir que par la captation de l'ensemble des observations pratiquées sur le cosmos en opérant « une révolution assez rapide⁵⁷⁸ », une figure de vrille, instrument d'une cohésion individuelle. Sous le filtre de l'écrit à l'œuvre dans les réalisations de Ryan Gander – documents de travail, titres, textes descriptifs, cartels, ouvrages de fiction, retranscriptions de conférences performées, conversations, *Notes sur une Collection*⁵⁷⁹ – il s'agit ici de déterminer en quoi les virevoltes opérées par l'artiste nous permettent d'accéder à ce sentiment d'individualité essentiel aux yeux de Poe.

⁵⁷⁴ Samuel Beckett, *Molloy*, *op.cit.*, p. 93-94.

⁵⁷⁵ « Décrire la totalité des phénomènes célestes et terrestres rapportés à la planète, en employant une langue élégante : telle est l'ambition de *Cosmos*. *Esquisse d'une description physique du monde* (*Kosmos Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*), œuvre à la fois scientifique, littéraire et philosophique, dont les deux premiers – et principaux – des cinq volumes sont publiés en 1845. Son auteur, le baron prussien Alexander von Humboldt (1769-1859), y intègre toutes les observations qu'il a pu effectuer lors de ses voyages sur plusieurs continents, ses recherches géographiques mais aussi physiques, géologiques, magnétiques, météorologiques, botaniques et même linguistiques et ethnographiques. *Cosmos*, un des ouvrages fondateurs de la géographie moderne, analyse aussi les relations que l'homme entretient avec la nature depuis l'Antiquité. En tant que savant, Humboldt apporte de précieuses contributions à la géographie générale, la géomorphologie, la climatologie et le géomagnétisme ; il pose également les linéaments de la description des caractères géologiques à l'échelle du globe. Surtout, il s'interroge sur ce que nous appellerions les fondements épistémologiques de la géographie comme science humaine. Savant-citoyen du monde, scientifique passionné et vulgarisateur hors pair, Humboldt espérait pacifier et changer le monde grâce à la diffusion des connaissances ». Voir Juliette Grange, « Cosmos (A. von Humboldt) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], [Consultation le 23 janvier 2015]. Disponible sur <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/cosmos/>>.

⁵⁷⁶ Edgar Allan Poe, *Eurêka, Essai sur l'univers matériel et spirituel*, *op.cit.* p. 13.

⁵⁷⁷ *Ibid.*

⁵⁷⁸ *Ibid.*

⁵⁷⁹ Ryan Gander, *Ampersand – Notes on a Collection*, Londres, Dent-De-Leone, 2012.

L'artiste orchestre les multiples modes d'apparition du texte et s'ingénie à en déployer d'inhabituels accès dont le lecteur/spectateur, en figure du détective, est amené à suivre le fil tortueux d'improbables pistes. Les procédures de Gander, instigatrices de multiples opérations de recyclage, entremêlent les manifestations de l'écrit et l'organisation de leur disparition, oscillant entre la construction de repères et l'affirmation de leur totale absence. Le tissu qui résulte de ce maillage étroit entre la visibilité et l'invisibilité de l'écrit fait écho au terme *pánthāh*, dont l'analyse linguistique d'Émile Benveniste réinvestie par Marcel Détiénne et Jean-Pierre Vernant⁵⁸⁰ renvoie à la fois à l'immensité de la mer, « étendue abyssale, chaotique, veuve de routes », sans balise ni limite d'aucune sorte, ainsi qu'au moyen d'y « conjecturer » [...] [son] itinéraire, de « choisir des repères de manière à jeter une passerelle entre le visible et l'invisible⁵⁸¹ ». Gander, entre les écrits qu'il donne à voir et ceux qu'il soustrait à la vision, fait usage de mêtis en encerclant le lecteur/spectateur dans les mailles plus ou moins flottantes de ses filets, entre chemins balisés et espaces inconnus. Cette mise en retrait de l'écrit est particulièrement active dans l'une de ses pièces : *It's a Hang ! (the things you make, they mock you, the things you make, they mimic you)*⁵⁸².



122. Ryan Gander, *It's a Hang ! (the things you make, they mock you, the things you make, they mimic you)*, 2012.

⁵⁸⁰ Marcel Détiénne, et Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La Mêtis des Grecs*, *op.cit.* p. 275.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 273.

⁵⁸² Ce passage est issu de ma communication « Ryan Gander : esperluettes, tirets et parenthèses », réalisée dans le cadre de la journée d'étude *Pourquoi écrire ? Comment écrire ? Écriture réflexive et critique dans les textes d'artistes*, sous la direction de Laurence Corbel, Université Rennes 2, 21 septembre 2012.

La notice d'accompagnement⁵⁸³ rédigée par Ryan Gander mentionne que ce travail est élaboré à partir de l'un de ses écrits, une fiction de 364 pages intitulée *Deciphering Happenstance*, fruit d'une résidence à la villa Arson de Nice trois ans plus tôt :

L'œuvre prend la forme d'un livre « dont vous êtes le héros », sur la villa Arson ; l'architecture, l'école d'art, le musée, Monaco, Monte Carlo, Nice, les étudiants et leurs exercices. Le livre est réalisé dans son intégralité mais une partie du texte est effacé, [...]. 168 pages sont visibles à travers 84 cadres⁵⁸⁴.

Ces encadrements sont distribués selon une organisation orthogonale comptant douze cadres en longueur par sept en hauteur. L'accrochage y est réalisé selon une structure quadrillée dont les constituants sont eux-mêmes rectangulaires et contiennent uniformément deux rectangles : deux des pages du livre réalisé par l'artiste, agencées verticalement dans chaque cadre ; ce dispositif est lui-même organisé en une surface, elle aussi rectangulaire, définie par le mur du lieu d'exposition.



123. Ryan Gander, *It's a Hang ! (the things you make, they mock you, the things you make, they mimic you)*, 2012. (Détail).

Cette mise en abyme de la forme géométrique rectangulaire est contrariée par ce qui s'apparente à un incident qui aurait perturbé l'organisation de l'ensemble des cadres : l'un d'entre eux semble manquant et définit un espace vacant. Les cadres avoisinants ne sont pas accrochés selon l'économie générale de l'installation mais présentent des angles d'accrochage différents, comme si la disparition de ce cadre avait entraîné des remous dans la disposition

⁵⁸³ Ryan Gander, in *Ryan Gander. Catalogue Raisonné Vol. 1*, JRP | Ringier, 2010, p.xxxviii

⁵⁸⁴ Ryan Gander dans *Le Dit du dé*, catalogue de l'exposition *The Die is cast (Les dés sont jetés)*, Nice, Centre national d'art contemporain de la Villa d'Arson, 26 juin-18 octobre 2009, Dijon, Presses du réel, 2012.

régulière des cadres mitoyens. Seul reste un objet, le clou nécessaire à l'accrochage⁵⁸⁵. Chaque cadre contient deux feuillets détachés du livre de fiction écrit par Ryan Gander à la Villa Arson.



124. Ryan Gander, *It's a Hang ! (the things you make, they mock you, the things you make, they mimic you)*, 2012.(Détail).

N'ayant pas été publiée, cette fiction n'est distribuée par aucun circuit commercial et va rester énigmatique sans que ce mystère ne puisse être levé par la mise en scène de Gander. À l'exception d'une trentaine de dessins, réalisés par l'artiste, qui demeurent visibles, toute trace de narration est évacuée, les feuillets encadrés sont vierges du texte situé d'ordinaire en pleine page. L'écrit n'en n'est cependant pas totalement absent. Des zones plus sombres vues en transparence, sont l'indice que le verso des pages encadrées présente du texte. En outre, sur la majorité des pages vierges figure un appareil de notes. Les écrits marginalisés par un tiret horizontal sont rejetés dans cette partie inférieure de la page et adoptent la logique des romans d'aventure pour adolescents des années 70/80, ces « Choose Your Own Adventure book » ou « Livres dont vous êtes le héros⁵⁸⁶ », tel que *The Abominable Snowman*⁵⁸⁷.

⁵⁸⁵ Ou plus exactement le clou qui aurait été nécessaire à cet hypothétique accrochage : les hypothèses prennent le pas sur les certitudes, le conditionnel étant un mode grammatical fréquemment employé pour aborder l'œuvre de Ryan Gander.

⁵⁸⁶ Les « Choose Your Own Adventure book » ou « livre dont vous êtes le héros » ont été préalablement évoqués à propos de *Travelogue Lecture (with missing content)*, de Ryan Gander. Voir ce même chapitre, partie intitulée « Carrousels : répétitions et rotation », rubrique « Contenu manquant ».

⁵⁸⁷ Cet ouvrage n'a aucun lien avec le travail de Gander et ne figure ici qu'à titre d'exemple.



125. R. A. Montgomery, *The Abominable Snowman*, 1982.

Les sinuosités et multiples renvois de ces fictions passionnent l'artiste qui tenta d'en schématiser les rhizomatiques parcours dans *LAX*⁵⁸⁸, l'une de ses conférences mettant en scène de subjectives connexions entre informations journalistiques, observations, expériences, anecdotes personnelles et collectives, références culturelles, citations et réflexions sur des sujets éclectiques.



126. Ryan Gander, livre de fiction, 2009, p. 93.

⁵⁸⁸ Ryan Gander, *LAX*, (Loose Associations X), *op.cit.*

Le texte situé dans l'appareil de notes des pages de *It's a Hang ! (the things you make, they mock you, the things you make, they mimic you)*, est constitué, d'une part, d'injonctions impératives incitant le lecteur à aller à un numéro de page précis, d'autre part, de formules hypothétiques basées sur l'opérateur logique conditionnel « si...alors » où l'adhésion du lecteur à l'une des propositions mentionnées le conduit à se reporter au numéro de page indiqué et à se fabriquer un itinéraire personnalisé. Ainsi, la page 119 de l'ouvrage de Ryan Gander indique: « *If you choose "It's a hang ! " as the title, turn to page 12* » et « *If you choose "The things you make they mock you, the things you make they mimic you" as the title, turn to page 189* ». Mais au fil des options retenues par le lecteur, les tentatives de progression vont être vaines, la démarche est vouée à l'échec et va littéralement « droit dans le mur ». En effet, la suite du parcours indiquée par le renvoi à une pagination spécifique peut indifféremment aboutir à une page vierge, un verso non accessible, ou encore à une page qui ne fait pas partie du dispositif du fait de l'absence, soit d'un des cadres, soit de l'un des feuillets qui n'aurait pas été recyclé dans l'installation (les trois cent soixante-quatre pages n'ayant pas été toutes utilisées). Les propositions contenues dans les bas de page font explicitement référence à la fiction élaborée par Ryan Gander et évoquent des collaborations avec les étudiants de la Villa Arson, des projets artistiques possibles, des questionnements inhérents au processus d'élaboration artistique mais peuvent également se référer à certaines des œuvres que l'artiste a réalisées par le passé, comme « *If you believe he is an opportunistic charlatan-like career-seeking missile, turn to page 311. If you have faith in his integrity, turn to page 332* ».



127. Ryan Gander, *Career Seeking Missile*, 2011.

Le contenu de cette note est en lien direct avec l'œuvre de Ryan Gander, *Career Seeking Missile*⁵⁸⁹, réalisée en 2011 évoquant avec humour la réalité des difficultés relationnelles inhérentes au monde artistique. S'échafaude ainsi un enchevêtrement de multiples pistes qui désertent la pleine page pour se mettre en scène sous d'autres configurations : les unes générées par le dispositif plastique de la pièce et son mode d'accrochage, les autres amorcées par les hypothèses de parcours des notes de lecture et des connexions qu'elles instaurent avec d'autres pièces conçues dans le passé par Gander.

L'une de ces connexions autoréférentielles relie *It's a Hang ! (the things you make, they mock you, the things you make, they mimic you)*, à une installation qui la précède et lui semble similaire en de nombreux points : l'œuvre *Happenstance* de 2006 dont le montage a été effectué en 2009 pour l'exposition personnelle de Ryan Gander, *The Die is cast*⁵⁹⁰ en clôture de la résidence de l'artiste à la Villa Arson.



128. Ryan Gander, *Happenstance*, 2006. Au sol, vue partielle de *A sheet of paper on which I was about to draw, as it slipped from my table and fell to the floor*, 2008.

⁵⁸⁹ Voir la notice d'accompagnement de l'œuvre sur le site de la galerie gb agency, *Career Missile*, diagramme imprimé et froissé, 2011. « Sur le sol [...] une feuille de papier froissé avec un diagramme de plan de dîner. [...] La feuille donne les preuves de la hiérarchie existante entre les artistes et les invités lors d'un dîner de vernissage, de même que les notes expliquant les relations, les dangers et les chocs entre les personnalités. », [Consultation le 04 août 2015], Disponible sur <http://www.gbagency.fr/fr/251/Ryan-Gander/#!/Career-Seeking-Missile-2011/site_medias_listes/1510>.

⁵⁹⁰ Ryan Gander, exposition *The Die is cast (Les dés sont jetés)*, Centre national d'art contemporain de la Villa d'Arson, Nice, 26 juin-18 octobre 2009.

Happenstance présente de nombreuses similitudes formelles avec *It's a Hang !, (the things you make they mock you, the things you make they mimic you)*. Un regard distrait mènerait à considérer cette installation de 2012 comme un simulacre d'*Happenstance* qui, pareillement, présente « quatre-vingt-quatre cadres contenant chacune deux pages déchirées d'un roman et représentant au total une œuvre fictionnelle de 168 pages conçues par l'artiste⁵⁹¹ ». Les commentaires descriptifs de l'artiste à propos d'*Happenstance* sont similaires à ceux d' *It's a Hang ! (the things you make, they mock you, the things you make, they mimic you)*, Cependant, si une même notice peut s'appliquer à ces deux pièces distinctes, des variations significatives se glissent entre les deux installations dont l'air de famille est trompeur. Ce bégaiement des écrits et des dispositifs engagés par l'artiste renvoie leur spectateur vers d'autres pistes à suivre, en d'autres énigmes à résoudre : pourquoi doubler de la sorte une œuvre précédente, quelles en sont les différences et à quels enjeux nous conduisent-elles ?



129. Ryan Gander, en haut, *Happenstance*, 2006. En bas, *It's a Hang ! (the things you make, they mock you, the things you make, they mimic you)*, 2012.

⁵⁹¹ Ryan Gander, *Le Dit du dé*, *op.cit.*, p. 16.

Malgré une similitude entre leurs éléments, malgré un mimétisme dans leur *allure*, ces deux installations sont dissemblables. Les dimensions de l'ensemble des cadres et des pages de l'installation diffèrent, cette stricte comptabilité de l'œuvre ne trompe pas, mais ces dissemblances ne sont pas isolées et ces deux installations vont se singulariser en vertu de ce que leur auteur choisit précisément de ne pas y montrer. Comme pour l'œuvre *It's a Hang!*, (*the things you make they mock you, the things you make they mimic you*), *Happenstance* met en scène un ouvrage fictionnel réalisé par Ryan Gander du nom de *Deciphering Happenstance*. Si celui-ci a un titre, son contenu reste inconnu à l'exception de deux de ses pages. Choies de façon aléatoire comme Gander l'indique dans son *Catalogue raisonné*⁵⁹², elles s'affichent dans *Happenstance* comme les deux seuls feuillets imprimés visibles.



130. Ryan Gander, *Happenstance*, 2006, détails.

⁵⁹² Ryan Gander, *Catalogue raisonné Vol. 1, op.cit.*, p.xxxviii

À l'exception d'un unique feuillet où figure un dessin de l'artiste et de deux pages imprimées, toutes les autres pages encadrées sont vierges : l'absence du texte en pleine page est encore plus radicale que dans l'installation *It's a Hang ! (the things you make, they mock you, the things you make, they mimic you)*.



131. Ryan Gander, *Happenstance*, 2006, croquis de l'installation et reproduction d'une des pages encadrées.

Si les pages des livres de ces deux installations sont appareillées de notes, le corps principal du texte reste, majoritairement dans l'une et quasi exclusivement dans l'autre, dissimulé et face plaquée au mur ; la pleine page reste vierge, seules les notes s'inscrivent, comme dans « un carnet de notes en bas de page, destinées à commenter un texte invisible » qu'aurait rédigé le copiste de *Bartleby et compagnie* d'Enrique Vila-Matas⁵⁹³. S'ils ont existé auparavant, les mots ne sont plus à lire mais apparaissent sous forme de traces, comme des espaces vacants à investir et à penser. Ces arrangements pour texte invisible sont récurrents dans l'œuvre de Ryan Gander. Dans *Happenstance* et *It's a Hang !, (the things you make they mock*

⁵⁹³ Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, Paris, Bourgois Éditions, 2002, p. 11.

you, the things you make they mimic you), des mots ont bien été écrits et imprimés dans les pages d'un livre. Le papier garde la trace de la déchirure et celle de la tension exercée sur sa surface alors que ces pages étaient extraites de l'ouvrage relié. Déchirée, dissociée, face imprimée retournée sur face vierge, impalpable et que l'on ne peut désormais plus consulter, la page est mise sous ce verre, cet « ennemi du secret⁵⁹⁴ » qui exerce sa transparence sur un écrit qui n'est désormais plus à lire. Le corps du texte va se situer ailleurs, sur les pistes non fléchées de ces hypothétiques parcours parsemés d'embûches et de pièges que Ryan Gander nous incite à emprunter. Au cœur de ces deux installations, s'exercent deux approches distinctes : celle de la mise en absence et celle du manque. Dans l'œuvre de 2012, nous faisons l'expérience d'une subtilisation, dans l'œuvre de 2009, celle d'un inachèvement : il *manquerait* quatre cadres pour parachever la ligne horizontale inférieure d'*Happenstance*. Qu'il s'agisse de ses propres écrits ou des dispositifs qui les contiennent, Ryan Gander pratique avec virtuosité l'expérience de la mise en retrait. Un élément se retire afin de mener le lecteur/spectateur vers un autre espace, en d'autres lieux.

Disparition, inachèvement, pages désertées, texte renvoyé en bas de page, laquelle nous renvoie en différents lieux et jeux de pistes multiples : la mise en parallèle de ces deux installations distille d'infimes variations où l'artiste semble se plagier et se singer lui-même. Le contenu des parenthèses du titre de l'installation *It's a Hang ! (the things you make, they mock you, the things you make, they mimic you)*, est à l'image de ces manques et de ces reprises. Cette même et unique structure de phrase répétée à deux reprises dans le titre, « The things you make they », s'applique à deux verbes distincts, « to mock » et « to mimic » dont les significations sont proches sans pour autant être identiques. Ces deux verbes d'action décrivent différentes façons de se prêter au jeu de l'imitation : *to mock* signifie « railler », tout en faisant les choses « à blanc », de façon factice, et *to mimic* signifie « produire les mêmes effets », en ne retenant que l'allure, que certaines inclinaisons, au détriment du reste. Les liens entretenus par ces deux verbes sont révélateurs des connexions possibles entre les installations auxquelles ils participent et signalent les relations mimétiques plurielles qu'entretiennent les deux œuvres. De la simple page à la configuration de l'installation et de la place de celle-ci dans le corpus de l'artiste, chaque partie est contenue dans un hypothétique ensemble qui est à son tour contenu dans chacune des parties : ces ramifications multiples où les pistes se dédoublent et se resserrent pour se disjoindre à nouveau en de nouvelles trajectoires reprennent là encore le processus rhizomique de ces « livres dont vous êtes le héros ». De l'infime composant de

⁵⁹⁴ Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, Payot, 2011, p. 44.

l'œuvre jusqu'à sa globalité, en impliquant tout l'appareillage textuel qui l'environne et la constitue (cartels, titres, sous-titres, notices d'accompagnement, communiqués de presse) les écrits protéiformes de Ryan Gander se propagent : ils quittent l'espace compact du livre pour se déconstruire et se démultiplier en un réseau de pistes à suivre dont la densité et la volatilité favorisent l'émergence d'innombrables récits. À l'image de l'*esperluette*, ce logogramme de la conjonction de coordination « et », titre de l'œuvre *Ampersand*⁵⁹⁵, les récits de Gander se chevillent les uns au cœur des autres dans les circonvolutions délicates de cette graphie ligaturée. Dans *Happenstance* et *It's a Hang !, (the things you make they mock you, the things you Make they mimic you)*, les éléments s'adonnent « au jeu circulaire du lieur et lié⁵⁹⁶ », tel le filet de la mêtis grecque. Les deux livres mis en absence dans ces deux œuvres y figurent comme des opérateurs de récits, des objets mystérieux dont l'accessibilité se perd derrière leurs accrochages pour réapparaître ailleurs, en d'autres lieux, d'autres espaces et sous divers modes d'apparition. Ces ouvrages sont les véhicules d'autres récits possibles dont la lecture n'est pas linéaire mais transversale et se déploie en un corpus *complexe* dans le sens de l'étymologie latine du terme *complexus*, de « ce qui est tissé ensemble ». À ces récits, ces *fictions*, mot qu'il déteste parce qu'il renvoie à un sentiment de défiance, Ryan Gander préfère celui de *réalités parallèles*⁵⁹⁷.

Le fait est que je me suis aperçu que « fiction » n'est pas le bon mot, parce qu'il renvoie à la défiance. Je crois que nous comprenons très bien nos réalités alternatives, que nous croyons en elles. Il ne s'agit pas de fiction ; ce sont des réalités autres qui se déroulent parallèlement à notre réalité consciente. Ce sont des « réalités parallèles », non ?

Les divers champs de ces réalités alternatives ne peuvent entrer en contact du fait de leur parallélisme mais elles coexistent ; l'existence de l'une de ces réalités n'est pas préjudiciable à l'existence de l'autre mais elle y est accolée, entre parenthèses. Ces ambiguïtés imaginées par Ryan Gander ne se laissent pas facilement cerner, elles jouent et se multiplient comme en témoigne l'accrochage singulier d' *It's a Hang ! (the things you make, they mock you, the things you make, they mimic you)*, à la gb agency en 2012.

⁵⁹⁵ Ryan Gander, *Esperluette*, 2012, Installation, Dimensions variables.

⁵⁹⁶ Marcel Detienne, et Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La Mêtis des Grecs*, *op.cit.*, p. 294.

⁵⁹⁷ François Piron, Entretiens avec Aurélien Froment et Ryan Gander, *Le journal des Laboratoires n°5*, janvier-juin 2006, p. 11.



132. Exposition Ryan Gander, *An Exercise in Cultural Semaphore*, 2012. Vue partielle de l'exposition *The Conceptual cul de sac*.

Pensée comme l'une de ces *réalités parallèles* chères à leur auteur, cette exposition – son montage et l'accrochage de l'ensemble des œuvres de l'artiste – a été mise en place puis photographiée et enfin décrochée la veille du vernissage. Dérobés au regard, les originaux sont remplacés par les photographies précédemment effectuées qui deviennent ainsi les pièces inédites de cette exposition. Tel que nous en informent les légendes des œuvres documentant cette exposition sur le site de la gb agency, cette série porte le titre de *The conceptual cul de sac* et s'affirme sous les appellations trompeuses de pages prélevées dans des magazines. Il ne s'agit cependant pas de cela mais de photographies prises de l'exposition éphémère des œuvres Gander sur les murs de la galerie. Ce ne sont plus les quatre-vingt-quatre cadres d'*It's a Hang ! (the things you make, they mock you, the things you make, they mimic you)*, qui font face au spectateur mais leurs représentations photographiques, mémoire d'un accrochage que seule l'équipe de la galerie aura eu l'occasion de voir.



133. Ryan Gander, *An exercice in cultural semaphore*, 2012, vue d'exposition.

Il y a bien eu le montage d'une exposition, les photos peuvent en témoigner, il existe des « vues d'exposition », mais les œuvres ont été *subtilisées* pour laisser place à d'autres corps, d'autres textes : comme ces notes de bas de page pour texte invisible, ne restent que le corpus photographique et les textes s'y afférant. Les notions les plus élémentaires sont soumises à la question, les clivages ordinaires voient leurs limites franchies et les récits n'en finissent pas de s'ébaucher, comme autant d'incipit, pour s'interrompre et reprendre de préférence là où il est incongru de les attendre : les dualités usuellement attribuées à l'œuvre – l'original, la copie, le vrai, le faux, ce qui est à voir, ce qui est à lire, ce qui est de l'ordre de l'expérience et ce qui ne l'est pas, ce qui est invisible et ce qui est à voir – sont en prise avec les brouillages de frontières mis en place par Ryan Gander. Les récits de disparition, d'inachèvement, de substitution, de traces et de pistes à suivre permettent aux spectateurs d'accéder à ces multiples « réalités parallèles » et à « suspendre leur incrédulité »⁵⁹⁸.

Aux antipodes de cette « hypervisibilité » qui caractérise l'époque à laquelle nous appartenons, la première et unique installation de l'œuvre *It's a Hang ! (the things you make, they mock you, the things you make, they mimic you)*, a été exposée à Bâle où elle n'a été visible que durant trois jours avant qu'un collectionneur privé ne s'en porte acquéreur et ne la soustraie au regard du public.

⁵⁹⁸ Ryan Gander, extrait du communiqué de presse de l'exposition *An Exercice in Cultural Semaphore*.



134. Art Basel, 2012, vue partielle de l'accrochage des œuvres de Ryan Gander.

L'œuvre, avant même son échappée dans le domaine privé d'une collection particulière, est escamotée à l'occasion de l'exposition parisienne où Gander – en substituant à l'installation les cartels, textes critiques, communiqués de presse et représentations photographiques la représentant – propose désormais, en un mystérieux « produit de substitution », un corpus constitué de documents bidimensionnels imprimés de textes et d'images. L'énigme au cœur de *It's a Hang!* (*the things you make, they mock you, the things you make, they mimic you*), s'étoffe dans les imbrications étroites des multiples récits convoqués. Les diverses mailles des procédures de Gander abusent les sens du spectateur qui, de liens en liens et de pistes en pistes, élargit l'horizon de ses investigations, sans qu'une seule de ces pistes ne puisse être à privilégier ou à dissocier de l'ensemble.



135. À gauche, Ryan Gander. *Le Dit du dé*, 2012, (Première de couverture). À droite, René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix et Obélix. La Rose et le Glaive*, 1991. (Première de couverture).

Comme en témoigne le catalogue de l'exposition à la Villa Arson, *Le Dit du dé*⁵⁹⁹, dans l'œuvre de Ryan Gander, tout se tient. Dans les moindres lignes et au cœur du moindre signe typographique employé, ce catalogue d'artiste s'approprie la célèbre bande dessinée *Astérix et Obélix*⁶⁰⁰ et réemploie l'ensemble de ses caractéristiques – son cartonnage, son format, son type de papier, sa mise en page, sa typographie – son *allure* en somme, ses *mimiques*. Ces noms, Astérix comme Obélix, renvoient respectivement aux signes diacritiques de l'astérisque (*) signe graphique en forme d'étoile et au signe de l'obèle (‡) équivalent du tiret cadratin (—). Ces deux signes typographiques complémentaires sont traditionnellement employés comme des appels de notes et renvoient le lecteur en d'autres textes, sur d'autres pistes et, là encore, en d'autres parenthèses. Si l'écrit s'absente chez Ryan Gander, c'est qu'il se trouve déjà ailleurs, renvoyé par de spécifiques signes de ponctuation, dans un « entre-deux » cerné de tirets et parenthèses comme les définit Pedro Uribe Echeverria⁶⁰¹ :

Signes de la digression et de l'incise, multiplicateurs des voix et des registres, le tiret et les parenthèses coïncident pleinement avec notre goût de la discontinuité.

Favorisant cette discontinuité, multipliant les voix et les registres par tirets, obèles, astérisques, parenthèses et renvois en bas de page, le curseur de Ryan Gander ne cesse d'être en mouvement sur un axe farouchement non linéaire en un réseau tenu d'investigations qui abusent nos sens, comme le souligne le critique d'art et commissaire d'exposition, Guillaume Desanges⁶⁰² :

Contre l'idée d'ontologie et d'autonomie de l'œuvre d'art, aucun des objets de Ryan Gander n'est autonome, mais représente chacun une pièce d'un puzzle, un signe qui prend place au sein d'un réseau de significations mélangeant réel et fiction.[...] comme si tout était là, sous nos yeux, mais de manière invisible et qu'il s'agissait d'opérer des liens et des cadrages particuliers sur des formes et phénomènes du monde pour nous raconter des histoires, abuser nos sens et nos perceptions, avec invention et intelligence.

Si les mots quittent les pages des ouvrages de Ryan Gander, s'ils en prennent la tangente, ce n'est ni pour flâner, ni pour dériver. L'artiste accumule et poursuit avec une

⁵⁹⁹ Voir *Le Dit du dé*. Ryan Gander, *op.cit.*

⁶⁰⁰ Albert Uderzo et René Goscinny, *Astérix et Obélix. La Rose et le glaive*, Paris, Édition Hachette, 1991. Album dont la première de couverture entretient des similitudes étroites (mise en page, typographie) avec *Le Dit du dé*. On peut également noter que les initiales du scénariste, « RG » (René Goscinny), comme celles des mots composant le titre de cet album (*La Rose et le Glaive*), sont identiques à celles de l'artiste.

⁶⁰¹ Pedro Uribe Echeverria, « Tirets et parenthèses, ou le for intérieur », *L'Express*, 12 août 2009.

⁶⁰² Guillaume Desanges, « Ryan Gander », in *Exit Express n°42*, avril 2009. [Consultation le 23 janvier 2015], Disponible sur : <http://www.gbagency.fr/docs/ExitExpress_RG_2009-1247237103.pdf>.

assiduité tenace les objets interdépendants de toutes ses envies. Ses écrits se font à de multiples niveaux, en épaisseur et dans une interdépendance des choses, dans leur *consistance*, à la manière d'*Euréka*⁶⁰³ d'Edgar Poe sous le regard de Paul Valéry⁶⁰⁴:

Pour atteindre ce qu'il appelle la vérité, Poe invoque ce qu'il appelle la Consistance (consistency). [...] Selon lui, la vérité qu'il recherche ne peut être saisie que par adhésion immédiate à une intuition telle, qu'elle rende présente, et comme sensible à l'esprit, la dépendance réciproque des parties et des propriétés du système qu'il considère. [...] Dans le système de Poe, la consistance est à la fois le moyen de la découverte et la découverte elle-même. C'est là un admirable dessein ; exemple et mise en œuvre de la réciprocity d'appropriation.

Les écrits de Gander procèdent de cette *réciprocity d'appropriation*. Moyen de la découverte et découverte elle-même, les pages et les mots de Gander sont travaillés au corps, dans une *consistance* tant plastique que sémantique sans que ce travail ne soit une finalité mais une simple étape dans ce principe de construction aux recyclages multiples.



136. Ryan Gander, *A future Lorem Ipsum*, 2006.

Dans l'œuvre *A future Lorem Ipsum* l'artiste se réapproprie le mot usuel « mit » et invente par le truchement d'un miroir un nouveau mot, « Mitim », dont la perspective est d'être réinjectée dans le langage courant, lieu de ses origines. En un dédoublement spéculaire, une lecture symétrique du palindrome, une extraction puis sa réinjection dans le domaine du langage, les significations naissent autant qu'elles disparaissent. En écho à cette appellation qui lui donne son titre, *lorem ipsum*, Gander opère des soustractions afin que d'autres réseaux de significations puissent se développer. Si le fragment *lorem ipsum* est dénué de sa

⁶⁰³ Edgar Allan Poe, *Euréka. Essai sur l'univers matériel et spirituel*, op.cit.

⁶⁰⁴ Paul Valéry, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, La Pléiade 1957, p. 857.

signification initiale⁶⁰⁵, la locution latine endosse en revanche une nouvelle valeur, celle donnée dans le domaine de l'imprimerie qui, par l'emploi de cet artifice, permet aux maquettistes de visualiser une zone de texte lors d'une mise en page.

Gyro Gearloose

À la manière d'un *Heath Robinson*⁶⁰⁶, Ryan Gander élabore de complexes machineries pour de dérisoires et lacunaires créations. Les rouages de ces dispositifs complexes peuvent trouver leur équivalent dans les inventions d'un *Gyro Gearloose* [*Géo Trouvetou*]⁶⁰⁷ : une intrigante photo encadrée sur le mur d'une galerie en lieu et place de l'exposition convenue des œuvres attendues, des pages retournées sur leurs faces blanches, la décoloration laissée par une feuille sur un support une fois le document disparu, la lumière projetée d'un cadre de diapositive vide, une place mystérieusement inoccupée dans un accrochage méthodique. Les espaces vacants ainsi orchestrés par l'artiste rejettent le corps du texte en d'autres espaces, ces hétérotopies, telles que les nomme Michel Foucault, qui s'élaborent « en une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons⁶⁰⁸ ». En jouant des modes d'apparition du texte, ses écrits s'appuient sur les pages du livre pour mieux les quitter afin de les retrouver en d'autres figures et sous d'autres registres. Il ne s'agit pas là d'une volonté de retour aux origines de la page vierge, ni d'un travail spécifique sur l'espace mallarméen d'entre les mots, mais assurément d'une dissémination des supports de l'écrit, à l'image d'un virus qui se propagerait en divers champs et supports de découvertes. Ces réalisations de Ryan Gander sont les véhicules, non pas d'une disparition, mais d'une propagation du texte. Les circuits en boucles de l'artiste se constituent en un système regroupant les éléments propagés, le processus qui y contribue et enfin les résultats de cette économie spécifique qui, eux-mêmes,

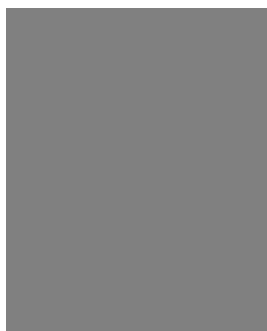
⁶⁰⁵ Il est question dans l'expression *lorem ipsum*, d'une double césure : d'une part, celle qui s'applique à la locution *dolorem ipsum* et d'autre part, celle qui provient de la coupe initialement opérée dans le texte de l'auteur latin Cicéron (106 av. J.-C., 43 av. J.-C.). Utilisé afin d'occuper une zone de texte sans que la valeur sémantique ne soit prise en compte, ce « faux-texte » en latin sert de substitut pour le texte à venir qu'il permet de spatialiser pour les besoins d'une mise en page.

⁶⁰⁶ Ryan Gander précise dans le communiqué de presse de la double exposition *It's a Right Heath Robinson Affair*, 25 février-14 avril 2012, Paris, gb agency, Kadist Art Foundation, 2009 : « C'est une expression anglaise des années 1970. Heath Robinson [1872-1944] était un illustrateur, un caricaturiste. C'était également un inventeur maladroit, stupide et ridicule. Tout ce qu'il fabriquait ou dessinait, ressemblait à des machines bien trop compliquées, qui fonctionnaient tout en étant et en ayant l'air beaucoup plus complexes que nécessaire. Ses inventions avaient l'esthétique du fait-maison, les choses tenaient ensemble avec du Gaffer et des bouts de ficelle. C'était une sorte de savant fou. Alors quand les gens disent "It's a right Heath Robinson affair" (C'est une affaire digne de Heath Robinson), cela veut dire que ce qu'ils décrivent fonctionne en étant plus compliqué ou sophistiqué que nécessaire. »

⁶⁰⁷ *Géo Trouvetou* (ou *Trouvetout*), a pour version originale anglaise *Gyro Gearloose*, dont la traduction littérale du grec, *gyro* (*gýros* « anneau, cercle ») *gear* (engrenage) et *loose* (libre, lâche) peuvent également nous renvoyer aux *Loose Association* de Ryan Gander.

⁶⁰⁸ Michel Foucault, « Des Espaces autres », *op.cit.*, p. 1575

sont à nouveau recyclés, sans pour autant assigner à ces récursivités une issue nécessairement valide.



137. Code barre QR sur une tombe.

À l'heure où nos tombes⁶⁰⁹ peuvent être équipées de code barre QR (*Quick Response*)⁶¹⁰, le possesseur d'un téléphone accédant à toute la nécrologie du défunt le temps d'une lecture scannée, à cette heure de l'efficacité et de l'immédiateté, Ryan Gander, nous envoie sur de fausses pistes, bégaye, trébuche, tombe, fait demi-tour et revient pour finalement repartir là où il n'est pas attendu. Sans qu'à l'issue des méandres de ses filets, ne soit question d'une quelconque obligation de résultat, en digne partenaire du *Piquemal* d'Enrique Vila-Matas, « un curieux sprinter cycliste des années 60, un cyclothymique auquel il arrivait d'oublier de finir la course⁶¹¹. » L'écrit de Ryan Gander, sous ses multiples aspects, est l'opérateur de cette démarche incertaine, chaotique, libre et poétique. Comme l'exprime l'artiste, il « rend l'invisible visible et fournit la possibilité, les conditions pour que des choses adviennent⁶¹². » En instance de traitement, en une possible et singulière manière de se révéler et d'être attendues, d'être désirées. Selon l'une de ses définitions⁶¹³, le désir serait cette aspiration instinctive de l'être à combler le sentiment d'un manque : les écrits de Ryan Gander, en se retirant du lieu de leur inscription, enrôlent ce manque et suivent leurs lignes de désirs pour endosser d'inédites significations, selon d'autres « associations flottantes »

⁶⁰⁹ Voir article du Dailymail, « The barcode on a gravestone : Funeral director's interactive headstones launch tributes to the departed with the swipe of a mobile phone », 5 septembre 2012. [Consultation le 5 août 2015]. Disponible sur <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2198127/Quick-Response-QR-Beyond-grave-A-funeral-director-launches-revolutionary-way-loved-ones-memory-alive-interactive-headstones.html>>.

⁶¹⁰ Agathe Guilhem, « Les morts savent-ils se servir d'un smart phone ? », *Le Monde magazine*, 15 septembre 2012, p. 30.

⁶¹¹ Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, *op.cit.*, p.31.

⁶¹² *Ibid.*

⁶¹³ *Trésor de la langue française...op.cit.* : « Désir » [définition], « Aspiration instinctive de l'être à combler le sentiment d'un manque, d'une incomplétude. », p. 1287.

d'idées et de pensées. Paul Valéry⁶¹⁴ compare le travail du récit à celui de « laques et peintures obtenues par la superposition d'une quantité de couches minces et translucides [...] » ajoutant à cela que « L'homme d'aujourd'hui ne cultive point ce qui ne peut s'abrèger. » Poursuivant cette citation de Paul Valéry, Walter Benjamin⁶¹⁵ enchaîne :

De fait, il est parvenu à abrèger même le récit. Nous avons vécu le devenir de la short story qui s'est dégagée de la tradition orale et n'a plus permis cette lente superposition de couches fines et transparentes — superposition qui fournit l'image la plus exacte du mode par lequel vient au jour le récit parfait en traversant les couches de nombreuses répétitions de sa narration.

Ryan Gander est le *Gyro Gearloose* d'une « long story » dont les écrits désertent leurs plages initiales pour s'en aller ailleurs, vers d'autres espaces possibles. En infatigable sculpteur de récits, cet irréductible conteur aux allures d'obèle et d'astérisque nous entraîne sur les chemins déployés de ses histoires à tenir debout.

Fiches, cartes, runes et nœuds

Les virevoltes et « nombreuses répétitions de la narration » opérées par Ryan Gander nous permettent de suivre les pistes singulières de ses approches du monde et de participer à ce sentiment d'individualité essentiel aux yeux d'Edgar Poe. Sous le filtre du rôle de l'écrit, les investigations précédentes examinent les réalisations de Gander dans son exploration de l'hétérogénéité du monde. Selon d'éclectiques modalités de liaison — qu'elles soient subjectives, historiques, plastiques, analogiques, rationnelles ou bien encore illogiques — par l'entremise de ses combinaisons et filant d'un registre à l'autre, l'écrit se spatialise et recouvre de sa corporéité initiale : « un contrepoint tout de même surprenant à la tridimensionnalité de l'écriture telle qu'elle apparut à l'origine sous la forme de runes ou de nœuds⁶¹⁶, ainsi que l'écrit Walter Benjamin. Le moyen pour parvenir à cette reconquête de « runes ou de nœuds », réside, selon le philosophe, en la création de cartes et de fichiers⁶¹⁷ :

Et aujourd'hui, déjà, le livre, comme le montre le système de production scientifique actuel, fait office de médiateur vieillissant entre deux systèmes de classement de fiches différents. Car tout

⁶¹⁴ Paul Valéry, « Les broderies de Marie Monnier », Pièces sur l'art, in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1960, p. 1244.

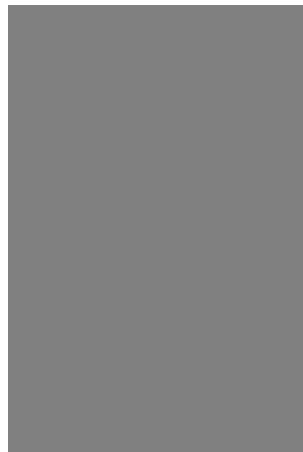
⁶¹⁵ Walter Benjamin, « Le conteur. Considérations sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *Expérience et pauvreté, op.cit.*, p. 74.

⁶¹⁶ Walter Benjamin, *Sens unique*, traduit de l'allemand par Frédéric Joly, Paris, Payot & Rivages, 2012, p. 95

⁶¹⁷ *Ibid.*

l'essentiel se trouve dans la boîte à fiches du chercheur, de l'écrivain, et le savant qui s'y plonge l'incorpore à son propre boîtier pour fiches, à sa propre cartotheque.

« Consister », *consistere*, dans sa forme empruntée au latin classique, signifie « se tenir ensemble », la pratique de l'écrit de Ryan Gander trouve précisément sa consistance dans la cohésion de l'ensemble des « cartes et fiches » dont la découverte et la construction se sont élaborées au cours du travail de l'artiste. Cette stratégie exploratoire définit une cartographie dont l'armature s'apparente à un tissage dont le maillage est à la fois lâche, afin de laisser le jeu nécessaire, et serré, dans le principe de cette consistance chère à Edgar Poe. Loin d'être dans une continuité – celle-ci « n'emportant que la contiguïté de ses parties⁶¹⁸ » – l'ensemble des itinéraires créés par Gander témoigne d'une consistance dont les procédures récursives d'interaction, de régénération, de ré-organisation et de recyclage sont à l'image du cycle biologique d'un *Yew Tree* (If magique).



138. *Yew Tree.*

Lors de sa conférence-performance, *LAX*⁶¹⁹, Ryan Gander nous conte l'histoire de cet arbre⁶²⁰ :

Le concept n'est pas très éloigné d'un arbre généalogique, dans le sens où cet arbre fait figure de mère parfaite. Lorsqu'il meurt, ses branches supérieures se nichent dans le creux au centre de son tronc et y déposent une grappe de semences. Ensuite, pendant plusieurs années, l'arbre reste à moitié mort. Ses feuilles et ses branches acheminent l'eau de pluie grâce à une sorte de réservoir pour alimenter le semis, protégés des agressions extérieures par le tronc creux qui les abrite. On peut le

⁶¹⁸ Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, *Encyclopédie...*, *op.cit.*, vol. 4. Voir article « continuité », p.116.

⁶¹⁹ Voir Ryan Gander, *LAX*, (Loose Associations X), *op.cit.*

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 53

comparer à une mère protégeant son enfant. Ce dernier grandit à l'intérieur de sa mère, qui finira par mourir pour lui laisser la place, avant que, dix ans plus tard, il enterre ses propres semences en son centre avant de mourir, pour protéger son propre enfant, son jeune plant, qui mourra à son tour ... C'est le cercle de la vie !

La notion de boucle décelable dans cette auto-organisation et auto-production des conditions nécessaires à un processus vital, est révélatrice de l'approche beckettienne des réalités analysée par Deleuze et que Gander active dans ses œuvres :

La disjonction est devenue incluse, tout se divise, mais en soi-même [...]. La combinatoire est l'art ou la science d'épuiser le possible, par disjonctions incluses⁶²¹.

Face au « redéploiement »⁶²² de la société postmoderne, Jean-François Lyotard note que « le *soi* est pris dans une texture de relations plus complexes et plus mobile que jamais [...], placé sur des “nœuds” de circuits de communication [...]»⁶²³. » Les mutations des techniques et des technologies marquant l'âge dit post-industriel affectent la circulation de ces communications et en modifient les configurations. D'une structure verticale hiérarchisée à une structure horizontale fluidifiée, le développement réticulaire de ce territoire en pleine expansion pose inévitablement la question du type de navigation auquel il est opportun de se livrer afin de se repérer dans cet espace immensément navigable.

⁶²¹ Gilles Deleuze, « L'épuisé » in *Quad et autres pièces pour la télévision* de Beckett, Samuel, Paris, Minuit, 1992, p. 59-61.

⁶²² Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, *op.cit.*, p. 29.

⁶²³ *Ibid.*, p. 31.

CHAPITRE 9 AUTRES TRAVERSÉES

L'esprit actif de l'homme cherche sans cesse quelque aliment nouveau. Poursuivre est l'occupation de notre vie entière, et nous cause du plaisir, même en faisant abstraction de toute autre vue. Toute difficulté qui se présente et qui interrompt pour un moment notre poursuite, donne une espèce de ressort à l'esprit, varie nos plaisirs, et fait un amusement et une jouissance de ce qui, sans cela, aurait causé de la peine et de l'effort⁶²⁴.

William Hogarth

ESPACE DE NAVIGATION

« Hot-potato » : le réseau distribué

Les boucles, mises en boucles et autres pirouettes auxquelles les œuvres contemporaines examinées dans cette thèse s'adonnent – voyage autour du monde, ceinture, ruban, carrousel, chemin et récits – recèlent des circuits dont les ancrages dans les réalités du monde sont protéiformes. Ces procédures nécessitent, pour la pleine intelligibilité de leur réception, des incursions dans des domaines – outre ceux des arts plastiques – aussi étendus que peuvent l'être, sans s'y limiter, ceux de la botanique, de l'anatomie, des sciences de la communication, de l'histoire de l'art, de la philosophie, de l'économie ou encore des mathématiques. Ces explorations peuvent être menées sous des registres aussi éclectiques que ceux de l'anecdote, d'histoires singulières ou d'autres, universelles ; elles ont pour point commun de relever de l'être humain et des produits de son intelligence, modes de pensée, objets, outils, machines, systèmes. Internet est l'un de ces produits. L'architecture initiale de ce système à ramifications multiples est à rapprocher d'Arpanet⁶²⁵, projet qui fut fondé dans

⁶²⁴ William Hogarth, *Analyse de la beauté destinée à fixer les idées vagues qu'on a du goût*, op.cit., p. 66.

⁶²⁵ ARPANET, acronyme anglais de « Advanced Research Projects Agency Network », souvent typographié « ARPAnet ».

les années 70 aux États-Unis. Ce réseau expérimental avait pour objectif de relier quatre instituts universitaires, le Stanford Institute, l'Université de Californie à Los Angeles, l'Université de Californie à Santa Barbara et l'Université d'Utah. Cette mise en réseau avait un triple objectif : « à la fois économique (rationaliser les dépenses informatiques des universités), fonctionnel (assurer le partage des ressources informatiques) et “idéologique” (développer les communautés en ligne, etc.⁶²⁶). Cependant si ces obligations répondent à des demandes liées à la recherche universitaire, le fonctionnement d'Internet s'ancre dans le domaine militaire. En effet, l'organisation en réseau d'Internet repose sur les innovations technologiques qui furent découvertes dans les années 60 par une équipe de chercheurs américains supervisée par le Département américain de la Défense, le « Dod ». Le cahier des charges de ces recherches, lié à la défense militaire, était la préservation, en cas d'attaque, des transmissions du système de communication. Afin de répondre au risque potentiel de la destruction d'un point névralgique invalidant les systèmes centralisés, une nouvelle structure va s'élaborer, remarquable par l'absence de hiérarchie de ses différents nœuds et par sa structure décentralisée.



139. Paul Baran, « On distributed communications networks », 1962.

Paul Baran⁶²⁷ est ainsi à l'origine d'innovations dont l'incidence sur l'avenir des communications fut déterminante. L'ingénieur américain d'origine polonaise propose un

⁶²⁶ Alexandre Serres, « Paul Baran, inspirateur (et non fondateur) d'ARPANET », *URFIST Info*, 2011. [Consultation le 11 février 2015]. Disponible sur <<http://urfistinfo.hypotheses.org/1950>>.

⁶²⁷ Paul Baran (1926-2011), auteur du concept de réseau distribué et de la transmission de données par paquets : « packet switching ».

réseau étoilé et maillé, le modèle informatique du *Distributed network* (« le réseau distribué »). Baran explique au cours de l'une de ses publications⁶²⁸ que les réseaux peuvent être classés en deux registres distincts : centralisés ou décentralisés. Il observe également que, parmi ces derniers, certains sont beaucoup plus vulnérables que d'autres en raison de leur agencement : une destruction ponctuelle de leurs nœuds entraînant par capillarité l'invalidité majeure de l'ensemble des communications. À l'inverse, le maillage du « réseau distribué » est agencé de sorte que la rupture d'un des nœuds n'a que peu de conséquences sur le reste du système et n'empêche pas la communication qui peut, dès lors, se poursuivre selon d'autres accès. La doctrine heuristique de la « patate chaude » est l'expression populaire évoquée par Baran pour en expliquer le principe⁶²⁹ :

« [...] chaque nœud va tenter de se débarrasser de ses messages en choisissant des itinéraires de rechange si celui qu'il préfère est occupé ou détruit. Chaque message est considéré comme une «patate chaude», et les nœuds ne portent pas de gants. Plutôt que de tenir la «patate chaude», le nœud lance le message à son voisin, qui va alors s'en débarrasser. »⁶³⁰.

Le principe du réseau décentralisé des années 60, encore d'actualité par le biais du réseau fédérateur planétaire qu'est Internet, provient donc de la nécessité de faire face à un risque, celui d'une invalidité par destruction ou saturation, d'une interruption. C'est à cette éventualité d'une rupture dans le maillage de la circulation de la communication à laquelle il s'agit de faire face en empruntant d'autres routes dont la viabilité tient à la création d'une nouvelle distribution de l'ensemble qui les structure. Cet évitement d'une rupture de la fluidité des informations s'accompagne d'une nécessaire redondance⁶³¹. Ce phénomène de répétition s'accompagne d'une notion d'excès dans la quantité des informations transmises et ce, dans l'optique d'un accroissement de la fiabilité de la transmission. L'une des applications principales d'Internet, au point d'assister souvent à une confusion entre les deux termes *World Wide Web* (dont la traduction littérale en français est « la toile d'araignée mondiale »), nommé également la « Toile » ou le « Web », est un système de publication véhiculant des

⁶²⁸ Paul Baran, « On distributed communications networks », The Rand Corporation, Santa Monica, California, septembre 1962. p. 2. [Consultation le 05 août 2015].

Disponible sur < <http://www.rand.org/content/dam/rand/pubs/papers/2005/P2626.pdf> >.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 29

⁶³⁰ « [...] each node will attempt to get rid of its messages by choosing alternate routes if its preferred route is busy or destroyed. Each message is regarded as a « hot potato », and the nodes are not wearing gloves. Rather than hold the « hot potato », the node tosses the message to its neighbor, who will now to get rid of message. »

⁶³¹ « Redondance » [définition, dans le domaine de la communication], « Caractère d'un message, d'un code, présentant des répétitions, des éléments excédentaires par rapport au nombre de signes strictement nécessaires à la transmission de l'information et permettant ainsi une compréhension et une fiabilité meilleures. » Voir *Trésor de la langue française...op.cit.*, p.576.

documents, textes, sons, images fixes ou animées, consultables par l'intermédiaire d'Internet. Faisant appel au système de l'hypertexte et de l'hypermédia, à ses nœuds et ses ancres⁶³², le Web permet la consultation d'un vaste « maillage d'informations⁶³³ », via un logiciel informatique portant le nom usuel de « navigateur ». Il s'agit bien, face à l'étendue de cette toile, non pas d'y trouver l'information convoitée, entreprise qui est devenue si aisée, ni de se fixer un cap qui privilégierait le point d'arrivée à la traversée, mais plutôt de se mettre à la barre en vue de parcourir le *pánthāb*, dans le sens du chemin défini par Émile Benveniste⁶³⁴, et d'y opérer les bonnes manœuvres.

Naviguer la mer immense

Internet, « signe le plus concret et le plus visible de la mondialisation⁶³⁵ », permet, grâce à son potentiel de recherche apparemment sans limite, de répondre à une société qui, de façon analogue, s'édifie en réseau. Comme Lev Manovich l'indique, la mutation de cette société en réseau impose la construction de nouveaux modes de pensée :

Si le postmodernisme des années 1980 est la première manifestation de cette mutation encore à venir – encore faible au point de passer inaperçue – la transformation rapide dans les années 1990 de la culture en e-culture, des ordinateurs en véhicules d'une culture universelle, des médias en nouveaux médias, exige que nous repensions nos catégories et nos modèles⁶³⁶. »

Si les ordinateurs se transforment en « véhicules d'une culture universelle », il est nécessaire de s'en emparer avec un mode de conduite approprié afin de naviguer en ce vaste territoire de données. Ce « cyberspace », tel que l'explique Manovitch, provient de « cybernétique ». Ce terme fut conçu par le mathématicien Norbert Wiener⁶³⁷ pour qui, la

⁶³² « On peut définir l'hypertexte comme un système interactif qui permet de construire et de gérer des liens sémantiques entre des objets repérables dans un ensemble de documents polysémiques. De manière plus précise, on parle d'*hypertexte* lorsque les objets polysémiques sont des éléments de texte et d'*hypermédia* lorsqu'il s'agit d'objets au sens le plus général, par exemple des images à deux ou à trois dimensions, des séquences d'images animées, des séquences sonores et, bien sûr, des textes. [...] On appelle *nœud (node)* de l'hypertexte la représentation du document dans la mémoire logique du système. L'*ancree (anchor)* est l'objet informatique (en général un pointeur, c'est-à-dire l'adresse d'une information) qui dans le nœud contient le point de départ ou d'arrivée d'un lien. ». Voir Gérard Verroust, « hypertexte », *Encyclopædia Universalis* [Consultation le 11 février 2015]. Disponible sur : <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/hypertexte>>.

⁶³³ L'inventeur du *web*, Tim Berners-Lee proposa initialement d'intituler son application *Information Mesh* (maillage d'informations).

⁶³⁴ Voir Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, op.cit.*, p. 297.

⁶³⁵ Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux médias, op.cit.*, p. 61.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 61-62.

⁶³⁷ « [Wiener, Norbert (1894-1964)] a élaboré, dans le cadre initial de la théorie de la communication, des méthodes mathématiques qui ont permis de traiter de manière semblable de vastes classes d'objets. ». Voir Jean-Luc Verley, « Robert Wiener », *Encyclopædia Universalis*. [Consultation le 09 février 2015].

Disponible sur <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/norbert-wiener>>.

cybernétique ne se limite pas à une science des machines mais concerne tout système, vivant ou non, capable d'auto-contrôle et de communication. Ce mathématicien américain, poursuit Manovitch, « tira le terme “cybernétique” du grec *kybernetikos* ayant trait à l'art de barrer un bateau et que l'on pourrait traduire par “bon timonier”. On trouve donc l'idée d'un espace navigable à l'origine même de l'ère informatique⁶³⁸. »

« Naviguer la mer immense⁶³⁹ » : « [...] puisque toute la mer est cartographiée on cherche moins désormais à découvrir de nouveaux territoires que de nouvelles formes de traversées⁶⁴⁰. » Qu'il s'agisse de textes, de son, d'images fixes ou animées, les véritable enjeux de la pratique artistique contemporaine face aux nouveaux médias consistent, non pas à faire l'acquisition et à manipuler les diverses informations rendues disponibles, qu'à les redistribuer, les réorganiser, marquant ainsi une navigation singulière au cœur de cet inépuisable, et qualitativement inégal, espace de données numériques. Mener une recherche ne présente d'intérêt que si elle repose sur les facultés imaginatives de son auteur et s'inscrit dans une contemporanéité, construisant, tel que l'entend Jacques Rancière, « un présent spécifique⁶⁴¹ » :

Construire un présent spécifique, une chambre de résonance pour un événement de pensée, suppose alors une double transgression. D'un côté, il est nécessaire de transgresser les partages admis d'un discours : entre les disciplines (philosophie, politique, histoire, etc.), entre les discours nobles et vulgaires, entre la logique d'enchaînement des événements réels et la logique d'enchaînement des événements fictionnels. D'un autre côté, il s'agit de révoquer le principe d'autorité qui se tire de la succession historique. Et c'est la deuxième implication que je vois dans l'idée de contemporanéité. Organiser une contemporanéité de pensée, c'est organiser une certaine anachronie ou intempestivité. »

Les œuvres des artistes étudiées au cours de ces pages témoignent de l'organisation de cette « certaine anachronie ou intempestivité ». Ce décalage, cette interruption, actifs dans les circuits dans lesquels les artistes s'insèrent, témoignent de l'aspect disruptif de la boucle quand elle est l'instigatrice d'une échappée, quand elle autogénère une ouverture, une lacune : *loophole*, dans sa traduction anglaise. Dan Graham, par l'entremise d'un périodique, la revue

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 441.

⁶³⁹ François Aubart, « Naviguer la mer immense », *Pyramide, Diapason, Roue Crantée* n°3, Bat, 2012, p. 121-134.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 134.

⁶⁴¹ Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Amsterdam, 2009, p. 183-184.

*Radical Software*⁶⁴², expérimente cette interruption. Avec une mention ajoutée – celle de « *no known address* » (« adresse inconnue ») – dont il va accompagner son infiltration, l'artiste introduit une interruption dans les circuits dans lesquels il s'inscrit et en invalide les circulations par voie interne.

Feedback

*L'appareil rendu à lui-même, moi à ma tâche et le public à son corps : nous sommes tous des systèmes de feedback clos ou des circuits fermés « en action. »*⁶⁴³

Dan Graham



140. Dan Graham, *TV Camera/Monitor Performance*, novembre 1970.

En 1971, Dan Graham fait parvenir⁶⁴⁴ une photographie de sa performance *TV Camera/Monitor Performance* à la revue *Radical Software*⁶⁴⁵.

⁶⁴² « *Radical Software*, revue historique consacrée à la vidéo, a été lancée par Beryl Korot, Phyllis Gershuny et Ira Schneider. Le premier numéro a vu le jour au printemps 1970, peu de temps après que l'équipement vidéo portable et bon marché soit devenu disponible aux artistes et autres vidéastes potentiels. [...] Au fil des différents numéros, on trouve des contributions de Nam June Paik, Douglas Davis, Paul Ryan, Frank Gillette, Beryl Korot, Charles Bensinger, Ira Schneider, Ann Tyng, R. Buckminster Fuller, Gregory Bateson, Gene Youngblood, Parry Teasdale, Ant Fram, et plusieurs autres. Onze numéros de *Radical Software* furent publiés de 1970 à 1974, d'abord par la Raindance Corporation, ensuite par la Raindance Foundation avec Gordon and Breach Publishers. », Extraits de l'éditorial de la page d'accueil du site « Radical Software » [Consultation le 12 février 2015]. Disponible sur : <<http://www.radicalsoftware.org/£/index.html>>.

⁶⁴³ Dan Graham, *Ma Position. Écrits sur mes œuvres, op.cit.*, p. 75.



141. Revue *Radical Software* n°4.

⁶⁴⁴ Sur la collaboration de Dan Graham à la revue *Radical Software*, se reporter à l'article de Raphaël Pirenne, « (Loop-De-Loop) : Dan Graham et *Radical Software*, entre utopie et dystopie cybernétique », dans la revue *Pyramide, Diapason, Roue Crantée* n°2, Bat, 2012, p. 111-124.

⁶⁴⁵ Depuis 2003, tous les numéros de la revue sont consultables en ligne sur le site *Radical Software* [consultation le 05/08/15]. Disponible sur : <<http://www.radicalsoftware.org/£/index.html>>.

Durant les années de sa parution entre 1970 et 1974, cette revue fait figure d'« important porte-parole de la communauté américaine de la vidéo au début des années 1970, le seul périodique exclusivement consacré à la vidéo indépendante et à la vidéo artistique à l'époque où l'on inventait ces pratiques⁶⁴⁶ ». Le document photographique adressé à la revue par Dan Graham, est présenté à la rubrique « Feedback » de la revue et plus précisément à la page intitulée « Access Index ». Cette section, espace d'échange ouvert aux utilisateurs des nouvelles technologies en matière de vidéo, s'inscrit dans une volonté d'interconnexions dynamiques promues par les concepteurs de la revue :

*In future issues we plan to continue incorporating reader feedback, to make this a process rather than a product publication. [...] It is our hope that what is printed here will help create exchanges and interconnections necessary to expedite this process.*⁶⁴⁷

Ces interconnexions rétroactives revendiquées dans la ligne éditoriale du périodique, sont également en œuvre dans la performance à laquelle renvoie la photographie publiée. Cette performance, *TV Camera/Monitor Performance*, décrite et commentée par Dan Graham dans « La performance comme processus perceptuel⁶⁴⁸ », met en jeu une action dont l'architecture s'organise selon les trois articulations suivantes : Dan Graham allongé et roulant sur une estrade surélevée ; le public qui lui fait face ; au dos du public et dans l'axe de vision de la caméra TV tenue par l'artiste se filmant, un écran de contrôle qui retransmet l'action dans le même moment. Dans sa rotation, il se filme de sorte que sa position soit sans cesse réajustée par l'intermédiaire autoréférentiel de l'image que lui communique l'écran, selon des repères à la fois perceptuels, kinesthésiques et techniques. Comme il l'explique dans ses écrits : « Mon "orientation" consiste à rouler lentement, progressivement, tout en orientant, si possible, l'image projetée de la caméra vers l'écran de contrôle afin de passer, simultanément, cette image sur l'écran⁶⁴⁹. » L'axe retenu ici pour l'étude de cette œuvre de Dan Graham est la spécificité des échanges de communication dont elle est innervée. À ce

⁶⁴⁶ Extraits de l'éditorial de la page d'accueil du site « Radical Software » [Consultation le 12 février 2015]. Disponible sur : <<http://www.radicalsoftware.org/f/index.html>>.

⁶⁴⁷ « Dans les prochains numéros, nous prévoyons de continuer à intégrer les commentaires des lecteurs, afin d'en faire un processus plutôt que la publication d'un produit. [...] Dans l'espoir que ce qui est imprimé ici aidera à créer les échanges et les interconnexions nécessaires pour accélérer ce processus. » : voir l'éditorial de la page d'accueil de *Radical Software n°1* [Consultation le 13 février 2015]. Disponible sur : <<http://www.radicalsoftware.org/e/volume1nr1.html>>.

⁶⁴⁸ « Performance as a Perceptual Process » [La performance comme processus perceptuel] rassemble des extraits de « Subject Matter » (Dan Graham, *Rock My Religion, vol. II*, traduit de l'anglais par Patrick Joly et Sylvie Talabardon, Villeurbanne, Nouveau musée/Institut, 1993) ainsi que les descriptions des œuvres *Two Correlated Rotations* (1969), *Roll* (1970), *Body Press* (1970), *TV Camera/Monitor Performance* (1970) et *From Sunset to Sunrise* (1969), dans Graham, Dan, *Ma Position. Écrits sur mes œuvres, op.cit.*, p. 71.

⁶⁴⁹ Dan Graham, *Ma Position. Écrits sur mes œuvres, op.cit.*, p. 74-75.

titre, les processus engagés dans cette performance développent des liens incongrus avec le contexte du support de cette parution, celui qui prévaut à la revue *Radical Software*. C'est de cette « incongruence » dont il s'agit ici. Quand Dan Graham participe à la revue *Radical Software*, il est question à la fois d'une volonté d'échange – rôle assigné à la rubrique « Feedback » – mais également du circuit de communication dont la performance, référence de l'image photographique publiée, est l'instigatrice. Réalisée pour la première fois au Canada, près d'un an avant que la photographie n'en soit publiée dans *Radical Software*, *TV Camera/Monitor Performance* installe un cercle fermé de communications et de connexions liant trois points de vue. En premier lieu, le regard de Dan Graham dans le viseur de sa caméra, puis le retour de ce regard connecté au moniteur via l'écran, et enfin, le regard du public sur le déroulement en direct de la performance. À la fluidité de cette circulation, l'auteur associe cependant un « court-circuit » lié à l'impossibilité, pour le public, de reporter son regard sur l'image filmée de l'action du fait de la configuration spatiale de la performance. Une rupture dans la circulation des regards est provoquée, les échanges doivent nécessairement s'interrompre pour qu'un choix puisse être réalisé : regarder Dan Graham ou son image, être dans le direct de la performance ou dans la quasi-simultanéité de sa retransmission. La coexistence de ces deux points de vue est rendue impossible par la disposition des lieux et ne peut se satisfaire que de l'alternance. Cette rupture trouve un écho dans la reprise qui en est faite dans la rubrique « Feedback » de la revue *Radical Software*.

Courts-circuits

She wrote upon it :

Return to sender, address unknown.

*No such number, no such zone.*⁶⁵⁰

Elvis Presley

L'introduction de l'image de la performance *TV Camera/Monitor Performance* de Dan Graham dans *Radical Software* adopte le parti pris de la discrétion : une reproduction en noir

⁶⁵⁰ Extraits de *Return to Sender*, écrite par Winfield Scott et Otis Blackwell, cette chanson, enregistrée par Elvis Presley en 1962, raconte l'histoire d'un homme envoyant des lettres à la suite d'une querelle avec sa petite amie. Celle-ci retourne sans cesse le courrier à l'expéditeur en invoquant divers motifs sur l'enveloppe : *Return to Sender* (retour à l'expéditeur), *Unknown Address* (adresse inconnue), *No Such Person* (personne de ce nom). [Consultation le 05 août 2015]. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=Z54-QHEZN6E>>.

et blanc, de dimensions réduites, apparaît dans le coin inférieur droit de la dernière page du numéro 4 de la revue, la page consacrée aux réactions et commentaires des lecteurs. Dans cette mise en page, les noms et adresses des communicants sont affichés systématiquement dans les encarts rectangulaires des annonces. Californie, Minneapolis, Ohio, Massachusetts, New York, Ontario, Suisse, Pays-Bas, Finlande, Japon, Oregon : les provenances géographiques sont indiquées avec les noms des particuliers ou des groupes participant à cette rubrique d'échange. Dan Graham, s'il fait figurer son prénom et son nom, ne renseigne néanmoins aucune adresse postale et propose à la place l'énigmatique formule *no known address*⁶⁵¹.

No known address, return to sender (adresse inconnue, retour à l'expéditeur) est la formule utilisée par les services concernés en cas d'adresse non localisable, par suite d'une erreur de formulation ou de site qui n'existe pas ou qui n'existe plus : *not found* [non trouvée] pourrait-on dire d'une page web. Dans le cas de l'intervention de Dan Graham, cette adresse n'est pas connue ; la localisation géographique non renseignée implique que, si le message est bien parvenu – la photographie et le nom sont effectivement arrivés à destination – en revanche, la communication s'interrompt, du fait d'une transmission à l'expéditeur impossible à opérer. L'effet rétroactif de cette boucle est invalidé par son auteur qui choisit de court-circuiter le réseau dynamique d'échanges potentiels proposés par la revue. Mais une seconde césure intervient également dans le parti pris de l'artiste. Cette fois, cette absence de contact va concerner la question de l'auteur. Le nom associé à la reproduction photographique est celui de son sujet : Dan Graham. L'auteur, le photographe qui en documente la performance, demeure inconnu et rejoint la particularité de la formulation *no known address*, celle d'être en négation, non connu. Le circuit de l'information est rompu. Une adresse et un auteur inconnus, auxquels s'ajoute une absence de renvoi possible : les invalidités occasionnées par Dan Graham disjoignent en toute discrétion les processus de communication de *Radical Software*.

L'œuvre *TV Camera/Monitor Performance*, relayée sous la forme d'une photographie sans adresse ni provenance, s'insère dans les réseaux de communication d'une revue animée d'un programme politique actif et déterminé. Les nouveautés technologiques en matière de vidéo y sont perçues comme un moyen efficace de lutte contre la manipulation de

⁶⁵¹ Il est possible de trouver les trois formulations « unknown address », « not known address » et « no known address » dont la traduction de l'anglais peut correspondre à la formulation générique d'« adresse inconnue ».

l'information par les mass media⁶⁵², tel que David A. Ross l'exprime sur le site de *Radical Software* :

« *La motivation première était claire [...] : la technologie pouvait nous avoir conduits au seuil de la destruction mondiale, pourrait avoir permis l'harmonisation du pouvoir et de l'argent qui nous maintenait à deux doigts de la dévastation, pourtant la technologie n'est pas notre ennemi. En fait, bien développées et gérées avec humanité, les nouvelles technologies de communications avaient le pouvoir de susciter quelque chose de vraiment révolutionnaire*⁶⁵³. »

Ce collectif d'artistes, d'auteurs, de musiciens et de cinéastes souligne également le statut de la technologie en tant que force culturelle, et « recommandait une approche écologique pour la comprendre⁶⁵⁴ » ; le terme écologie étant considéré « dans son sens scientifique original, à savoir l'étude de systèmes au sein de leurs environnements⁶⁵⁵ ». Dan Graham déjoue les projections utopiques de « réseau interrelié d'intelligence partagée⁶⁵⁶ » de cette communauté de vidéastes. Il inocule au sein de la revue une vision lacunaire de la communication et de son information. Prenant le contre-pied de la ligne éditoriale de la revue, axée sur l'interconnexion et l'échange, l'artiste annule toute circulation possible en raison de la teneur des données transmises à la plate-forme d'information que représente le périodique *Radical Software*. Les références délivrées, « Dan Graham/no known address », sont invalides car, si elles indiquent un destinataire possible, elles n'en précisent pas la destination. Elles ne renvoient ainsi qu'à elles-mêmes et ne permettent pas au lecteur d'établir un point de départ vers une relation autre que celle, autoréférentielle et close sur elle-même, imaginée par Dan Graham.

⁶⁵² La conception du journal aux États-Unis a lieu peu de temps après le festival de Woodstock (1969) et surgit en pleine guerre du Vietnam (1955-1975) ; l'assassinat de Martin Luther King (4 avril 1968) s'inscrit dans une époque jalonnée de conflits raciaux et politiques.

⁶⁵³ David A. Ross, « Radical Software Redux », texte d'introduction, site *Radical Software*, [Consultation le 15 février 2015]. Disponible sur <<http://www.radicalsoftware.org/f/ross.html>>.

⁶⁵⁴ *Ibid.*

⁶⁵⁵ *Ibid.*

⁶⁵⁶ *Ibid.*



142. Dan Graham, *Schema*, mars 1966.

Cette prise de position est également observable dans l'une des premières œuvres de Dan Graham, *Schema*. Proposant autant de variantes que de supports, cette série d'interventions ponctuelles dans divers magazines prend la forme d'une page imprimée. Occasionnant une césure avec les outils de communication de la presse dans laquelle elle s'infiltré, cette page insérée offre une liste d'énoncés. Cette énumération réside en une description tautologique de l'ouvrage auquel la page de Dan Graham est reliée, de ses « caractéristiques physiques "informationnelles" telles que la qualité du papier, la proportion entre les signes et les espaces vierges ou encore la taille des caractères, etc.⁶⁵⁷ » Aucune des publications de *Schema* ne peut se définir comme un objet clos et autonome dans la mesure où le feuillet est en interdépendance avec la revue qui l'accueille ; et ceci, à double titre. En effet, non seulement il en est l'un des composants matériels, mais il en reprend également les

⁶⁵⁷ Dan Graham, *Ma Position. Écrits sur mes œuvres, op.cit.*, p. 17.

caractéristiques physiques afin d'alimenter le corps de son propre texte : « l'œuvre se compose en tant qu'elle se décompose en éléments matériels constitutifs de son contexte⁶⁵⁸. » Son contenu est ainsi contextualisé et varie en fonction du support où l'œuvre s'ancre et prend ses sources : « L'événement typographique s'enregistre lui-même en une boucle potentiellement infinie⁶⁵⁹. » Hormis cette interdépendance et cette césure occasionnée par Dan Graham, un autre procédé vient conjointement perturber l'organisation du système dans lequel l'œuvre de l'artiste s'insère. Avec *Schema*, celui-ci installe un renversement de situation dans l'enchaînement des étapes socio-économiques du circuit artistique : adoptant initialement le statut d'une publication, ce n'est que dans un second temps que l'œuvre peut s'installer dans l'espace d'exposition. D'ordinaire, l'inverse est de rigueur, il est d'usage que l'œuvre soit préexistante à sa publication : « En inversant le processus, *Schema* ne doit son existence qu'à sa présence dans la structure fonctionnelle du magazine et ne peut être exposé, que dans un deuxième temps, dans une galerie.⁶⁶⁰ » Dans ces récursivités, qu'il s'agisse de la boucle de l'aller sans retour de « no known address » ou de la complexe boucle rétroactive de *Schéma*, Dan Graham s'introduit dans un système préétabli dont il infiltre les rouages pour en troubler les mécanismes, les inverser, les interrompre ou les enrayer. Ces intrusions discrètes s'immiscent dans des circuits dont les mécanismes internes auront été nécessairement assimilés afin d'en pouvoir générer les interventions suspensives et déroutantes. Si, comme Michel Delville le propose⁶⁶¹, la boucle est « un dispositif structurel qui, à la différence de la répétition pure et simple, “revient sur lui-même” de façon intentionnelle en “réexaminant” les modules ou les segments qui composent une œuvre d'art donnée », alors l'œuvre *Schéma* n'est pas dans un rapport de répétition avec la structure dans laquelle elle s'inscrit mais la « réexamine » et la « complique » dans le sens emprunté au latin de *complicare* qui, littéralement, signifie « plier en enroulant⁶⁶² », en lui injectant un autre niveau de signification. Les processus et figures de boucle de Dan Graham, qu'il soit question de performance ou d'encart de papier, apparaissent à la fois comme des phénomènes d'intrusion, de perturbation mais également de régénération sous la forme d'un aiguillage singulier qui se détournerait de ses obligations d'usage afin de s'inventer d'autres traversées, en d'autres plis.

⁶⁵⁸ *Ibid.*

⁶⁵⁹ Éric De Bruyn, « La topologie filmique de Dan Graham », *op.cit.*, p. 335

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁶¹ Michel Delville, « Le spectre de la répétition dans l'art vidéo : Gordon, Viola, Atkins » in *Boucles et répétition*, *op.cit.*, p. 127.

⁶⁶² Voir site du CNRTL. « Compliquer » [étymologie]. [Consultation le 06 septembre 2015]. Disponible sur <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/compliquer>>.

Ring-around-the-rosey

Qu'il s'agisse de l'embarcation autoconsommée de Simon Starling, des « récits-dont-vous-êtes-le-héros » de Ryan Gander, des allers avec ou sans retours d'une performance ou d'une publication de Dan Graham, le déroulement de ces boucles imprime sur les sillages empruntés un mode de fonctionnement qui n'adhère plus aux attentes initiales des systèmes utilisés. Ces figures de boucle – pour cause de détournements – ne mènent pas au résultat convenu, ni à l'adresse indiquée. Dans le domaine de l'informatique, ces processus trouvent leur équivalent dans le terme spécifique de « structures de contrôle⁶⁶³ ». Cas de figure particulier de ces structures élémentaires, l'« *Infinite Loop* » (la boucle sans fin), nécessite des algorithmes évolués pour être détectée afin que les dysfonctionnements qu'elle provoque puissent se résoudre et trouver une voie de dégagement :

The routing doctrine should find the shortest possible path and avoid self-oscillatory or « ring-around-the-rosey » switching. ⁶⁶⁴

Évoqué par Paul Baran, l'effet « ring-around-the-rosey »⁶⁶⁵ s'applique à cette boucle répétitive et close sur elle-même qui, par suite d'une programmation informatique défaillante et d'une condition de sortie non remplie, est conduite à s'exécuter indéfiniment, telle une ronde éternelle dénuée de perspectives. L'une des dimensions constitutives incontournables de la boucle réside en cette « structure de contrôle ». Si elle n'est pas nécessairement programmée pour tourner sans fin – à l'image de cette aporie technique notée par Paul Baran – l'aspect sécuritaire dont la boucle est porteuse se trouve questionné par le travail des artistes qui s'emparent de ces dispositifs de contrôle, notamment sous l'angle de la surveillance. La pensée qui s'y mobilise s'accomplit, à la fois par le biais d'une circularité close mais également, en termes d'ouverture, dans les échappées qu'elle y occasionne et des

⁶⁶³ En langage informatique, on appelle « boucle » une structure de contrôle capable d'exécuter un certain nombre de fois une même série d'instructions, en fonction d'une ou plusieurs conditions à vérifier : boucle à pré-condition, à post-condition (boucle « tant que » ou « jusqu'à ce que »), boucle à condition d'arrêt, boucle itérative, boucle de parcours.

⁶⁶⁴ Paul Baran, « On Distributed Communications Networks », *op. cit.* « Le routage doit trouver le chemin le plus court possible et éviter les commutations qui tournent en rond ».

⁶⁶⁵ « Ring-around-the-rosey », titre d'une comptine anglaise du XIX^e siècle dont l'une des versions est « Ring-around the rosie, A pocket full of posies, Ashes, Ashes, We all fall down ! » (À la ronde, jolie ronde, Des bouquets plein la poche, Cendres, Cendres, Nous tombons tous !). Voir Jean-Jacques Mayoux, *Nursery rhymes. 73 comptines et chansons*. Traduit de l'anglais par Henri Parisot. Éditions Aubier. 1978.

résistances qu'elle y déploie. Creuset de cette ambivalence, l'exposition CTRL⁶⁶⁶ [SPACE], dont le sous-titre est *Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*⁶⁶⁷, met au centre de ses interrogations les dispositifs de surveillance ainsi que les enjeux posés en termes de libertés civiles et d'autonomie de pensée. Cette manifestation est jalonnée par deux écrits : d'une part, plus encore que celui de Jeremy Bentham⁶⁶⁸, celui de Michel Foucault qui, dans son ouvrage *Surveiller et punir*⁶⁶⁹ prend appui sur l'analyse du *Panopticon* pour dresser le portrait d'une société disciplinaire et décrire les nouvelles procédures de contrôle qui se mettent en place au XIX^e siècle, et d'autre part, un roman, *1984* de Georges Orwell⁶⁷⁰. Dans cette fiction, le personnage central, « Big Brother » est le chef du « Parti intérieur » qui, sous des allures de société collectiviste, dissimule un système oligarchique totalitaire. Dans le roman d'Orwell, la technologie⁶⁷¹ a pour mission de contrôler les hommes et d'en contraindre les instincts, les actes et les pensées.

La pratique artistique, depuis les années 70, est la scène de questionnements récurrents face à ces dispositifs de contrainte et de contrôle. En adéquation avec la prolifération des dispositifs de surveillance, tant dans l'espace public que privé, les artistes, depuis près de cinquante ans, interrogent les relations entre l'homme et les structures de contrôle dont il s'auto-pourvoit. Au crible de l'un de ces modes de surveillance, celui de la vidéo, l'exposition CTRL [SPACE] examine la prédominance du regard au sein de ces dispositifs dont les images produites sont un écho à la place du spectateur, qu'il soit le récepteur, l'émetteur ou l'intrigante fusion de ces deux postures.

Comme le signale le critique Christophe Kihm, « selon qu'elles produisent un dévoilement physique ou idéologique, ou bien encore selon qu'elles investissent les modalités structurelles de la vidéosurveillance⁶⁷² », les œuvres s'immiscent au cœur des circuits des appareils de vidéosurveillance selon divers codes d'accès. S'introduisant de façon interne

⁶⁶⁶ « CTRL », en langage informatique désigne la touche « contrôle » du clavier.

⁶⁶⁷ CTRL [SPACE], *Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Zentrum für Kunst und Medien (ZKM), Karlsruhe, du 12 octobre 2001 au 24 février 2002.

⁶⁶⁸ Jeremy Bentham (1748-1832), philosophe et juriste, auteur du concept du *panoptique*, structure pénitentiaire modèle basée sur un principe de vision circulaire dont l'observateur au centre du dispositif demeure invisible aux observés. Ce principe de vision est applicable, selon son auteur, aux casernes, aux écoles et aux hôpitaux. Rédigé en 1787, *Panopticon* (Panoptique), la version française d'Étienne Dumont à partir des manuscrits de Bentham, est publiée par ordre de l'Assemblée nationale en 1791, sous le titre, de *Mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspection, et nommément des maisons de force*.

⁶⁶⁹ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

⁶⁷⁰ Georges Orwell, *1984*, traduit de l'anglais par Amélie Audiberti, Paris, Gallimard, 1972.

⁶⁷¹ Par le biais des « télécrans » : système d'écrans qui, tout en diffusant les messages du « Parti intérieur », exercent une vidéosurveillance.

⁶⁷² Christophe Kihm, « Art contemporain et vidéosurveillance », *Informations sociales* n°126, 2005, p. 70-71.

dans les mécanismes de surveillance qu'elles parasitent par la perturbation des données transmises, ou encore se maintenant à distance de ces mécanismes qui adoptent ainsi la place de l'objet observé, la pratique artistique porte un regard acéré sur les systèmes de surveillance dont le fonctionnement en réseau bouclé devient matière à effraction.



143. Ange Leccia, *Arrangement Stasi*, 1990.

Parmi ces dispositifs, l'installation d'Ange Leccia, *Arrangement Stasi*, met en situation le montage en boucle de deux caméras et de deux moniteurs dont les câbles sont reliés par une prise-multiple. Orientées l'une vers l'autre, quasiment l'une sur l'autre, les optiques respectives des deux caméras se limitent à s'enregistrer mutuellement, sans fin. L'absence de distance focale ne leur permettant pas d'afficher un hors champ, elles ne diffusent sur leurs écrans orientés face au spectateur, que l'image identique de leurs lentilles similaires, à la fois sujet et objet du dispositif de surveillance. Cette absence d'ouverture, ce montage matériel et iconique hermétiquement clos, s'inscrit dans un contexte géopolitique déterminant, celui de la réunification de l'Allemagne. Le matériel recyclé par l'artiste est celui de l'ancienne Allemagne de l'Est et du *Ministerium für Staatssicherheit*, (Ministère de la Sécurité d'État), dit la *Stasi*. Par cette boucle fermée exhibant son autocontrôle, la commutation en « ring-around-

the-rosey » de Leccia fait tourner en rond et à vide un matériel historique dont la charge symbolique s'associe à l'aporie mise en place par un système circulaire coercitif sans autre « condition de sortie » que celle de l'arrêt total de l'ensemble.



144. Julia Sher, *Superdesk*, 1993/2015.



145. Bruce Nauman, *Video Surveillance Piece (Public Room, Private Room)*, 1969-1970.

À l'installation d'Ange Leccia s'associent des réalisations qui, déjouant les finalités des systèmes exploités, renvoient le spectateur à sa propre image perçue dans les rouages d'un dispositif censé le protéger. Tel *Superdesk* où Julia Scher élabore un bureau chargé de surveiller le lieu dans lequel son installation est programmée. Autre mise en réseau, l'œuvre paradigmatique *Video Surveillance Piece (Public Room, Private Room)* de Bruce Nauman se joint également à cette approche de reconstitution d'un pôle de surveillance. Il y articule les deux sphères mises en cause par les circuits de la vidéosurveillance, celle de l'intime et celle du public. Dans cette œuvre, l'artiste établit une connexion entre deux espaces. Le premier est celui dans lequel le spectateur est invité à pénétrer, la *Public room* ; il y découvre, dans un angle et posé au sol, un moniteur dont l'écran diffuse l'image d'une pièce similaire à celle où il se tient. À l'opposé de ce moniteur, le spectateur peut voir une caméra suspendue au plafond qui le filme, l'incitant à se retourner vers l'écran. Il y anticipe l'apparition de son image qu'il

va guetter, en vain, le laissant intrigué. En effet, si l'enregistrement en direct de son image est bien effectif, il est cependant retransmis en un autre lieu : attendant à celui-ci et au bout d'un corridor se situe la *Private room* dont l'équipement est identique à celui de la *Public room*. Entre ces deux lieux, l'un public, l'autre privé, s'échange l'enregistrement d'un regard et d'une présence dont la permutation est tributaire des deux polarités qu'elle connecte tout en l'isolant dans une circularité irriguée par le voyeurisme, la déception et l'intrigue.

La vidéosurveillance, dans les cas précédemment évoqués, génère une mise en attente d'un événement que la configuration choisie par les artistes est encline à ne pas laisser advenir. Dans l'étude qui va suivre, celle de l'installation *Ich glaubte Gefangene zu sehen* d'Harun Farocki, un événement va se produire. La mise à distance opérée par l'artiste plonge le spectateur, dans la coexistence de ces mouvements contraires, au cœur de cette irruption pratiquée dans les circuits d'une surveillance liberticide.

Dead-line

« Dead Line », terme américain d'origine militaire⁶⁷³, désigne au XIX^e siècle une ligne tracée autour d'une prison au-delà de laquelle les détenus sont susceptibles d'être abattus dès l'instant qu'ils la franchissent. Cette boucle virtuelle, dont l'origine historique serait à chercher dans des motifs techniques et économiques, présuppose que le détenu sait, sans nécessairement la percevoir, qu'une surveillance s'exerce sur lui de façon constante, virtuelle. C'est de cette *dead line* dont il s'agit dans l'œuvre de Farocki.



146. Harun Farocki, *Ich glaubte Gefangene zu sehen*, 2000.

⁶⁷³ « Dead-line », « A line drawn around a military prison, beyond which a prisoner is liable to be shot down. », (Une ligne autour d'une prison militaire, au delà de laquelle le prisonnier est susceptible d'être abattu). Site de l'Oxford English Dictionary [Consultation le 18 février 2015].

Disponible sur <<http://www.oed.com./view/Entry/47657?redirectedFrom=deadline#eid>>.

L'intérêt de l'artiste se porte sur le monde et sa surcharge d'images, qu'elles soient fixes ou animées, cinématographiques, télévisuelles ou vidéographiques, issues de pratiques de spécialistes ou d'amateurs. Farocki restructure ces images qu'il traque, collecte, travaille et monte afin d'instaurer une pause à leur lecture, de les décrypter et de donner une visibilité aux opérations de formatage et de contrôle qu'elles projettent sur celui qui les reçoit. Comme le mentionne la commissaire d'exposition Chantal Pontbriand⁶⁷⁴ :

Tout se passe chez Farocki dans un entre-deux des images, dans cet espace mental que leur juxtaposition laisse surgir. C'est ce que Farocki appelle le « soft montage ».

Ce « soft montage » fait appel à des ressources iconiques qui peuvent appartenir au domaine de la fiction aussi bien qu'à celui de l'information, de la propagande ou du documentaire. L'ensemble de son œuvre porte son attention sur « les caméras de surveillance dans des lieux institutionnels (prisons, régies de transports urbains, centres commerciaux), de même qu'aux images engendrées par la réalité virtuelle dans le domaine de l'intelligence militaire, de séances de formation et d'études cliniques.⁶⁷⁵ » Pour son installation vidéo *Ich glaubte Gefangene zu sehen* (Je croyais voir des prisonniers), Harun Farocki détourne, parmi la collecte de multiples images de vidéosurveillance, les bandes enregistrées des caméras de surveillance d'un établissement pénitentiaire, la prison de Corcoran aux États-Unis, renommée pour ses conditions d'incarcération inhumaines ainsi que pour l'extrême violence des relations entre détenus et membres du personnel carcéral :

« La caméra de surveillance montre un angle en forme de morceau de tarte, la cour couverte de béton, où les prisonniers, en short et le plus souvent sans chemise, peuvent passer une demi-heure par jour. Un prisonnier en attaque un autre, sur quoi les autres se couchent par terre, les bras au-dessus de la tête. Ils savent, ce qui va suivre. Le gardien va les avertir verbalement et tirer avec une munition en caoutchouc. Si les deux prisonniers n'arrêtent pas leur altercation, le gardien va tirer avec de vraies balles. Les images sont muettes, la fumée du tir flotte à travers l'image. La caméra et le fusil sont juxtaposés, le champ de vision et le champ du tir se confondent...⁶⁷⁶ »

L'artiste extrait de leur contexte initial les bandes des vidéos de surveillance de la cour de l'établissement pénitentiaire afin de les dérouler dans un autre dispositif de fonctionnement : celui d'une œuvre d'art dont les axes retenus intègrent la dimension

⁶⁷⁴ Chantal Pontbriand, catalogue d'exposition HF/RG. *Harun Farocki/Rodney Graham, op.cit.*, p. 25.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁷⁶ Harun Farocki, commentaire de l'installation *Ich glaubte Gefangene zu sehen*, site de l'artiste, [Consultation le 17 février 2015]. Disponible sur :

<<http://www.harunfarocki.de/installations/2000s/2000/i-thought-i-was-seeing-convicts.html>>.

documentaire. Les images sont renouées selon d'autres trames, les dotant d'une nouvelle visibilité. Ce regard inédit pointe l'attention sur les agencements humains, situationnels et matériels qui – associés à une caméra et, par extension, à l'arme qui l'accompagne – commandent la mise à feu et détraquent la logique prévalant au système carcéral en place. S'affranchissant du circuit de sa production, celui de l'enregistrement en vue d'une dissuasion et d'une répression, ici, létale, l'image quitte le système clos de l'incarcération et de ses techniques de surveillance. À cette scène, Farocki adjoint des images puisées dans des dossiers d'imagerie des prisons américaines qu'il articule et projette sur deux écrans, dispositif récurrent de sa pratique. Intimité, violence, voyeurisme et dépersonnalisation sont passés au crible du regard, celui de l'artiste, qui, par ce retour sur image, insuffle de nouveau une individualité à ces scènes qui en ont été dépossédées. Libre de son interprétation nouvelle, dans l'« entre-deux » de cette vacance laissée par le « soft-montage » de Farocki, le spectateur s'introduit dans les circuits bouclés de l'incarcération pour y aménager les respirations et les échappées qui s'imposent. L'artiste, de sa table de montage, remonte le flot de l'enregistrement mécanique et déclenche un regard qui, à la hauteur de la violence de l'agression filmée, fait irruption dans le système clos de la vidéosurveillance. Ce coup de feu, superposé à l'angle de vue de la caméra qui en devient le capital témoin, opère une confusion entre surveillance et agression. Le surgissement déclenché par ce tir occasionne un dérapage, une « condition de sortie » inouïe pour ce système en boucle de la surveillance.

Au-delà de la situation carcérale, la situation d'enfermement, censée signaler la sécurité et la protection du citoyen, peut paradoxalement se retourner contre elle-même, se dédire⁶⁷⁷.

C'est à cet acte, celui de « se dédire », que Farocki s'attaque au moyen de l'image de surveillance, témoin direct d'un système se retournant contre lui-même et qui ne remplit pas le contrat dont la société était garante. Ce circuit clos, dénoncé par Farocki, associe une arme et une caméra de contrôle impliquées dans le même processus de capture, s'emparant simultanément d'une image, d'une identité, d'un espace et enfin d'une vie. De cette captation – structure de contrôle close – Farocki construit une interrogation qui, en une « déflagration du sens⁶⁷⁸ », ouvre le champ de la réflexion par la mise en relation des images qu'elle y opère. L'image, telle que l'énonce Françoise Parfait, est désormais à considérer :

⁶⁷⁷ Chantal Pontbriand, catalogue d'exposition HF/RG. *Harun Farocki/Rodney Graham, op.cit.*, p. 30.

⁶⁷⁸ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain, op.cit.*, p. 274.

[...] non plus conçue comme unique, totale et détentrice de vérité mais multiple, fragmentaire et fragile, ne pouvant acquérir sa validité qu'au prix de son frottement aux autres images, de sa comparaison et de son dialogue avec toutes sortes d'autres images⁶⁷⁹

Cette analyse rejoint et alimente l'ambivalence de la boucle s'affirmant à la fois comme structure de fermeture et d'ouverture, de contrôle et d'échappée à la fois politique, esthétique et éthique, passant de la dimension du « visuel » à celle de l'image, selon la définition qu'en établit le critique Serge Daney cité par Françoise Parfait⁶⁸⁰ :

Le visuel est sans contrechamps, il ne lui manque rien, il est clos, en boucle, un peu à l'image du spectacle pornographique qui n'est que la vérification extatique du fonctionnement des organes et de lui seul. Quant à l'image, cette image dont nous avons aimé au cinéma jusqu'à l'obscénité, ce serait plutôt le contraire. L'image a toujours lieu à la frontière de deux champs de forces, elle est vouée à témoigner d'une certaine altérité et, bien qu'elle possède toujours un noyau dur, il lui manque toujours quelque chose. L'image est toujours plus ou moins qu'elle-même⁶⁸¹.

Traçabilité

Écouter votre corps est une chose, comprendre ce qu'il vous dit en est une autre et Polar vous aide à y parvenir, en profondeur⁶⁸².

La surveillance s'envisage aujourd'hui dans le contexte de haute technologie dans lequel elle est conduite à évoluer. La *dead line* sécuritaire se dote de nouvelles formes et de nouveaux moyens. La sécurité, dont l'étymologie latine renvoie au latin *securus, sine cura*, « absence de soucis [...], sentiment d'absence de danger ; tranquillité d'esprit⁶⁸³ » partage désormais ses parts de marché avec une industrie de la consommation qui s'emploie à faire rimer l'interconnexion généralisée avec cette absence de danger, de souci et cette tranquillité

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 275.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 274.

⁶⁸¹ Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main. Cinéma, télévision, information*, Lyon, Aléas, 1991, p. 192-193.

⁶⁸² *Polar loop* est un « bracelet connecté » dont l'objectif est d'enregistrer des informations à l'aide de capteurs (nombre de pas effectués, quantité de calories dépensées, distances parcourues, analyse de la qualité du sommeil, mesure de la fréquence cardiaque ou du taux d'oxygène dans le sang, etc.). « Suivi d'activité et conseils pour bouger au quotidien. Pour tous ceux qui souhaitent suivre leur activité 24/24h, 7/7j et obtenir des conseils pour atteindre leurs objectifs d'activité. », Site commercial « Polar », [Consultation le 21 février 2015]. Disponible sur : <http://www.polar.com/fr/produits/soyez_actif/sport_loisir_fitness/loop>.

⁶⁸³ *Trésor de la langue française...op.cit.* : « Sécurité » [étymologie], p. 251.

d'esprit. Dès le XIX^e siècle, si la société moderne a mis au point de nouvelles technologies (appareil photo, caméra, magnétophone, magnétoscope, etc.) offrant le pouvoir d'enregistrer le réel et d'y exercer un contrôle, l'époque contemporaine voit les enjeux soulevés par les nouveaux médias et hypermédias⁶⁸⁴ à situer désormais du côté de la figure tant de la lisibilité et de la traçabilité que de l'excès et de l'abondance.

Bracelet : bracelet RFID, bracelet d'identification pour bébé, bracelet de contrôle, bracelet électronique pour condamné en placement à domicile... Le bracelet est un objet de notre modernité, qui nous rend lisible, qui nous rend identifiable, qui nous rend traçable. C'est-à-dire que c'est un objet qui nous lie à l'Autre. En vérité qui nous attache, qui nous approprie, qui nous fait sa propriété. L'homme hypermoderne, c'est l'homme menotté et marqué virtuellement⁶⁸⁵. »

Si Gérard Wajcman porte attention aux dérives aliénantes du bracelet dont les usages multiples mêlent identité et sécurité, le psychanalyste nous conduit à en poser également les enjeux en termes de consommation et de traçabilité. Apparu à la fin des années 80, le substantif « traçabilité⁶⁸⁶ » appartient au monde agro-alimentaire et désigne les opérations d'enregistrement, de stockage et de transfert des informations « qui concernent le parcours suivi par le produit (de sa production, et même de sa conception, à sa consommation) [...]»⁶⁸⁷. Le langage courant a opéré une extension et une mutation du sujet initial, le produit de consommation agro-alimentaire sur lequel s'exerce la traçabilité, à celui de l'être humain⁶⁸⁸. Posant à la fois les questions de l'origine et de la nature des circuits inhérents à son processus, les mécanismes de ce marquage spatio-temporel permettent d'enregistrer des

⁶⁸⁴ Lev Manovitch, *Le Langage des nouveaux médias*, op.cit., p. 114. « L'hypermédia constitue une autre structure fort répandue des nouveaux médias, conceptuellement proche de l'interactivité par embranchement (car ses éléments sont assez souvent reliés au moyen d'une structure arborescente). Dans l'hypermédia, les éléments multimédias constituant un document sont interconnectés au moyen de liens hypertextes. »

⁶⁸⁵ Gérard Wajcman, *L'Œil absolu*, op.cit., p. 277-278.

⁶⁸⁶ Le substantif « Traçabilité » – ironie pour ce synonyme de « piste » – apparaît, comme « Forme introuvable » sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. [Consultation le 18 août 2015].

Disponible sur <<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/tra%C3%A7abilit%C3%A9>>.

⁶⁸⁷ Egizio Valceschini, « Traçabilité agroalimentaire », *Encyclopædia Universalis* [Consultation le 27 février 2015]. Disponible sur : <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/tracabilite-agroalimentaire>>.

⁶⁸⁸ « L'ex-juge Bruguière, qui fut le patron de la lutte antiterroriste en France, le dit : « Au-delà des pétitions de principe, il faut passer à l'acte. » Car l'Europe avance en ordre dispersé. Et cet ancien magistrat de dénoncer les attermolements dans l'affaire du PNR (Passenger Name Record), ce fichier des données de réservation des passagers aériens qui doit permettre une détection plus précoce des déplacements des terroristes et criminels dangereux. En Europe, tous les pays ne voient pas d'un bon œil cet outil "attentatoire" aux libertés individuelles », assurent les plus réticents, et qui permet pourtant "d'établir la **traçabilité** [je souligne] du parcours des combattants étrangers", corrigeait Bernard Cazeneuve [...]. », « L'Europe sous la pression du terrorisme islamiste » [Consultation le 27 février 2015]. Disponible sur :

<<http://www.lefigaro.fr/international/2015/02/15/01003-20150215ARTFIG00174-l-europe-sous-la-pression-du-terrorisme-islamiste.php>>.

données, de les stocker, de les transférer et de les retrouver⁶⁸⁹. La somme colossale de ces données qui ne cessent d'être enregistrées et accumulées dans le but éventuel d'être consultées et exploitées, s'établit dans le cadre d'un usage intime comme dans celui d'une perspective sécuritaire ou commerciale. Ce phénomène conjugue deux ordres, à la fois le public et le privé dans la mise en jeu des notions de profit et d'éthique qu'il présuppose. Ces multiples registres, à défaut d'être démêlés, entraînent une confusion entre le fait de consommer et celui d'être fiché, comme l'explique le philosophe Éric Sadin : « la notion de surveillance peut être déplacée au profit de celle de « suivi » ou de *tracking*, à savoir le pistage continu des informations émises par chacun⁶⁹⁰. » Pour à la fois exploiter et générer cet océan d'informations, le maillage d'interconnexions possibles revêt de multiples aspects : la localisation, qu'elle soit opérée par le biais de satellites ou de puces électroniques *RFID*⁶⁹¹, l'identification par la biométrie, la vidéosurveillance, le système des webcams⁶⁹² et enfin par d'autres filtres comme ceux des blogs et des réseaux sociaux. Ces données peuvent se définir selon leur domaine d'appartenance – qu'il soit commercial, social, de surveillance – ou encore être la résultante de la combinaison de plusieurs de ces secteurs. Leur perméabilité conduit à une indétermination qualitative et un accroissement quantitatif de la masse des données générées :

Ce qui s'édifie actuellement, c'est un système de captation intégrale qui emboîte différents procédés [...] instituant une vision multi-sources, multi-échelles, multi-acteurs et multifonctionnelle des phénomènes⁶⁹³.

Le profil d'une base de données à échelle mondiale se dessine, sur laquelle il demeure d'actualité de poursuivre un travail intense d'investigation afin de déterminer les balisages éthiques envisageables de ces « interdépendances inédites de ce que certains appellent

⁶⁸⁹ Egidio Valceschini, « Traçabilité agroalimentaire », *art.cit.* : « Si un problème (contamination, malfaçon...) survient, cette traçabilité permet de retrouver les produits défectueux, d'en empêcher la commercialisation ou même de rappeler les lots de produits déjà commercialisés. Dans le domaine alimentaire, ce type de traçabilité a essentiellement été mis au service de la gestion de la sécurité sanitaire des denrées consommables.»

⁶⁹⁰ Éric Sadin, « Le nouveau paradigme de la surveillance. Cerner l'humain par l'entrelacs du marketing et de la sécurité », revue *Multitudes* n° 40, 2010, p. 60-66.

⁶⁹¹ *RFID*, de l'anglais « Radio Frequency Identification », étiquette d'identification par fréquence radio : méthode pour mémoriser et récupérer des données à distance en utilisant des marqueurs (puce électronique associée à une antenne qui émet et reçoit) incorporés à un objet ou à un organisme vivant.

⁶⁹² La *webcam* est une caméra intégrée à un ordinateur. Ce périphérique permet de diffuser directement sur le web des images vidéos de faible définition.

⁶⁹³ Éric Sadin, *La Vie algorithmique. Critique de la raison numérique*, Paris, L'Échappée, 2015, p. 189.

aujourd'hui le «système-monde»⁶⁹⁴ ». À ce système cité par Marc Augé, s'ajoute le besoin de « donner un sens au monde⁶⁹⁵ » et l'anthropologue poursuit :

C'est la rançon de la surabondance événementielle qui correspond à une situation que nous pourrions dire de « surmodernité » pour rendre compte de sa modalité essentielle : l'excès⁶⁹⁶.

Les événements sont revus sous l'angle du temps qui s'allonge, de l'espérance de vie et avec elle, de la mémoire collective, généalogique et historique. Cet excès, selon Augé, se distingue également par les deux autres marqueurs que sont « la surabondance spatiale et l'individuation des références⁶⁹⁷ ». L'« excès d'espace » auquel se réfère Marc Augé et dont le pouvoir croissant consiste en la jonction de lieux épars dans des laps de temps de plus en plus raccourcis, voire immédiats, aboutit à des modifications de l'espace conséquentes : « concentrations urbaines, transferts de population et multiplication de ce que nous appellerons « non-lieux⁶⁹⁸ » qui nécessitent « de réapprendre à penser l'espace⁶⁹⁹. » À ces figures de l'excès vient s'y annexer une ultime, celle de l'individu. Dans le système-monde dépeint par Marc Augé, si les grands récits ont disparu, demeure le fait que « dans les sociétés occidentales [...], l'individu se veut un monde.⁷⁰⁰ ». Face à l'excès de temps où l'Histoire croise celle des histoires personnelles, face à l'excès de l'espace où « jamais non plus les repères de l'identification collective n'ont été aussi fluctuants », une production de sens s'impose, celle de la singularité. Il s'agit dès lors d'examiner en quoi le rôle tenu par la boucle dans cette logique de l'excès développée par Marc Augé se situe dans les interstices de cette affirmation individuelle ? Selon quelles modalités les figures de la boucle ouvrent-elles une brèche, une zone qui n'aurait pas de « couverture-réseaux », une échappée ?

⁶⁹⁴ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 2002, p. 40.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p.42.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p.55.

⁶⁹⁸ « Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transports eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète. », *Ibid.*, p. 48.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 51.



147. Roman Ondák, *My Winter Shoes Rest in Summer*, 2007.

La touche [Echap] (*Échapper*) ou, en anglais [Esc] (*Escape*), du clavier d'un ordinateur, commandait initialement l'action de passer d'un type de code informatique à un autre⁷⁰². Par extension, la fonction de cette touche s'est élargie à une commande de sortie du système dans lequel l'utilisateur se situe afin de quitter une application, d'annuler l'action en cours ou encore de revenir en arrière. Interrompant un circuit fermé, celui du système dans lequel aucune autre solution de sortie ne semble convenir, l'utilisateur de la touche [Echap] interrompt un processus, arrête l'exécution d'un programme ou d'une tâche. Cette « touche d'échappement » s'introduit dans un système clos et fait irruption dans un circuit dont la logique devient matière à effraction. La dimension symbolique de cette touche [Echap] offre une image significative de l'acte artistique lorsqu'il enclenche une échappée au cœur d'un circuit clos, celui d'un système culturel, socioéconomique et politique. C'est du côté de cette intrusion subversive que l'œuvre de Francis Alÿs, *Reel-Unreel*⁷⁰³ est à envisager. Si la touche [Echap] est un interrupteur électronique, alors l'œuvre de Francis Alÿs, dans les rues de Kaboul, est l'un de ces commutateurs provoquant des étincelles, celles du jeu, de la curiosité, d'une ruse et des pouvoirs de l'imagination.

⁷⁰¹ *My Winter Shoes Rest in Summer* (Le repos de mes chaussures d'hiver en été) est le titre d'une œuvre de Roman Ondák. Voir Luca Cerizza : « Free from the constraints of their customary use, they become something else : perhaps a new measure for the spaces we find ourselves inhabiting, or only occasionally passing through. » (Libérés des contraintes de leur usage habituel, ils deviennent autre chose : peut-être une nouvelle mesure des espaces que nous occupons fortuitement ou que nous traversons occasionnellement.) in *Roman Ondák. Guide*, catalogue des expositions *Roman Ondák : Shaking Horizon* à la Villa Arson-Centre national d'art contemporain, Nice, juillet -octobre 2010, *Roman Ondák : Before Waiting Becomes Part of your Life* à Salzburger Kunstverein, Salzburg, septembre- novembre 2010 et *Roman Ondák: Eclipse* à la Fondazione Galleria Civica-Centro di Ricerca sulla Contemporaneità, Trento, février- mai 2011, Milan, Mousse publishing, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011, p. 81.

⁷⁰² « Qui a inventé la touche *Echap* et pourquoi ? » [Consultation le 27 février 2015]. Disponible sur : <<http://www.express.be/business/fr/technology/qui-a-invente-la-touche-echap-et-pourquoi/178750.htm>> : « Bob Bemer, un développeur de logiciels, programmeur chez IBM, est le père spirituel de la touche "escape" présente sur tous les claviers d'ordinateurs et conçue en 1960. Le *New York Times* raconte [...] : Les ordinateurs de divers fabricants communiquaient selon une variété de codes. Bemer a inventé la touche ESC afin d'aider les programmeurs de passer d'un type de code à un autre. Plus tard, quand les codes informatiques ont été standardisés, [...] la touche ESC est devenue une sorte de bouton "interrompre" sur le PC [...]. « Mais pourquoi avoir choisi le mot "escape" ? », s'interroge le journal. « Bemer aurait pu utiliser un autre mot comme, par exemple, "interrompre" » ou "stop". Mais le programmeur a préféré opter pour le mot "escape", un "petit" monument à sa propre angoisse. En effet, Bemer était un grand angoissé, précise le *New York Times*. »

⁷⁰³ Produite dans le cadre de la documenta (13), manifestation quinquennale d'art contemporain, 09/06/12-16/09/12, Kassel. En lien avec trois autres lieux, Alexandrie/Le Caire (Égypte), Kaboul (Afghanistan) et Banff (Canada). L'œuvre de Francis Alÿs fut installée au Pavillon Bagh-e Babur à Kaboul, 20/06/12-19/7/12. Sa première projection eut lieu en 2011, dans les ruines du Cinéma Behzad de Kaboul, ancien lieu culturel aujourd'hui détruit par les bombardements. *Reel-Unreel*, vidéo téléchargeable sur le site de l'artiste. [Consultation le 01 février 2015]. Disponible sur <<http://www.francisalys.com/public/reel-unreel.html>>.



148. Francis Alÿs, *Reel-Unreel*, 2011. Capture d'écran.

Résistance

Afghanistan⁷⁰⁴

Le cerceau, jouet du pauvre

La route, les cailloux

Deux enfants et deux bobines de film,

L'une est rouge, l'autre bleue

Rouge, le film se déroule

Bleue, il s'enroule et se rembobine

Course poursuite

Forces armées, patrouilles

Des hélicoptères surplombent la ville

Les collines de Kaboul

⁷⁰⁴ Prise de notes sur *Reel-Unreel* de Francis Alÿs.

Cadrer les hélicos avec les mains
Hors d'haleine, les enfants jouent
Détritrus, ruines
Course-relais, la bobine tombe, un autre enfant la relève
Poussière de Kaboul
La pellicule opaque, illisible et grise
Des adultes passent, des ballons de toutes les couleurs
Et des burqas
Un feu de rue au pied d'un mur, se chauffer les mains
Laisser passer le troupeau de chèvres
Silences
Gros plan, le ruban file, siffle, glisse le long du grillage
Dévaler les escaliers, rires et cris
La vie, le marché, les voitures, du trafic, un chien, des porteurs
Klaxon
À ras de terre, le film serpente
Accélération, souffles courts
Un feu de route sur le chemin de la boucle
La pellicule brûle
Le film de la bobine bleue se rompt
La bobine rouge quitte la route, précipice
Le ruban comme un lasso
Claque dans l'air
Fin du jeu
La roue tourne quelques instants encore
Sourire de l'enfant sur la ville
« Where is it ?... where is it ? »⁷⁰⁵ ?

⁷⁰⁵ « « Where is it ?... where is it ? » (C'est où...c'est où ?), extrait des paroles des enfants de la vidéo *Reel-Unreel* de Francis Alÿs.

Dans *Reel-Unreel*, de Francis Alÿs⁷⁰⁶, les cerceaux de fortune que les enfants afghans font rouler et dirigent à l'aide d'un bâton ont été troqués pour des bobines métalliques de cinéma qu'ils poussent du plat de la main et font avancer par frictions répétées. Deux enfants courent l'un devant l'autre. Le premier pousse une bobine métallique rouge chargée d'une pellicule. Par la course de l'enfant et la poussée qu'il exerce de sa main, la pellicule se dévide de son magasin circulaire pour être récupérée par un second garçon, à sa suite, dont la bobine bleue se charge progressivement du film qu'il rembobine tout en poursuivant sa course. Une première action – le déroulé du film de la bobine rouge – est en lien direct avec cette seconde action – le chargement et l'enroulement du film sur la bobine bleue, dans un double mouvement de rotation inversée et simultanée.



149. Francis Alÿs, *Reel-Unreel*, 2011.

Entre ces deux actions, une boucle se forme, celle de la pellicule, maintenue et préservée par l'équilibre de la course conjointe des deux enfants afghans. Ils courent et

⁷⁰⁶ Ce passage concernant *Reel-Unreel* de Francis Alÿs fait l'objet d'un article à paraître dans la revue internationale *Esse*, n°85, septembre 2015.

dévalent les reliefs escarpés, les escaliers, les ruelles, les marchés et les routes encombrés : la vie de Kaboul. À la fin de cette joyeuse cavalcade haletante dont le souffle se fait de plus en plus entendre⁷⁰⁷, les événements s'accélèrent. La pellicule se rompt, brûlée par un feu qui se trouve sur son passage. La bobine rouge fait une sortie de route, projetée à grande vitesse sur les talus escarpés, elle est précipitée, de bonds en rebonds, dans les contrebas de la colline, où elle finit par disparaître. La bobine bleue ne rembobine plus et ne roule plus sur le sol : l'enfant la tient dans ses mains et, à la hauteur de ses yeux, la fait tourner quelques instants. Dominant Kaboul le jeune Afghan esquisse un sourire.



150. Francis Alÿs, *Reel-Unreel*, 2011, Capture d'écran.

C'est sur cette scène « tout à fait inattendue, qui ressemble davantage au court-circuit d'un système nerveux qu'à une fin⁷⁰⁸ » que Francis Alÿs choisit d'interrompre le déroulement de l'histoire pour faire défiler quelques phrases sur le fond noir d'un arrière-plan sans images :

Le 5 septembre 2001,

les talibans ont confisqué des milliers de bobines de films des Archives du Film Afghan et les ont brûlées en périphérie de Kaboul.

⁷⁰⁷ Voir la retranscription de mon entretien avec Félix Blume, ingénieur du son de Francis Alÿs, [consultation le 10 août 2015]. Disponible sur < <http://severinecauchy.fr>>.

⁷⁰⁸ Michael Taussig, « But this end is totally unexpected, more a nervous-system collapse than an ending. Game Over. » (Mais cette fin est totalement inattendue, davantage le court-circuit d'un système nerveux qu'une fin. Les jeux sont faits.), « Politics, Play, and Art. Documenting "Afghanistan" » in *Francis Alÿs. A Story of negotiation. An investigation into the parallel activities of painting and performance*, 26 mars-16 août 2015, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Ciudad de México, IEE, UNAM, 2015. p. 214.

*On raconte que l'incendie dura 15 jours.
Mais les talibans n'ont pas su qu'on leur avait surtout donné
des copies de films pouvant être remplacées,
plutôt que les négatifs originaux, irremplaçables.*⁷⁰⁹.

L'histoire en filigrane de cette œuvre de Francis Alÿs est à situer du côté de l'histoire politique, économique, culturelle et religieuse afghane qui, depuis le dernier quart du XX^e siècle, a vu s'enchaîner guerres, exodes et destructions massives. En 1996, succédant à l'intervention soviétique de 1979 à 1989 et à la guerre civile de 1992 à 1996, les talibans provenant des régions pashtounes qui contrôlaient depuis près de deux ans un tiers du pays, s'emparent de Kaboul. En 2001, l'appel de Mohammad Omar, chef des talibans, vise entre autres cibles, le patrimoine du pays. Le mollah prône la destruction de toute image afin d'empêcher un retour de « l'idolâtrie ». C'est dans le cadre de cette radicalisation idéologique que les images en mouvement sont déclarées hérétiques et vouées à être éradiquées, notamment dans la destruction programmée des archives cinématographiques de Kaboul. Conservées aux Archives du Film Afghan, toutes les archives du cinéma national afghan se trouvent ainsi menacées. L'équipe de l'institution afghane, désormais réduite à quelques membres que la presse occidentale qualifie de héros anonymes du cinéma afghan⁷¹⁰, décide d'utiliser un stratagème⁷¹¹ afin de remplacer les films originaux par des copies. Les négatifs originaux sont ainsi déplacés de leur lieu de stockage habituel pour être dissimulés dans une pièce que les instigateurs de la ruse prennent soin d'emmurer. Les pellicules saisies par les talibans – celles qui ont brûlé dans la périphérie de Kaboul quinze jours durant – n'étaient donc que des copies.

⁷⁰⁹ « On the 5th of september 2001, the Taliban confiscated thousands of reels of film from the Afghan Film Archive and burned them on the outskirts of Kabul. People say the fire lasted 15 days. But the Taliban didn't know they were mostly given film print copies, which can be replaced and not the original negatives, which cannot. »

⁷¹⁰ « Des pellicules à la barbe des talibans », Site *Libération* [Consultation le 08 août 2015]. Disponible sur <http://www.liberation.fr/grand-angle/2003/10/28/des-pellicules-a-la-barbe-des-talibans_449702>.

⁷¹¹ « Heroes of saving Afghan Film Archives », [Consultation le 08 août 2015]. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=t0jmcfq_Vqg>.



151. Francis Alÿs, *Reel-Unreel*, 2011.

Après ce générique relatant l'histoire des Archives du Film Afghan, les dernières images de la vidéo d'Alÿs laissent place aux enfants qui s'amuse à manipuler les rubans de celluloïd et scrutent les images cinématographiques désormais inanimées. Les vignettes contiennent des représentations humaines qui, ici, disparaissent derrière les rayures, et là semblent enfermées dans les espaces clos du format rectangulaire de la pellicule :

*Ici, tous ces gens sont enfermés... tu vois, là. Tous ces gens sont enfermés. C'est où ?... c'est où ? Ici, il y a un homme debout et le reste est rayé, la moitié est effacée.*⁷¹²

L'association des deux mots choisis par Alÿs pour intituler cette vidéo, *Reel-Unreel*, témoigne d'une richesse sémantique qui engage de subtils jeux linguistiques. *Reel* (« bobine » ou « film » pour la forme substantive et « rouler » pour la forme verbale) et *unreel* (« dérouler ») entretiennent une homophonie avec *real* (« réel ») et *unreal* (« imaginaire, illusoire, intangible »). Entre, d'une part, le déroulement et l'enroulement de la bobine de film, actions mécaniques à la source de la projection cinématographique, et, d'autre part, les effets de ces mécanismes sur l'imaginaire, il est question de la puissance d'un dispositif, doublé d'une ruse, face à la réalité sur laquelle il prend le dessus, comme le suggère l'intertitre découvert dans le plan final de *Reel-Unreel* : « Cinéma : Tout le reste est imaginaire. »

Témoin de ce basculement, le cinéma apparaît comme l'ultime rempart face au contexte économique, politique et religieux de l'Afghanistan.

⁷¹² « Here all these people are locked up... see, here it is », « all these people are locked up », « where is it... where is it? », « here a man is standing and the rest is scratched », « half remains blank ».



152. Francis Alÿs, *Reel-Unreel*, 2011. Capture d'écran.

Les multiples strates du titre de l'œuvre *Reel-Unreel*, entraînent le spectateur dans la polysémie des pistes sur lesquelles s'engage l'artiste. Entre le réel et illusion, ce qui brûle et ce qui perdure, ce qui est libre et ce qui est enfermé, ce qui est encore vivant et ce qui est mort, ces oscillations, sans adopter de posture rigide, prennent le parti affirmé de multipistes jouées conjointement :

*Comme dans un film joué en sens inverse, les murs de Kaboul se dissolvent lentement et s'érodent dans les tempêtes de sable qui dépassent parfois la partie ouest de la ville. Chaque jour, celle-ci se décolore un peu plus, son peuple attendant les injections de fonds d'aide à la reconstruction et le déroulement des événements mondiaux qui contiennent les plans de leur avenir incertain*⁷¹³.

Qu'il s'agisse du devenir d'une ville et d'un pays en guerre, de l'avenir du cinéma argentin, de la résistance face à la privation de la liberté d'expression et à la mémoire du passé, les boucles de Francis Alÿs, tournent, se déroulent, s'enroulent et relient, veillant à maintenir un pouvoir – celui de l'imaginaire – en équilibre. À l'heure où la Force

⁷¹³ Ajmal Maiwandi, *Re-Doing Kabul*, [Consultation le 03 février 2015]. Disponible sur <<http://jo.home.xs4all.nl/Maiwandi.html>> : « As in a film played in reverse, the walls of Kabul slowly dissolve and erode into the sandstorms that sometimes overtake the western part of the city. Each day sees the city grow colourless, with its people waiting for the injections of reconstruction aid and the unfolding of global events that contain the blueprints of their uncertain future. »

internationale d'assistance à la sécurité de l'OTAN⁷¹⁴ vient de se retirer d'Afghanistan après 13 années de guerre en laissant place à la mission « Soutien résolu⁷¹⁵ » et aux projets de reconstruction du site de Bamyian⁷¹⁶, la vidéo *Reel-Unreel*, persiste à prendre position et à faire « acte de résistance ». Cet acte de résistance peut être examiné selon l'acception deleuzienne⁷¹⁷ :

L'œuvre d'art n'est pas un instrument de communication. L'œuvre d'art n'a rien à faire avec la communication. L'œuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information. En revanche, il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance. Là, oui. Elle a quelque chose à faire avec l'information et la communication à titre d'acte de résistance.

Le verbe *reel*, en anglais, s'il est employé comme un verbe transitif, signifie « tourner » et s'il l'est transitivement, « chanceler ». Alors si l'Afghanistan et le cinéma tournent et chancellent, les boucles des cerceaux et bobines n'en poursuivent pas moins leurs courses débridées. Selon Oribase, médecin grec au IV^e siècle avant notre ère, l'exercice du cerceau⁷¹⁸ peut rétablir « une intelligence stupéfiée ou dérangée par l'effet de la bile noire ». Dans leurs rebondissements, en s'évertuant à « sauter et courir çà et là⁷¹⁹ », à distance des partis pris manichéens et de toute velléité de réponse circonscrite, les boucles irrésolues et mobiles de Francis Alÿs prennent position. Elles serpentent, claquent, bondissent et rebondissent pour se faufiler loin du jeu des hommes.

⁷¹⁴ La Force internationale d'assistance à la sécurité (FIAS) ou *International Security Assistance Force (ISAF)* est la composante militaire de la coalition opérant en Afghanistan, depuis 2001, sous l'égide de l'Organisation du traité de l'Atlantique nord.

⁷¹⁵ « L'OTAN met fin à ses 13 années de guerre en Afghanistan », Site *Le Monde*, [Consultation le 05 mars 2015]. Disponible sur <http://www.lemonde.fr/asi-pacifique/article/2014/12/28/l-otan-celebre-la-fin-de-ses-13-annees-de-guerre-en-afghanistan_4546763_3216.html>.

⁷¹⁶ Thomas Cluzel, « Soutien résolu à l'Afghanistan ? », Site de *France Culture*, [Consultation le 05 mars 2015]. Disponible sur <<http://www.franceculture.fr/emission-revue-de-presse-internationale-soutien-resolu-a-l-afghanistan-2015-01-01>>.

⁷¹⁷ Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, *Trafic* n°27 (automne 1998), P.O.L. éditeur, conférence prononcée à la Femis le 17 mars 1987.

⁷¹⁸ Oribase, *Œuvres complètes*, traduit du grec par Ulco Cats Bussemaker et Charles Daremberg, Paris, Impr. nationale, 1876, tome VI. « De l'exercice du cerceau », extrait d'Antyllus, Site *Remacle*, [Consultation le 04 mars 2015]. Disponible sur <<http://remacle.org/bloodwolf/erudits/oribase/six.htm>>, « L'exercice du cerceau peut ramollir les parties tendues et rendre flexibles celles qui sont desséchées, par les mouvements qu'on fait pour éviter le cerceau et par la multiplicité des positions du corps ; il peut renforcer et relâcher les nerfs affaiblis, exciter la chaleur, et rétablir une intelligence stupéfiée ou dérangée par l'effet de la bile noire. Que le diamètre du cerceau soit moindre que la taille de l'homme [qui s'en sert], de sorte qu'il lui vienne jusqu'aux mamelles. Il ne faut pas pousser le cerceau [seulement] en ligne droite, mais aussi en zig-zag. La baguette doit être en fer et avoir un manche de bois. Les petits anneaux qui sont à l'intérieur du cerceau ont été regardés par quelques-uns comme superflus, mais il n'en est pas ainsi, car le bruit qu'ils font donne de la distraction et du plaisir à l'âme. Au début, on poussera le cerceau en se tenant droit, mais, quand le corps est devenu chaud et humide, alors il faut sauter et courir çà et là; vers la fin on poussera de nouveau le cerceau en se tenant droit afin d'apaiser le trouble produit par l'exercice [...] »

⁷¹⁹ *Ibid.*



153. Francis Alÿs, *Reel-Unreel*, 2011.

Si l'utilisation de la touche [Echap] du clavier d'un ordinateur déclenche l'abandon d'un système afin d'en rejoindre un autre, alors les boucles mises en œuvre par Francis Alÿs sont porteuses de cette faculté de basculement d'un état à un autre. Les bobines de film à l'œuvre dans *Reel-Unreel*, dégradées et opacifiées par le sol poussiéreux et accidenté de Kaboul, se chargent et se déchargent d'un ruban qui n'est plus à projeter en vue d'une illusion cinématographique. Elles sont désormais le jeu d'une rotation qui s'emballe pour échapper à toute maîtrise et ponctuer la fin de l'aventure. Celle-ci laisse place à une scène qui détonne et semble se situer en dehors de l'économie générale du film. Ce décalage est instauré par la tranquillité de la scène, l'arrêt brutal de l'action, le terme donné au suspens de la narration et enfin le changement de cadrage où un gros-plan permet au spectateur de découvrir le visage de l'un des enfants⁷²⁰. Les enroulements et déroulements mécaniques, les répétitions des processus engagés ainsi que les récurrences des dispositifs en place détiennent leurs propres contradictions et sont garants de la force poétique des figures de boucles qui s'y jouent. Qu'il s'agisse de pellicules qui ne sont plus dans la capacité d'être projetées, de

⁷²⁰ Francis Alÿs : « Even I didn't realize the full effect of this current ending until my son saw it, and said he liked it because for the first time we get to really see the boy's face. I hadn't thought of that at all, but it's true : he stops, pauses, and it's like, ah, finally he appears! It's accidental, but it's very filmic. (Même moi je ne m'étais pas rendu compte du plein effet de cette interruption du film jusqu'à ce que mon fils ne le regarde et me dise qu'il l'aimait bien car pour la première fois il pouvait vraiment voir le visage du garçon. Je n'avais pas du tout songé à cela mais c'est vrai : il s'arrête, fait une pause, et c'est comme, ah, finalement, il apparaît ! C'est accidentel mais c'est très filmique). Voir « Alÿs, Francis, Viliani, Andrea et Maiwandi, Ajmal, « From Collapse to Recovery », in *Mousse Magazine* N°34, spécial Documenta (13), juin 2012, p. 179.

bobines démunies de leurs films ou d'une rotation non maîtrisable, le dénouement de *Reel-Unreel* – loin de mener le récit à son terme – est un court-circuit qui enclenche, telle une pression sur la touche [Echap], d'autres perspectives : *Coming to terms*⁷²¹.



154. Francis Alÿs, *Sans-titre*, étude pour *Reel-Unreel*, 2011.

⁷²¹ *Coming to terms* (Arriver à terme), se dit du moment où prend fin une gestation, présage d'une naissance imminente.

Conclusion : LAISSER VENIR

Si le temps est bouché et ne permet pas de voir l'homme [...], exécuter la manœuvre dite de « l'amiral Boutakoff », c'est-à-dire mettre à ce moment-là barre toute d'un bord et laisser venir⁷²².

⁷²² Barthélemy Aillet, « Manœuvre à faire pour repêcher un homme à la mer », *Aide-mémoire du capitaine. Notes et formules à l'usage des officiers de la marine de commerce*, Paris, Société d'Éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales, 1953, p. 104. Si le seul nom de Butakoff (ou Boutafov) est retenu pour cette manœuvre, celle-ci est également attribuée à Williamson et, dans sa version anglo-saxonne, se nomme « The Williamson Turn ».



155. Manœuvre dite de « l'amiral Boutakoff ».

« Laisser venir », la caméra de Francis Alÿs s’y emploie sans pour autant oublier de « mettre la barre toute d’un bord » en optant pour des choix et des parti pris, ceux de remplacer un cerceau par une bobine de film et rejouer l’histoire du cinéma sous le regard de jeux d’enfants. La bobine, en figure métaphorique du cinéma et de l’art ne se fracasse pas sur les reliefs accidentés et poussiéreux d’une terre en éternelle guerre mais les déplace et les cultive tel que l’entend Didi-Huberman quand il écrit ces lignes sur les danseurs de flamenco⁷²³ :

On ne sent jamais mieux la terre que lorsqu’on la percute. Mais on dérange la terre en la percutant : on la déplace donc, on la cultive, on la meut, on la comment avec soi.

Les enfants des bobines créent avec le sol poussiéreux de Kaboul une forme mouvante. La chorégraphie orchestrée par Francis Alÿs de « [cette] terre [qui] se meut sous les pas du danseur parce que les racines errent, parce que la profondeur n’est ni un site ni un trésor, mais un mouvement⁷²⁴ » affirme la boucle comme une forme dynamique. Inscrite en une temporalité spécifique, la boucle apparaît dans sa dimension singulière de rythme (*ροθμός*), selon son acception grecque développée par Émile Benveniste⁷²⁵ :

[...] ροθμός, d’après les contextes où il est donné, désigne la forme dans l’instant qu’elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme qui n’a pas de consistance organique ; il convient au pattern d’un élément fluide [...]. C’est la forme improvisée, momentanée, modifiable. [...]. On peut alors comprendre que ροθμός signifiant littéralement « manière particulière de fluer », ait été le terme le plus propre à décrire « des dispositions » ou « des configurations » sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d’un arrangement toujours sujet à changer.

Qu’il s’agisse des figures adoptées par les œuvres introduisant cette étude – un voyage autour du monde, une ceinture, un échantillon de nature, une histoire – ou celles avec lesquelles elle s’achève – réseaux, « romans-dont-vous êtes-le-héros », caméras de surveillance, ruses et jeux de cerceau – ces « fluements⁷²⁶ » décrits par Benveniste sont

⁷²³ Georges Didi-Huberman, « Geste, Fêlure, Terre », dans l’ouvrage collectif, Barbara Formis [s.l.d.], *Gestes à l’œuvre*, Le Havre, De l’incidence Éditeur, ESBACO, 2008, p. 21.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁷²⁵ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, *op.cit.*, p. 333.

⁷²⁶ *Ibid.*

caractéristiques des figures de la boucle analysées dans cette recherche. Nous en reprenons ici les points suivants ⁷²⁷ :

- Dans la **répétition** de sa propre figure, la boucle, en faisant un retour sur elle-même, s'informe à nouveau sous l'injection de ses propres données et rejoue les bases qui prévalent à sa réitération, cet aspect est singulièrement mis en lumière dans l'ensemble des œuvres étudiées dans cette étude et spécifiquement sous le regard de Dan Graham, Rodney Graham, Simon Starling ou Roman Ondák.

- En fonction du **contexte** historique de son émergence, la boucle se dote d'une technicité qui la conditionne, les enjeux des appareils précinématographiques n'ont pas les mêmes conséquences esthétiques, sociologiques et politiques que les boucles appartenant au domaine numérique. Fondant cette recherche sur les entrecroisements et perméabilités constantes de sens d'une technique à l'autre, d'un objet à l'autre, les associations produites prennent néanmoins en compte le contexte définissant chacune des boucles envisagées. Les boucles, si elles sont universelles, ne sont pas anhistoriques et les associations transhistoriques qui s'y déploient sont génératrices de perspectives et de stimulantes pistes à suivre.

- Les **récits** engagés par les boucles narratives des œuvres étudiées, s'ils diffèrent des grands récits modernistes, persistent à raconter leurs histoires, les développements de Rodney Graham ou Ryan Gander font figure en ce sens de paradigmes. Le récit qui « crée des rapports de cause à effet entre des éléments (événements) non ordonnés en apparence⁷²⁸ » y est interrogé par les dispositifs de la boucle afin d'être réinvestis selon des cheminements, non pas dans la suite logique narrative de liens de cause à effet, mais des cheminements qui font se rejoindre divers temps et divers lieux dans cette contemporanéité de pensée décrite par Rancière lorsque, nous l'avons vu précédemment, il évoque « l'anachronie et l'intempestivité⁷²⁹. »

- À l'exclusion de toute **ligne** dont la rectitude moderniste viserait un objectif à atteindre situé au bout d'un chemin pré-tracé, certains dispositifs de boucles – comme en témoignent les voltes et demi-voltes des rubans photosensibles des installations de Rodney Graham, Simon Starling ou Francis Alÿs – se caractérisent par des développements qui, rigoureusement non-rectilignes, demeurent néanmoins résolument linéaires. Le

⁷²⁷ À ces arguments j'associe certains artistes qui ne sont choisis ici qu'à titre d'exemple et ne peuvent en aucune façon s'y limiter.

⁷²⁸ Lev Manovitch, *Le Langage des nouveaux médias*, op.cit., p. 403.

⁷²⁹ Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, op.cit., p. 183-184.

postmodernisme, repère de cette étude, ne saurait cependant se dissocier de façon aussi stricte et caricaturale des tenants du modernisme avec lesquels les pratiques contemporaines entretiennent des liens étroits. Les réalisations de Simon Starling ou de Rodney Graham, dont l'esthétique est issue d'un maillage contemporain savant des avant-gardes et des œuvres modernistes, apportent sur ce point un éclairage éloquent.

- Si la ligne demeure d'actualité, cette étude questionne le devenir de son **déroulé**, notamment à la lecture de l'industrie de l'image photographique et cinématographique. À ce tournant spécifique de la technologie de l'image animée du XIX^e siècle au XXI^e siècle sur lequel nous nous sommes attardés, le déroulement du ruban laisse place à un langage codé dont les informations sont désormais disponibles sans le délai généré par une rotation due à la matérialité d'un support pelliculaire. L'instantanéité que leur confèrent leurs codages numériques binaires aménage un autre type de relation au temps dont la rotation est désormais exclue : « ça (ne) tourne (plus) ! ». Majoritairement converties en suites numériques, les informations contenues sous forme de bande, qu'elle soit magnétique, filmique, photographique ou encore cinématographique, entraînent la disparition programmée de tous les objets nécessaires à leur fonctionnement, bobine, projecteur, cadran et autres machineries rotatives ainsi que les mouvements d'enroulement et de déroulement qui s'y rapportent. Si la boucle semble plus que jamais d'actualité, comme l'étendue des objets, processus et procédés jalonnant cette étude tend à le prouver, son déroulé, dont les manifestations se multiplient au XX^e siècle, laisse place à d'autres processus qui demeurent à penser en cette première moitié du XXI^e siècle.

- Enfin, la boucle, et cet aspect rejoindra le point liminaire de cette liste conclusive, n'est ici envisagée que dans la relation critique et vitale qu'elle ne cesse d'entretenir avec les événements de court-circuitage qu'elle autoproduit. Les figures de boucles, circularités et circonvolutions ayant nourri cette étude sont les instigatrices de ces cruciales **échappées**. Les lacunes, les invalidités autogénérées, l'« adresse inconnue » de Dan Graham, l'espace frontalier entre Tijuana et Mexico que Francis Alÿs choisit de ne pas traverser, les chemins qui ne mènent nulle part de Ryan Gander ou la position renversante de la main droite de Gustave Courbet, rejoignent Buster Keaton qui, sciant la planche sur laquelle il se tient, entre par effraction au cœur d'un vaste monde, à l'image de la forêt profonde de Gertrude Stein⁷³⁰ :

⁷³⁰ Gertrude Stein, « Faust ou La fête électrique » [1938], revue *Théâtre/Public* n°48, novembre-décembre 1982, p. 33.

Je suis moi et je m'appelle Marguerite Ida et Hélène Annabelle [...]

Je suis moi je suis ici mais qui sait comment je sais comme est vaste le vaste monde et sauvage la forêt profonde [...].

Si seulement (murmura-t-elle) je savais pourquoi la forêt est sauvage pourquoi les bêtes sont sauvages [...]. Une fois ici ça ne sera jamais fini la forêt est là moi je suis ici suis-je ici où suis-je là, où donc est ici où donc est là-bas les bêtes les bêtes sauvages sont ici et là ou là.

Qu'elles apparaissent sous la forme des circonvolutions enjouées des moulinets d'une canne, du cercle de Giotto, de la rétroaction d'une structure de contrôle informatique, d'une bobine dévalant une terre de tourments, d'un naufrage dans les eaux polluées du lac de Windermere, d'un if magique, d'une corde meurtrière ou de cannelle étincelante, cette « manière particulière de fluer » des configurations de la boucle révèle – de toute l'amplitude de sa désinvolture et de son pouvoir de résistance – de poétiques arrangements. De ceux qui promettent, une fois encore, de « comouvoir » le monde avec soi, de le faire jouer, tourner et virevolter.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie rassemble l'intégralité des références citées dans la thèse. Elle se présente en trois parties : « artistes », « littérature, théâtre et poésie » et « références théoriques ». Dans chacune de ces rubriques, les références peuvent apparaître sous divers formats : catalogue d'exposition, monographie, livre d'artiste, essai, article, communiqué de presse ou document électronique.

ARTISTES

Francis ALÿS

ALÿS, Francis, *Le Temps du sommeil*, Milano, Irish Museum of Modern Art, Charta, 2010.

ALÿS, Francis, *Postcards*, London, Tate Publishing, 2010.

ALÿS, Francis, *Sign Painting Project*, Göttingen, Basel, Steidl/Schaulager, 2011.

ALÿS, Francis, VILIANI, Andrea et MAIWANDI, Ajmal, « From Collapse to Recovery », in *Mousse Magazine N°34*, spécial Documenta (13), juin 2012, p. 174-179.

DAVILA, Thierry [et al.], *Francis Alÿs*, catalogue d'exposition, Musée Picasso, Antibes, 14 avril-17 juin 2001, Réunion des musées nationaux, 2001.

FERGUSON, Russell, MEDINA Cuauhtémoc et FISHER Jean, *Francis Alÿs*, London, Phaidon, 2007.

GODFREY, Mark [et al.], *Francis Alÿs. A Story of Deception*, catalogue d'exposition, Tate Modern, Londres, 15 juin-5 septembre 2010, Wiels, Bruxelles, 9 octobre-30 janvier 2011, The Museum of Modern Art, New York, 8 mai-1 août 2011, Lannoo, Wiels, 2010.

MEDINA, Cuauhtémoc [et al.], *Francis Alÿs. A Story of Negotiation*, 26 mars-16 août 2015, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Ciudad de México, IEE, UNAM, 2015. [Maquette de publication communiquée par Francis Alÿs, mai 2015].

Zbyněk BALADRÀN & Jiří KOVANDA

BALADRÀN, Zbyněk & KOVANDA, Jiří, *The Nervous System*, Zurich, Milano, Prague, JRP/Ringier, 2013.

Gustave COURBET

FRIED, Michael, *Le Réalisme de Courbet*, traduit de l'anglais par Michel Gautier, Paris, Gallimard, 1993.

TOUSSAINT, Hélène, *Gustave Courbet : 1819-1877*, catalogue d'exposition, Grand Palais, 30 septembre 1977-2 janvier 1978, Paris, Musées nationaux, 1977.

Harun FAROCKI

PONTBRIAND, Chantal [et al.], HF|RG. *Harun Farocki|Rodney Graham*, catalogue d'exposition, Jeu de Paume, 7 avril-7 juin 2009, Paris, Blackjack, 2009.

Ryan GANDER

Communiqué de presse, double exposition, « *It's a Right Heath Robinson Affair (A Stuttering Exhibition in Two Parts)* », 14 mars-18 avril 2009, Paris, Kadist Foundation, gb agency, 2009.

Communiqué de presse, exposition *An Exercise in Cultural Semaphore*, 25 février-14 avril 2012, Paris, gb agency, 2012.

GANDER, Ryan [et al.], *Ryan Gander. Catalogue Raisonné Vol. 1*, JRP | Ringier, 2010.

GANDER, Ryan et GENUALDO, Alessandra, *The Boy Who Always Looked Up*, London, Lisson Gallery, 2014.

GANDER, Ryan, *Ampersand – Notes on a Collection*, Londres, Dent-De-Leone, 2012.

GANDER, Ryan, *LAX*, (Loose Associations X), traduit de l'anglais par Jean-François Caro, *Pyramide, Diapason, Roue Crantée n°2*, p. 31-78.

GANDER, Ryan, *Loose Associations and Other Lectures*, Paris, Onestar Press, 2007.

MANGION, Éric [et al.], *Ryan Gander. Le Dit du dé*, catalogue d'exposition *The Die is cast*, Nice, Centre national d'art contemporain de la Villa d'Arson, 26 juin-18 octobre 2009, Dijon, Presses du réel, 2012.

PIRON, François, « Entretien avec Aurélien Froment et Ryan Gander », *Le journal des Laboratoires n°5*, janvier-juin 2006.

Dan GRAHAM

BROUWER, Marianne [s.l.d.], *Dan Graham. Œuvres 1965-2000*, catalogue d'exposition, Museu de Arte contemporânea de Serralves, Porto, 13 janvier-25 mars 2001, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 21 juin-14 octobre 2001, Kröller-Müller Museum, Otterlo, 25 novembre 2001-10 février 2002, Paris, Paris-Musées, 2001.

GRAHAM, Dan, *Films*, Éditions Centre d'art Contemporain & Écart Publications, Genève 1977.

GRAHAM, Dan, *Ma Position. Écrits sur mes œuvres*, traduit de l'anglais par Sylvie Talabardon, Villeurbanne, Nouveau musée/Institut, Presses du Réel, 1992.

GRAHAM, Dan, *Rock My Religion, vol. II*, traduit de l'anglais par Patrick Joly et Sylvie Talabardon, Villeurbanne, Nouveau musée/Institut, 1993.

PIRENNE, Raphaël, « (Loop-De-Loop) : Dan Graham et *Radical Software*, entre utopie et dystopie cybernétique », in revue *Pyramide, Diapason, Roue Crantée n°2*, Bat, 2012, p. 111-124.

Rodney GRAHAM

BLAZWICK, Iwona, [et al.], *Rodney Graham*, catalogue d'exposition, Withechapel Art Gallery, Londres, 24 septembre-17 novembre 2002, K21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf, 15 février-15 mai 2003, galeries contemporaines des musées de Marseille, 6 juillet-28 septembre 2003, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, ENSBA, 2003.

MESCHEDE, Friedrich [et al.], *Rodney Graham. Through The Forest*, catalogue d'exposition Museum d'art contemporani, Museum für Gegenwartskunst et Kunsthalle, Ostfildern, Allemagne, Hatje Cantz, 2010.

PONTBRIAND, Chantal [et al.], *HF|RG : Harun Farocki|Rodney Graham*, catalogue d'exposition, Jeu de Paume, 7 avril-7 juin 2009, Paris, Blackjack, 2009.

VAN BALBERGHE Émile et GEVAERT Yves [s.l.d.], *Rodney Graham. Works from 1976 to 1994*, Toronto, Art Gallery of York University, Brussels, Yves Gevaert, The renaissance Society at the University of Chicago, 1994.

Shilpa GUPTA

Shilpa Gupta. While I Sleep, catalogue d'exposition, Le Laboratoire, Paris, 13 février- 3 mai 2009, textes de Shilpa Gupta, Mahzarin Banaji, Noam Chomsky, Kaushik Bhowmick, Sandhini Poddar.

Alfred HITCHCOCK

CHABROL, Claude et ROHMER, Éric, *Hitchcock*, Paris, Ramsay, 2006.

HITCHCOCK, Alfred, TRUFFAUT, François et SCOTT, Helen G., *Hitchcock/Truffaut*, Édition définitive avec la collaboration de Helen Scott, Paris, Gallimard, 2011.

KROHN, Bill, *Alfred Hitchcock au travail*, traduit de l'anglais par Simone Mouton di Giovanni, Paris, Cahiers du cinéma, 1999.

Buster KEATON

KEATON, Buster et SAMUELS, Charles Thomas, *Slapstick. Mémoires*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Michel Lebrun, Paris, Seuil, 1987.

Anne Teresa DE KEERSMAEKER

DE KEERSMAEKER, Anne Teresa et CVEJIC Bojana, *Carnets d'une chorégraphe: Fase, Rosas danst Rosas, Élena's Aria, Bartók*, Brussels, Fonds Mercator-Rosas, 2012.

DE KEERSMAEKER, Anne Teresa et CVEJIĆ, Bojana, *En Attendant [et] Cesena: carnets d'une chorégraphe*, Bruxelles, Fonds Mercator : Rosas, 2013.

GUISGAND, Philippe, *Les Fils d'un entrelacs sans fin. La Danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008.

Steve MCQUEEN

DEMOS, T.J., « The Art of Darkness On Steve McQueen », *October* n° 114, 2005.

FRIEDLI, Isabel [et al.], *Steve McQueen. Works*, catalogue d'exposition, Art Institute of Chicago, Regenstein Hall, 21 octobre 2012-6 janvier 2013, Schaulager Basel, 1 mars-7 juillet 2013, Schaulager Basel, Laurenz Foundation, 2012.

MCQUEEN, Steve, *Giardini Notebook*, London, British Council, 2009.

NEWMAN, Michael [et al.], *Steve McQueen*, catalogue d'exposition, Institute of Contemporary Arts, London, 30 janvier-21 mars 1999, Kunsthalle Zürich, 12 juin-15 août 1999, New York, Distributed Art Publishers, 1999.

OBRIST, Hans Ulrich et SCHERF, Angeline [et al.], *Steve McQueen, Speaking in Tongues*, catalogue d'exposition, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 7 février-23 mars 2003, Paris, Paris-Musées, 2003.

László MOHOLY-NAGY

PASSUTH, Krisztina, *Moholy-Nagy*, traduit du hongrois par Véronique Charaire, Paris, Flammarion, 1984.

Robert MORRIS

MORRIS, Robert, *From Mnemosyne to Clio. The Mirror to the Labyrinth (1998-1999-2000)*, Lyon, Musée d'art contemporain, 2000.

Roman ONDÁK

COPELAND, Mathieu, « Rendre l'invisible visible », entretien avec Roman Ondák in *Vides, une rétrospective*, catalogue d'exposition, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 25 février-23 mars 2009, Kunsthalle Bern, Bern, 10 septembre-11 octobre 2009, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Zurich, JRP/Ringier, 2009.

MANGION, Éric [et al.], *Roman Ondák. Guide*, catalogue des expositions *Roman Ondák : Shaking Horizon* à la Villa Arson-Centre national d'art contemporain, Nice, juillet -octobre 2010, *Roman Ondák. Before Waiting Becomes Part of your Life* à Salzburger Kunstverein, Salzburg, septembre- novembre 2010 et *Roman Ondák. Eclipse* à la Fondazione Galleria Civica-Centro di Ricerca sulla Contemporaneità, Trento, février- mai 2011, Milan, Mousse publishing, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011.

RHOMBERG, Kathrin [et al.], *Loop*, catalogue d'exposition, 53^e Biennale de Venise, pavillon tchèque et slovaque, 7 juin-22 novembre 2009, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011.

Simon STARLING

CROSS, Susan [et al.], *Simon Starling. The Nanjing Particles*, North Adams, Mass., The MASS MoCA Foundation, 2009.

DAVID, Julie [et al.], *THEREHERETHENTHERE*, (*Œuvres 1997-2009*), et *THEREHERETHENTHERE*, (*La Source*), catalogue des expositions, Vitry-sur-Seine et Pougues-les-Eaux, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne et Centre d'art contemporain Parc Saint Léger, 2010.

FRANCES, Fernando [et al.], *Simon Starling. Recent History*, catalogue d'exposition, Centre d'Art Contemporain de Málaga, 26 novembre 2010-23 janvier 2011, Tate St Ives, 5 février-2mai 2011, 2011.

HARBORD, Janet, MANACORDA, Francesco et ROELSTRAETE, Dieter, *Simon Starling*, London, New York, Phaidon Press, 2012.

LAMY, Frank [et al.], *Simon Starling. Autoxylopyrocycloboros*, catalogue d'exposition, Vitry-sur-Seine, Musée d'art contemporain du Val de Marne, 20 mai-26 août 2007, MAC/VAL, 2007.

LÉVY, Marjolaine, « Made in Starling. Simon Starling, à la recherche de la motivation perdue », in *Cahiers du MNAM n°105*, Paris, automne 2008, p. 75-99.

ROELSTRAETE, Dieter [et al.], *Simon Starling. Metamorphology*, Museum of Contemporary Art, Chicago, Distributed Art Publishers, 2014.

Simon Starling/Superflex - Reprototypes, Triangulations and Road Tests, catalogue d'exposition, Berlin, Sternberg Press, 2012.

STARLING, Simon, in communiqué de presse, exposition *Red Rivers*, galerie Kamel Mennour, Paris, 29 janvier-6 mars 2010.

STARLING, Simon, in communiqué de presse, exposition *Trois cent cinquante kilogrammes par m²*, La Kunsthalle, Strasbourg, 24 mai-26 août 2012.

STARLING, Simon, *La Rencontre*, catalogue des expositions, Villa Arson, 19 avril-15 juin 2003 et Städtische Ausstellungshalle am Hawerkamp 8 mars-27 avril 2003, Nice, Münster, Villa Arson et Städtische Ausstellungshalle am Hawerkamp, 2004.

LITTÉRATURE, THÉÂTRE ET POÉSIE

ARISTOPHANE, *Théâtre complet. Tome I*, Gallimard, 1991.

BALZAC, Honoré de, *La Peau de chagrin*, Paris, Flammarion, 2013.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres Complètes. Tome 1*, Paris, Gallimard, 1976.

BECKETT, Samuel, *Molloy*, Paris, Minuit, 1989, p. 93-94.

BECKETT, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992.

BORGES, Jorge Luis, *Enquêtes suivi de Entretiens*, traduit de l'espagnol par Paul et Sylvia Bénichou, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2012.

CANETTI, Élias, *Masse et puissance*, traduit de l'allemand par Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1966.

- COLERIDGE, Samuel Taylor, *La Ballade du vieux marin et autres poèmes*, traduit de l'anglais par Jacques Darras, Paris, Gallimard, 2007.
- DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste*, Paris, Le Livre de Poche, 2000.
- DIDEROT, Denis, *Le Condamné à mort et autres poèmes suivi de Le funambule*, [1999], Paris, Gallimard, Poésie, 2011.
- DIDEROT, Denis, *Le Rêve de d'Alembert*, Paris, Flammarion, 2002.
- LASCAULT, Gilbert, *Boucles et nœuds*, Paris, Balland, 1981.
- MELVILLE, Herman, *Bartleby le scribe*, traduit de l'anglais par Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 1996.
- O'BRIEN, Flann, *Le Troisième policier* [1967], traduit de l'anglais par Patrick Reumaux, Paris, Phébus, 2003.
- ORWELL, Georges, *1984*, traduit de l'anglais par Amélie Audiberti, Paris, Gallimard, 1972.
- PEREC, Georges, *La Vie mode d'Emploi*, Paris, Hachette, 1978.
- PEREC, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, C. Bourgois, 2008.
- POE, Edgar Allan, *Eurêka. Essai sur l'univers matériel et spirituel, Tristram*, 2007.
- POPE, Alexander, *La Boucle de cheveux enlevée*, traduit de l'anglais par Jean-François Marmontel, Paris, Payot & Rivages, 2010.
- RILKE, Rainer Maria, *Lettres (1900-1911)*, traduit de l'allemand par Hélène Zylberberg et Jean Nougayrol, Paris, Stock, 1934.
- RILKE, Rainer Maria, *Notes sur la mélodie des choses*, traduit de l'allemand par Bernard Pautrat, Paris, Allia, 2008.
- SHAKESPEARE, William, *Théâtre complet*, traduit de l'anglais par Pierre Leyris et El. Holland, Paris, Gallimard, 1950.
- STEIN, Gertrude, « Faust ou La fête électrique », revue *Théâtre/Public* n°48, novembre-décembre 1982.
- STERNE, Laurence, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, [1760], traduit de l'anglais par Guy Jouvét, Auch, Tristram, 2012.
- UDERZO, Albert et GOSCINNY, René, *Astérix et Obélix, La rose et le glaive*, n° 29, Paris, Hachette, 1991.

AGAMBEN, Giorgio, « Comment l'obsession sécuritaire fait muter la démocratie », *Le Monde diplomatique* n°133, février-mars 2014.

AGAMBEN, Giorgio, *Bartleby ou la création*, traduit de l'italien par Carole Walter, Saulxures, Circé, 1995.

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot & Rivages, 2001.

AGAMBEN, Giorgio, *Image et mémoire*, traduit de l'italien par Marco Dell'Omodarme, Paris, Éditions Hoëbeke, 1998.

AGAMBEN, Giorgio, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Seuil, 1990.

AGAMBEN, Giorgio, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, 2002.

AGAMBEN, Giorgio, *Profanations*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2005.

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est ce qu'un dispositif ?* Paris, Rivages poche/Petite bibliothèque, 2006.

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, 2008.

AILLET, Barthélemy, « Manœuvre à faire pour repêcher un homme à la mer », *Aide-mémoire du capitaine. Notes et formules à l'usage des officiers de la marine de commerce*, Paris, Société d'Éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales, 1953.

ALONZO, Éric, *Du Rond-point au giratoire*, Marseille, Parenthèses, 2005.

ANDERSON, Perry, *Les Origines de la postmodernité*, traduit de l'anglais par Natacha Filipi et Nicolas Vieillescazes, Paris, les Prairies Ordinaires, 2010.

ARISTOTE, *Physique, I-IV*, traduit du grec par CARTERON, Henri, Paris, Les Belles Lettres, 1926.

AUBART, François, « Naviguer la mer immense », *Pyramide, Diapason, Roue Crantée* n°3, Bat, 2012, p. 121-134.

AUBRAL, François, CHATEAU, Dominique, [s. l. d.] *Figure, figural*, Paris, L'Harmattan, 1999.

AUERBACH, Erich, *Figura*, traduit de l'allemand par Marc André Bernier, Paris, Belin, 1993.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 2002.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970.

BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes, IV, livres, textes, entretiens, 1972-1976*, Paris, Seuil, 2002.

BATAILLE, Georges, *La Part maudite*, Paris, Minuit, 2011.

- BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'art*, Paris, Le livre de poche, Classique, 1992
- BAUER, Alain, *Mieux contrôler les fichiers de police pour protéger les libertés. Rapport au ministre de l'Intérieur*, Paris, la Documentation française, 2009.
- BAXANDALL, Michael, *L'Œil du Quattrocento. L'Usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, traduit de l'anglais par Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985.
- BENJAMIN, Walter, *Expérience et pauvreté*, traduit de l'allemand par Cédric Cohen Skalli, Paris, Payot & Rivages, 2011.
- BENJAMIN, Walter, *Images de pensées*, Paris, Christian Bourgeois, 2001.
- BENJAMIN, Walter, *Sens unique*, traduit de l'allemand par Frédéric Joly, Paris, Payot & Rivages, 2012.
- BENTHAM, Jeremy, *Panoptique. Mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspection, et nommément des maisons de force*, Paris, Mille et Une Nuits, 2011.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
- BERTHO, Alain, *Le Temps des émeutes*, Montrouge, Bayard, 2009.
- BIRNBAUM, Daniel, [et al.], *Fare Mondi*, 53^e Exposition Internationale d'Art Contemporain, Venise, Marsilio, 2009.
- BELL, Nathalie, [et al.], *Il Palazzo enciclopedico*, 55^e Exposition Internationale d'Art Contemporain, Venise, Marsilio, 2013.
- BONITO OLIVA, Achille, *La Transavant-garde italienne*, Milano, Giancarlo Politi, 1980.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, les Presses du Réel, 2001.
- BOUSTANI, François, *La Circulation du sang entre Orient et Occident. L'histoire d'une découverte*, Paris, P. Rey, 2007.
- BURNETT, Craig, *Jeff Wall*, Tate gallery, London, Tate, 2005.
- CARAES, Marie-Haude et MARCHAND-ZANARTU, Nicole, *Images de pensée*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2011.
- CENNINI, Cennino, *Le Livre de l'art (Il libro dell'arte)*, traduit de l'italien par Colette Déroche, Paris, Berger-Levrault, 1991.
- CHEVRIER, Jean-François, *Jeff Wall*, Paris, Hazan, 2006.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn [et al.], *Documenta Kassel (XIII)*, catalogue d'exposition, Kassel, 9 juin-16 septembre 2012, Kabul, 20 juin-19 juillet 2012, Alexandria-Kairo, 1^{er} juillet-8 juillet 2012, Banff, 2 août-15 août 2012, Allemagne, Hatje Cantz Verlag, 2012.
- DANEY, Serge, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main. Cinéma, télévision, information*, Lyon, Aléas, 1991.
- DAVILA, Thierry, *De l'Inframince. Brève histoire de l'imperceptible*, de Marcel Duchamp à nos jours, Paris, Éditions du Regard, 2010.
- DAVILA, Thierry, FRÉCHURET, Maurice [et al.], *Les figures de la marche. Un siècle d'arpenteurs*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.
- DAVILA, Thierry, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries et dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002.

- DEBORD, Guy, « Théorie de la dérive », Site de *La Revue des Ressources* [Consultation le 10 janvier 2015]. Disponible sur : <<http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>>.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie, Tome 2*, Paris, Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.
- DELEUZE, Gilles, « L'épuisé » in *Quad et autres pièces pour la télévision* de Samuel Beckett, Paris, Minuit, 1992.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- DELEUZE, Gilles, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, *Trafic n°27* (automne 1998), P.O.L. éditeur, conférence prononcée à la Femis le 17 mars 1987.
- DESANGES Guillaume et GUENIN Hélène [s. l. d.], *Erre. Variations labyrinthiques*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou-Metz, 12 septembre 2011-5 mars 2012, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2011.
- DESCARTES, René, *Œuvres et lettres*, Paris, Gallimard, 1953.
- DETIENNE, Marcel et VERNANT, Jean-Pierre, *Les Ruses de l'intelligence. La Mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.
- DIDEROT, Denis et ALEMBERT, Jean le Rond d', *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Stuttgart, F. Frommann, Fac-similé de l'édition de Paris, Briasson, 1751-1780, 1966-1988.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « Geste, Fêlure, Terre » dans *Gestes à l'œuvre*, [s.l.d.] de Barbara Formis, Le Havre, De l'Incidence-Éditeur, ESBACO, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « La condition des images » entretien avec Frédéric Lambert et Françoise Niney, dans *L'Expérience des images*, Paris, INA, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Sur le fil*, Paris, Minuit, 2013.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits, tome II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, Quarto, 2001.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- GILLES DE LA TOURETTE, Georges, *Études cliniques et physiologiques sur la marche. La marche dans les maladies du système nerveux étudiée par la méthode des empreintes*, Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1885.
- GIRARD, Johan, *Répétitions. L'Esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- GOETZ, Benoît, *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Lagrasse, Verdier, 2011.
- GUATTARI, Félix, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992.
- HÉRODOTE, *Histoires II*, traduit du grec par Philippe-Ernest Legrand, Paris, les Belles Lettres, 1963.

- HOFSTADTER, Douglas R, *Gödel, Escher, Bach. Les Brins d'une guirlande éternelle*, traduit de l'anglais par Jacqueline Henry et Robert French, Paris, InterEditions, 1996.
- HOGARTH, William, *Analyse de la beauté destinée à fixer les idées vagues qu'on a du goût*, traduit de l'anglais par Hendrik Jansen, Paris, ENSBA, 1991.
- INGOLD Tim, *Une Brève histoire des lignes*, traduit de l'anglais par Sophie Renaut, Bruxelles, Zones Sensibles, 2013.
- JAMESON, Fredric, *Le Postmodernisme ou la Logique culturelle du capitalisme tardif*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Florence Nevoltry, Paris, ENSBA, 2011.
- KAUFMANN, Vincent, *Les paradoxes de la mobilité. Bouger, s'enraciner*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008.
- KIHM, Christophe, « Art contemporain et vidéosurveillance », *Informations sociales* n°126, 2005.
- KRAUSS, Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993.
- KRZYWKOWSKI, Isabelle, *Machines à écrire. Littérature et technologies du XIX^e au XXI^e siècle*, Grenoble, Ellug, 2010.
- KÜNG, Moritz [et al.], *L'Effet Larsen. Processus de résonances dans l'art contemporain*, catalogue d'exposition, Casino Luxembourg, 9 mars-9 juin 2002, Coédition Triton Verlag (Vienne) / Casino Luxembourg et O.K Centrum für Gegenwartskunst (Linz), 2002.
- LAGEIRA, Jacinto, « Modernité et Modernisme, arts », *Dictionnaire des idées*, Encyclopaedia Universalis, 2005.
- LAVIGNE, Emma et MACEL, Christine [s.l.d.], *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, catalogue d'exposition, 23 novembre 2011-2 avril 2012, Centre Pompidou, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 2011.
- LEROI-GOURHAN, André, *Le Geste et la parole. La Mémoire et les rythmes. Vol. 2*, Paris, Albin Michel, 1964.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.
- LYOTARD, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988.
- MANNONI, Laurent, *Trois siècles de cinéma. De la lanterne magique au cinématographe. Collections de la Cinémathèque française*. Catalogue d'exposition, Paris, Espace Electra, Réunion des musées nationaux, 1995.
- MANOVITCH, Lev, *Le Langage des nouveaux médias*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Richard Crevier, Dijon, Presses du Réel, 2010.
- MATTELART, Armand, *La Mondialisation de la communication*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- MAYO, Archie, *A Night in Casablanca*, avec les Marx Brothers, 1946, États-Unis, Loma Vista Productions, noir et blanc, 85 min.
- NAPIER, John Russell, *Hands*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- NEGRONI, Barbara, « Le ruban du père Castel », *Cahiers philosophiques* n° 140, 1^{er} trimestre 2015.

OPPIEN DE CILICIE, *Traité de la chasse et de la pêche*, traduit du grec par Jacques-Nicolas Belin de Ballu et J. M. Limes, Site *Remacle*, [consultation le 20 août 2015], Disponible sur <<http://remacle.org/bloodwolf/poetes/falc/oppien/intro.htm>>.

ORIBASE, *Oeuvres complètes*, traduit du grec par Ulco Cats Bussemaker et Charles Daremberg, Paris, Imprimerie Nationale, 1876, tome VI. « De l'exercice du cerceau », extrait d'Antyllus, Site *Remacle*, [Consultation le 20 août 2015].

Disponible sur < <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/oribase>>.

PAQUETTE, Guy, « Feedback, rétroaction, rétroinformation, réponse... du pareil au même. » dans *Communication et langages n°73*, 3^e trimestre, 1987. p. 5-18.

PARFAIT, Françoise [et al.], *Suspended Spaces #2*, Montreuil, Blackjack éditions, 2012.

PARFAIT, Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Regard, 2001.

PAYOT, Daniel, *L'Objet-fibule. Les Petites attaches de l'art contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1997.

PIERRE, Arnaud, *Futur antérieur. Art contemporain et rétrocipation*, France, M19, 2012.

PINAULT-SORENSEN, Madeleine, *L'Encyclopédie*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, 1996.

POULET, Georges, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1979.

QUIRANT, Jérôme, *Conception de systèmes structuraux autocontraints, légers et pliables : de la théorie à la mise en œuvre*, Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Montpellier 2, mai 2014.

RANCIÈRE, Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Amsterdam, 2009.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

RAZAC, Olivier, *Histoire politique du barbelé*, Paris, Flammarion, 2009.

RIOUT, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Folio Essais, 2000.

SADIN, Éric, « Le nouveau paradigme de la surveillance. Cerner l'humain par l'entrelacs du marketing et de la sécurité », revue *Multitudes n° 40*, 2010, p. 60-66.

SADIN, Éric, *La vie algorithmique. Critique de la raison numérique*, Paris, L'Échappée, 2015.

SADOUL, Georges, *Histoire générale du cinéma : 1832-1897*, Paris, Denoël, 1948.

SALMON, Christian, « Un crime parfait », *Le Monde*, 14 mai 2015.

SALMON, Christian, *Storytelling. La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2008.

SALVERTE, Eusèbe, *Essai historique et philosophique sur les noms d'hommes, de peuples, et de lieux considérés principalement dans leurs rapports avec la civilisation, tome II*, Paris, Dossange, 1824. [En ligne] sur <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111663r>>. [Consultation le 7 juillet 2015].

SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, traduit du grec par Henri Noblot, Paris, Les Belles Lettres.

SIMONDON, Gilbert, *Du Mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier-Montaigne, 1969.

SLOTERDIJK, Peter, *Écumes. Sphérologie plurielle*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Hachette littératures, 2006.

URIBE ECHEVERRIA, Pedro, « Tirets et parenthèses, ou le for intérieur », *L'Express*, 12 août 2009.

- VALÉRY, Paul, *L'Idée fixe*, Paris, Gallimard, 1934.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres I*, Paris, Gallimard La Pléiade, 1957.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1960.
- VALÉRY, Paul, *Tel Quel*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1971.
- VAN ASSCHE, Christine [s.l.d.], *Vidéo et après. La collection vidéo du Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992.
- VASARI, Giorgio, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes, Livre II*, traduit de l'italien par André Chastel, Arles, Actes sud, 2005.
- VIART, Christophe [s.l.d.], *Le Witz. Figures de l'esprit et formes de l'art*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2002.
- VILA-MATAS Enrique, *Bartleby et compagnie*, Paris, Bourgois Éditions, 2002.
- WAJCMAN, Gérard, *L'Œil absolu*, Paris, Denoël, 2010.
- WALL, Jeff *Essais et entretiens 1984-2001*, Paris, ENSBA, 2001.
- WATTEAU, Diane, « Comme toi, j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli, comme toi j'ai oublié... », avril 2011, [Consultation le 08 août 2015]. Disponible sur <<http://severinecauchy.fr>>.
- WATTEAU, Diane [s.l.d.], *Vivre l'intime (dans l'art contemporain)*, Paris, Thalia, 2010.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Les légendes des illustrations sont recensées dans cette rubrique. La pratique artistique de l'auteur fait l'objet d'une partie distincte après cette table.

1. Francis Alÿs, *The Loop. Tijuana-San Diego*, 1997, Biennale InSite, San Diego, documents éphémères d'une action, carte postale, recto/verso..... 12
2. Shilpa Gupta, *Untitled (Security Belt)*, 2008-09, ceinture d'officier de police, longueur 1000 cm. Paris. Galerie Yvon Lambert. 14
3. Roman Ondák, *Loop*, 2009, installation, Pavillon des républiques tchèque et slovaque, 53^e biennale de Venise, 7 juin-22 novembre 2009. 15
4. Rodney Graham, *City Self/Country self*, 2000, film 35 mm transféré sur DVD, sonore, 4 mn, en boucle. Édition de 4 et 2 épreuves d'artiste. Collection Vancouver Art Gallery. 16
5. Image d'Épinal, 1865-1870, chromolithographie appartenant à Rodney Graham, in *Rodney Graham*, catalogue d'exposition, Withechapel Art Gallery, Londres, 24 septembre-17 novembre 2002, K21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf, 15 février-15 mai 2003, galeries contemporaines des musées de Marseille, 6 juillet-28 septembre 2003, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, ENSBA, 2003, p. 52..... 17
6. Anne Teresa De Keersmaecker, dessin extrait des carnets de notes de *En Atendant & Cesena: carnets d'une chorégraphe*, Bruxelles, Fonds Mercator, Rosas, 2013..... 116
7. Shilpa Gupta, *Untitled (Security Belt)*, 2008-09, ceinture d'officier de police, longueur 1000 cm. Paris. Galerie Yvon Lambert. 121
8. Francis Alÿs, *The Loop. Tijuana-San Diego*, 1997, Biennale InSite, San Diego, documents éphémères d'une action. En haut, mappemonde gonflable au premier plan, à l'arrière-plan, piles de cartes postales posées sur une étagère, à disposition du public. En bas, détail des piles de cartes postales. Vue de l'exposition *Francis Alÿs : A Story of Deception*, 9 octobre 2010- 30 janvier 2011, Wiels, Centre d'art contemporain, Bruxelles..... 122

9. Francis Alÿs, *The Loop. Tijuana-San Diego*, 1997, Biennale InSite, San Diego, documents éphémères d'une action, mappemonde gonflable. Vue de l'exposition *Francis Alÿs : A Story of Deception*, 9 octobre 2010- 30 janvier 2011, Wiels, Centre d'art contemporain, Bruxelles. 123
10. Roman Ondák, *Loop*, 2009, vue de l'installation en cours de réalisation, catalogue d'exposition, 53^e Biennale de Venise, pavillon tchèque et slovaque, 7 juin-22 novembre 2009, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011, n.p. 124
11. *Ibid.*..... 126
12. Roman Ondák, *Loop*, 2009, dessin, catalogue d'exposition, 53^e Biennale de Venise, pavillon tchèque et slovaque, 7 juin-22 novembre 2009, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011, n.p. 126
13. Roman Ondák, *Loop*, 2009, vue de l'installation, 53^e Biennale de Venise, pavillon tchèque et slovaque, 7 juin-22 novembre 2009..... 127
14. Francis Alÿs, *The Loop. Tijuana-San Diego*, 1997, Biennale InSite, San Diego, documents éphémères d'une action, carte postale, verso. (Détails)..... 128
15. Laurence Sterne, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* [1760], traduit de l'anglais par Guy Jouvett, Auch, Tristram, 2012, Volume IX, Chapitre IV, p. 840... 136
16. William Hogarth, *Analyse de la beauté destinée à fixer les idées vagues qu'on a du goût* [1753], traduit de l'anglais par Hendrik Jansen, Paris, ENSBA, 1991, planche 1, figure 49. 137
17. William Hogarth, *Analyse de la beauté destinée à fixer les idées vagues qu'on a du goût*, [1753], traduit de l'anglais par Hendrik Jansen, Paris, ENSBA, 1991, planche 2, figures 122 et 123 138
18. Shilpa Gupta, *Untitled (Security Belt)*, 2008-09, ceinture d'officier de police, longueur 1000 cm. Paris. Galerie Yvon Lambert. (Détail)..... 139
19. Shilpa Gupta, *Untitled (Security Belt)*, 2008-09, ceinture d'officier de police, longueur 1000 cm. Paris. Galerie Yvon Lambert. (Détails). 140
20. Rodney Graham, *Sculpture studies from City Self/ Country Self*, 2000, vue de l'exposition *What is Happy, Baby ?*, 7 décembre 2000-27 janvier 2001, Lisson Gallery, Londres. 141
21. Roman Ondák, *Loop*, 2009, vue de l'installation, 53^e Biennale de Venise, pavillon tchèque et slovaque, 7 juin-22 novembre 2009..... 143
22. Francis Alÿs, *The Loop. Tijuana-San Diego*, 1997, Biennale InSite, San Diego, documents éphémères d'une action, mappemonde gonflable (Détails). Vue de

- l'exposition *Francis Aljys : A Story of Deception*, 9 octobre 2010- 30 janvier 2011, Wiels, Centre d'art contemporain, Bruxelles. 143
23. Francis Aljys, *Turista*, Mexico, 1994, photographie, documentation photographique d'une action. 147
24. Roman Ondák, *Loop*, 2009, en cours de réalisation, catalogue d'exposition, 53^e Biennale de Venise, pavillon tchèque et slovaque, 7 juin-22 novembre 2009, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011, n.p. 149
25. Rodney Graham, *City Self/ Country Self*, 2000, photo de tournage. 150
26. Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin* [1831], Paris, Flammarion, 2013, p. 65. 152
27. À gauche, Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, [1831], Paris, Flammarion, 2013, p. 65. À droite, Laurence Sterne, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* [1760], Auch, Tristram, 2012, Volume IX, Chapitre IV, p. 840. 153
28. Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin* [1835], épigraphe de l'édition Houssiaux, 1855. 154
29. Étienne E. Bobillier, *Cours de géométrie (10^e édition)*, 1850, Hachette, Bachelier, Paris, p. 197-198. (Détails)..... 154
30. Francis Aljys, *When Faith Moves Mountains*, Lima, 2002, en collaboration avec Cuauhtémoc Medina et Rafael Ortega, documentation vidéo (36 minutes) et photographique d'une action, vidéogramme du *making-of* (15 minutes) et documents éphémères afférents..... 164
31. Roman Ondák, *Loop*, 2009, dessin, catalogue d'exposition, 53^e Biennale de Venise, pavillon tchèque et slovaque, 7 juin-22 novembre 2009, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011, n.p. 166
32. Roman Ondák, *Loop*, 2009, dessin, catalogue d'exposition, 53^e Biennale de Venise, pavillon tchèque et slovaque, 7 juin-22 novembre 2009, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011, n.p. 167
33. Steve McQueen, *Five Easy Pieces*, 1995, (vidéogrammes), film 16 mm noir et blanc et couleur transféré en vidéo, muet, 7'34, projection en boucle. 173
34. Steve McQueen, *Five Easy Pieces*, 1995, (vidéogrammes), film 16 mm noir et blanc et couleur transféré en vidéo, muet, 7'34, projection en boucle. 173
35. Steve McQueen, *Five Easy Pieces*, 1995, (vidéogrammes), film 16 mm noir et blanc et couleur transféré en vidéo, muet, 7'34, projection en boucle. 175

36. *La vogue du Hula Hoop*, 1958, photographie noir et blanc, The New York Times Photo Archives, Photo : Eddie Hausner..... 176
37. Steve McQueen, *Five Easy Pieces*, 1995, film 16 mm noir et blanc et couleur transféré en vidéo, muet, 7'34, projection en boucle. Vue de l'exposition *Steve McQueen, Works*, Schaulager, 1^{er} mars-7 juillet 2013, Bâle. 177
38. Francis Alÿs, *Walking a Painting*, Los Angeles, 2002, Document photographique d'une action. 186
39. Pete Souza, Barack Obama et l'équipe de sécurité nationale dans la Situation Room (salle de crise) de la Maison Blanche, 1^{er} mai 2011. 187
40. Francis Alÿs, *Walking a Painting*, Los Angeles, 2002. Captures d'écran. 190
41. *Ibid*..... 192
42. *Ibid*..... 193
43. *Ibid*..... 194
44. Pieter Bruegel L'ancien *Le Massacre des innocents à Bethleem*, 1565, huile sur bois, 109 x 158 cm, Château de Hampton Court, Londres. 195
45. Francis Alÿs, *Walking a Painting*, Los Angeles, 2002. Captures d'écran. 196
46. *Ibid*..... 197
47. À gauche, Pieter Bruegel l'Ancien, *Paysage d'hiver avec patineurs et trappe aux oiseaux* (détail), 1565, huile sur chêne, 37 x 55,5 cm, Musée royal des beaux arts de Belgique, Bruxelles. À droite, F. Alÿs, *Déjà vu*, 1996-..., série en cours, huile sur toile..... 199
48. Francis Alÿs, avec la collaboration de Julien Devaux et Rafael Ortega, *The Leak (version colonial blue)*, 17 octobre 2003, 14'38, Paris. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Documentation vidéographique d'une action. Captures d'écran..... 200
49. De gauche à droite et de haut en bas : 1. Thaumatrope, 1825, côté pile et côté face. 2. Zootrope, Zoetrope ou *Daedaleum*, 1834, Vienne et Londres, 35,5 x 30 cm, photographie. 3. Praxinoscope, 1879, Émile Reynaud, Paris, 42 x 23 cm. 4. Emploi du phénakistiscope devant un miroir, 1832, gravure, *La Nature, Revue des Sciences et de leurs Applications aux Arts et à l'Industrie*. 5. Phénakistiscope monté sur pied avec miroir, Londres, 1834, 42 x 30x 45 cm, diamètre des disques : 24,5 cm. 6. Plaque animée dite « Choreutoscope à bande », 1884, J. Beale, Greenwich et Londres, 35 x 11,5 cm. .. 204

50. Émile Reynaud, *Le Théâtre optique*, brevet déposé en 1888, présentation dans *La Nature. Revue des Sciences et de leurs Applications aux Arts et à l'Industrie*, n°999, 23 juillet 1892, p. 127. (Détail)..... 207
51. Joseph Plateau et Rudolph Ackerman, Disque « Fantoscope » [Danseur effectuant une pirouette], 1833, Londres, Diamètre 24,5 cm. 210
52. Louis Aimé Augustin le Prince, *Une scène au jardin de Roundhay*, [aucun titre n'ayant été retrouvé, ce titre est celui qui fut donné a posteriori en France], 1888, 20 vignettes fixes reproduites en 1930 sur pellicule de cinéma 35 mm, 1,66 secondes (2,11 secondes pour la version remasterisée). Capture d'écran. 212
53. Louis Aimé Augustin Le Prince, *Une scène au jardin de Roundhay*, 1888. Vue des 20 vignettes reproduites sur pellicule filmique 35 mm, 1930..... 214
54. Simon Starling, *Les Maquettes en blanc (1995-2009)*, 2009, livres, maquettes de livres, vitrines, tréteaux en acier, dimensions variables. Vue de l'exposition *THEREHERETHENTHERE (Œuvre 1997-2009)*, 18 septembre-27 décembre 2009, MAC/VAL, Musée d'Art Contemporain du Val de Marne, Vitry sur Seine. 225
55. Simon Starling, *Les Maquettes en blanc (1995-2009)*, (Détail : vitrine exemplaires vierges), 2009..... 226
56. Simon Starling, *Les Maquettes en blanc (1995-2009)*, (Détail : vitrine exemplaires imprimés), 2009..... 227
57. Simon Starling, *Les Maquettes en blanc (1995-2009)*, 2009, livres, maquettes de livres, vitrines, tréteaux en acier, dimensions variables. Vue de l'exposition *THEREHERETHENTHERE (Œuvre 1997-2009)*, 18 septembre-27 décembre 2009, MAC/VAL, Musée d'Art Contemporain du Val de Marne, Vitry sur Seine. 228
58. Simon Starling, catalogue et sa maquette en blanc (en arrière-plan) de l'exposition *THEREHERETHENTHERE (Œuvre 1997-2009)*, 2009..... 230
59. Simon Starling, catalogue de l'exposition *THEREHERETHENTHERE (Œuvre 1997-2009)*, 2009. En reproduction de la page ouverte : *Autoxylopyrocycloboros*, 2006, 38 ektachromes couleur de 6 x 7 cm, projecteur de diapositives Götschmann format médium, caisse de transport 51 x 65 x 43 cm..... 231
60. Simon Starling, catalogue de l'exposition *THEREHERETHENTHERE (Œuvre 1997-2009)*, 2009..... 232
61. Thomas A. Edison, *Kinétoscope*, États-Unis, 1894, 123 x 46,5 x 69 cm. 235

62.	<i>Le cinématographe Lumière utilisé comme projecteur</i> (d'après la notice sur le cinématographe Auguste et Louis Lumière, Lyon, 1897).....	235
63.	Edward F. Cline et Buster Keaton, <i>One Week</i> , 1920, États-Unis, 19', 35 mm, noir et blanc, muet, avec Buster Keaton, Sybil Sealy et Joe Roberts. Capture d'écran.....	238
64.	<i>Ibid.</i> [Après l'assemblage des caisses numérotées]..	239
65.	<i>Ibid.</i> [Après la tempête].....	239
66.	<i>Ibid.</i> [Changement de lopin de terre]..	240
67.	<i>Ibid.</i> [Télescopage par le train].	240
68.	<i>Ibid.</i> [Départ].....	241
69.	<i>Ibid.</i> [Instructions de montage].....	242
70.	<i>Ibid.</i> [Le bain de Sybil Sealy].....	247
71.	<i>Ibid.</i> [La main du cameraman].....	248
72.	Alfred Hitchcock, <i>Rope (La corde)</i> , 1948, (d'après la pièce <i>Rope's End</i> de Patrick Hamilton, 1929)avec James Stewart, John Dall, Farley Granger et Joan Chandler. Transatlantic Pictures, 80', couleur, 35 mm, 1,37 : 1-mono (RCA Sound System). Captures d'écran.	251
73.	<i>Ibid.</i>	252
74.	Edward F. Cline et Buster Keaton, <i>One Week</i> [La chute du pan de mur], 1920, États-Unis, 19', 35 mm, noir et blanc, muet, avec Buster Keaton, Sybil Sealy et Joe Roberts. Captures d'écran.	257
75.	Steve McQueen, <i>Deadpan</i> , 1997, film noir et blanc 16 mm transféré sur vidéo, muet, projection en continu sur un mur entier, 4'35. (Captures d'écran).	259
76.	Steve McQueen, <i>Deadpan</i> , 1997. (Documentation photographique).	261
77.	Dan Graham, <i>Two Correlated Rotations</i> , 1969 (Documentation photographique d'une performance).....	265
78.	Dan Graham, <i>Two Correlated Rotations</i> , 1970-72, 2 films Super 8, noir et blanc gonflés en 16 mm, dimensions variables en fonction du lieu. Deux projections en boucle synchronisées sur deux murs perpendiculaires.	267
79.	Gustave Courbet, <i>L'Homme à la ceinture de cuir</i> , entre 1845 et 1846, huile sur toile, 105 x 0,812 cm, Paris, Musée d'Orsay.	272
80.	Gustave Courbet, <i>L'Homme à la ceinture de cuir</i> , détail main droite.	274

81. Gustave Courbet, *L'Homme à la ceinture de cuir*, détail main gauche..... 275
82. Gustave Courbet, *Sieste champêtre*, vers 1844, fusain et crayon noir sur carton, 26 x 31 cm, cintré dans la partie supérieure, non signé, Musée des beaux-arts, Besançon.... 276
83. Gustave Courbet, *L'Homme à la ceinture de cuir*, détail..... 278
84. Simon Starling, *D1-Z1 (22, 686, 575 : 1)*, 2009. Film 35 mm noir et blanc passé en boucle avec bande sonore, projecteur cinéma Dresden D1, dispositif de lecture en boucle, amplificateur, haut-parleurs. Dimensions variables. 283
85. Konrad Zuse, *Z1*, 1936-1938, vue de l'appartement familial, Berlin. 284
86. Simon Starling, *D1-Z1 (22, 686, 575 : 1)*, 2009. Détails. 285
87. Simon Starling, *D1-Z1 (22, 686, 575 : 1)*, 2009, vue de l'exposition *Simon Starling Recent History*, CAC Málaga, 2010. 289
88. Simon Starling, *Wilhelm Noack OHG*, 2006, structure de défilement du film, projecteur 35 mm, film projeté en noir et blanc 35 mm, 4', sonore, 407 x ø 192, dimensions variables. Vue de l'exposition à la galerie Neugerriemschneider, Berlin, 2006..... 295
89. Simon Starling, *Wilhelm Noack OHG*, 2006, structure de défilement du film (Détail)..... 296
90. Simon Starling, *Wilhelm Noack OHG*, 2006, documentation photographique..... 297
91. Simon Starling, *Wilhelm Noack OHG*, 2006, documentation photographique..... 298
92. Walter Gropius, maison individuelle, 1937-1938, Lincoln, Massachusetts. 299
93. László Moholy-Nagy, *Liht-Space-Modulator*, 1930, aluminium, acier, laiton nickelé, divers métaux, plastique, bois et moteur électrique, 151,1 x 69,9 x 69,9 cm, reconstruction de 1970, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven..... 300
94. László Moholy-Nagy, *Lichtspiel. Schwarz-Weiss-Grau* (« Jeu de lumière. Noir-blanc-gris ») 1930, Film 35 mm, noir et blanc, silencieux. Distributeurs : Light Cone, Museum of Modern Art. Première mondiale de la projection du film le 4 mars 1932 au cinéma Kamera à Berlin..... 300
95. Rodney Graham, *Loudbailer Vitrine*, 2003, acier, verre, bois, mannequin, veste d'uniforme, gilet de sauvetage, casquette et mégaphone, 253 x 83 x 82.5 cm..... 310
96. Zbyněk Baladrán & Jiří Kovanda, *The Nervous System*, 2011, 10 rouleaux de pellicule, 100 mètres de ficelle en lin, une couette et un cactus, vue de l'exposition *The Nervous System*, décembre 2010-janvier 2011, Kunstverein Milan..... 315

97. Žilvinas Kempinas, *O2*, 2006. Bande magnétique VHS, ventilateur. Dimensions variables. *Film as Sculpture*, Wiels, Centre d'Art Contemporain, Bruxelles, 7 juin-18 août 2013. 316
98. Rosa Barba, *Coupez Ici*, 2012, film 35 mm, boîte lumineuse, moteur, 72,5 x 82 x 13 cm.....316
99. Rosa Barba, *Stating the Real Sublime*, 2009, installation, projecteur et pellicule 16 mm..... 317
100. Rodney Graham, *Coruscating Cinnamon Granules*, 1996, Film 16mm, noir et blanc, silencieux, 3 mn, en boucle, fauteuils de théâtre et écran, structure : 274,3 x 470, 5 x 314,3 cm. En haut, projection à l'intérieur de la structure, en bas, vue d'ensemble de l'extérieur de la structure. 318
101. Rodney Graham, *Coruscating Cinnamon Granules*, 1996. Film 16mm, noir et blanc, silencieux, 3 mn, en boucle, fauteuils de théâtre et écran, structure : 274,3 x 470, 5 x 314,3 cm. Détail du coffret renfermant le boucleur..... 319
102. Dan Graham, *Project for Slide Projector* (Projet pour projecteur de diapositives), 1966-2005, Projection d'un diaporama, 80 diapositives couleurs, socle, projecteur diapos, câble. Dimensions variables..... 322
103. *Ibid*..... 322
104. James Coleman, *Slide Piece*, 1972-73, projecteur de diapositive, bande sonore synchronisée..... 323
105. Alexander Gutke, *Exploded View*, 2005, projecteur de diapositives 55 mm Kodak carrousel, 81 diapositives, minuterie 324
106. Simon Starling, *Autoxylopyrocycloboros*, 2006, 38 ektachromes couleur de 6 x 7 cm, projecteur de diapositives Götschmann format médium, caisse de transport 51 x 65 x 43 cm. 325
107. Ryan Gander, *Travelogue Lecture (with missing content)*, 2001, dimensions variables, Tas de 40 coussins en velours côtelé marron, 2 projecteurs de diapositives carrousel Kodak, série de 106 cache-diapos vides..... 326
108. *Dignity*. (Documentation photographique d'*Autoxylopyrocycloboros* de Simon Starling, 2006, 38 ektachromes couleur de 6 x 7 cm, projecteur de diapositives Götschmann format médium, caisse de transport 51 x 65 x 43 cm. 334

109. Simon Starling, *Autoxylopyrocycloboros*, 2006, 38 ektachromes couleur de 6 x 7 cm, projecteur de diapositives Götschmann format médium, caisse de transport 51 x 65 x 43 cm. (Photographies de la réalisation)..... 335
110. Edward F. Cline et Buster Keaton, *One Week*, 1920, États-Unis, 19', 35 mm, noir et blanc, muet, avec Buster Keaton, Sybil Sealy et Joe Roberts 336
111. De gauche à droite : Superflex, *Burning Car*, 2007, vidéo HD PAL 16:9, sonore, 9mn30 et *Flooded Mac Donald*, 2009, vidéo, 21 mn. 337
112. Simon Starling, *Autoxylopyrocycloboros*, 2006, 38 ektachromes couleur de 6 x 7 cm, projecteur de diapositives Götschmann format médium, caisse de transport 51 x 65 x 43 cm. (Photographies de la réalisation)..... 339
113. Simon Starling, *Autoxylopyrocycloboros*, 2006, 38 ektachromes couleur de 6 x 7 cm, projecteur de diapositives Götschmann format médium, caisse de transport 51 x 65 x 43 cm. (Photographies de la réalisation)..... 340
114. Le lac Windermere, parc national du Lake District dans le comté de Cumbria en Angleterre..... 341
115. Vue aérienne du site de *Sellafield*, Seascale, Comté de Cumbria, Angleterre. 343
116. Simon Starling *Autoxylopyrocycloboros*, 2006, 38 ektachromes couleur de 6 x 7 cm, projecteur de diapositives Götschmann format médium, caisse de transport 51 x 65 x 43 cm. (Photographies de la réalisation)..... 344
117. Simon Starling, *Blue Boat Black*, 1997, charbon, affiches, photographies, outils, attirail de pêche, glacière, chevalets en aluminium, gilet de sauvetage, vêtements..... 345
118. Simon Starling, *Burn-Time*, 2000, poulailler, fourneau en brique, œufs, pocheur à œufs, marmite, scie, bâche de protection. Vue de l'exposition *Generation : 25 years of Contemporary Art in Scotland*, 28 juin 2014-25 janvier 2015, Scottish National Gallery of Modern Art..... 345
119. Simon Starling, *Burn-Time*, 2000, poulailler, fourneau en brique, œufs, pocheur à œufs, marmite, scie, bâche de protection. Vue de l'exposition *Generation : 25 years of Contemporary Art in Scotland*, 28 juin 2014-25 janvier 2015, Scottish National Gallery of Modern Art..... 346
120. De gauche à droite, Wilhem Wagenfeld, pocheur à œuf, 1933 et la fondation Wilhelm Wagenfeld, Brême..... 346

121.	Simon Starling, <i>Autoxylopyrocycloboros</i> , 2006, 38 ektachromes couleur de 6 x 7 cm, projecteur de diapositives Götschmann format médium, caisse de transport 51 x 65 x 43 cm. (Photographies de la réalisation).	349
122.	Ryan Gander, <i>It's a Hang ! (the things you make, they mock you, the things you make, they mimic you)</i> , 2012, 84 cadres de 21 x 30 cm, Dimensions de l'installation 177 x 415 cm	364
123.	<i>Ibid.</i> (Détail).....	365
124.	<i>Ibid.</i> (Détail).....	366
125.	R. A. Montgomery, <i>The Abominable Snowman</i> , 1982.....	367
126.	Livre de fiction, écrit par Ryan Gander à la Villa Arson, 2009, p. 93.....	367
127.	Ryan Gander, <i>Career Seeking Missile</i> , diagramme imprimé et froissé, 2011.	368
128.	Ryan Gander, <i>Happenstance</i> , 2006, 84 cadres de 28,3 x 35 cm, dimensions de l'installation 210 x 300 cm. Vue de l'exposition <i>The Die is cast (Les dés sont jetés)</i> , Centre national d'art contemporain de la Villa d'Arson, Nice, 26 juin-18 octobre 2009. Au sol, vue partielle de <i>A sheet of paper on wich I was about to draw, as it slipped from my table and fell to the floor</i> , 2008.....	369
129.	Ryan Gander, en haut, <i>Happenstance</i> , 2006, 84 cadres de 28,3 x 35 cm, Dimensions de l'installation 210 x 300 cm ; en bas, <i>It's a Hang ! (the things you make, they mock you, the things you make, they mimic you)</i> , 2012 Installation, 84 cadres de 21 x 30 cm, Dimensions de l'installation 177 x 415 cm.....	370
130.	Ryan Gander, <i>Happenstance</i> , 2006, détails.	371
131.	Ryan Gander, <i>Happenstance</i> , croquis de l'installation et reproduction d'une des pages encadrées (p. 73), in <i>Catalogue raisonnable Vol. 1, op.cit.</i> , p.73.....	372
132.	Exposition Ryan Gander, <i>An Exercice in Cultural Semaphore</i> , du 25 février au 14 avril 2012, Paris, gb agency. Vue partielle de l'exposition <i>The Conceptual cul de sac</i> , installation, 2012, série de 9 pages encadrées arrachées dans divers magazines artistiques, chacune 42 x 59.4 cm, encadrée 46 x 63 x 4 cm.	375
133.	Ryan Gander, <i>An exercice in cultural semaphore</i> , 2015, vue d'exposition. Arrière-plan, <i>It's a Hang ! (the things you make, they mock you, the things you make, they mimic you)</i> , 2012. Premier plan, <i>The lady's not for turning - (Alchemy Box No. 32)</i> , 2012, Alchemy box, Boite d'Alchimie sous la forme de deux plateformes de modèles vivants d'atelier de dessin, Circulaire : 121 cm diamètre x 40.5 cm hauteur, Carrée : 92cm x 92cm x 44 cm.....	376

134. Art Basel, 43^e foire internationale d'art contemporain, Bâle, du 14 au 17 juin 2012, gb agency, vue partielle de l'accrochage des œuvres de Ryan Gander. 377
135. À gauche, *Ryan Gander. Le Dit du dé*, catalogue d'exposition *The Die is cast* [Les dés sont jetés], Nice, Centre national d'art contemporain de la Villa d'Arson, 26 juin-18 octobre 2009, Dijon, Presses du réel, 2012, (Première de couverture). À droite, Albert Uderzo et René Goscinny, *Astérix et Obélix. La Rose et le Glaive*, Paris, Édition Hachette, 1991. (Première de couverture)..... 377
136. Ryan Gander, *A future Lorem Ipsum*, 20,3 x 25,4 cm, photographie, 2006. 379
137. Code barre QR sur une tombe. Photographie illustrant un article du Dailymail, 5 septembre 2012, « The barcode on a gravestone : Funeral director's interactive headstones launch tributes to the departed with the swipe of a mobile phone ». 381
138. *Yew Tree*. Illustration utilisée par Ryan Gander lors de sa conférence *LAX*..... 383
139. Paul Baran, « On distributed communications networks », The Rand Corporation, Santa Monica, California, septembre 1962. p. 2. 386
140. Dan Graham, *TV Camera/Monitor Performance*, novembre 1970, performance, caméra vidéo, moniteur télé, estrade et spectateurs. Dimensions variables en fonction du lieu. Première présentation au Nova Scotia Collège of Art and Design d'Halifax. (Documentation photographique). 390
141. Revue *Radical Software n°4*, rubrique « Access Index », été 1971, p. 29. 391
142. Dan Graham, *Schema*, mars 1966, *Art-Langage*, Vol. 1, n°1, mai 1969, p.14..... 396
143. Ange Leccia, *Arrangement Stasi*, 1990, Installation avec deux caméras de surveillance de la STASI et leur boîtier extérieur de protection, deux moniteurs RFT-VEB, dimensions variables..... 400
144. Julia Sher, *Superdesk*, 1993/2015, installation, table avec deux moniteurs, chaise, caméra vidéo, imprimante, 81 x 53 x 46..... 401
145. Bruce Nauman, *Video Surveillance Piece (Public Room, Private Room)*, 1969-1970, 2 caméras vidéo, 2 moniteurs. Dimensions variables. 401
146. Harun Farocki, *Ich glaubte Gefangene zu sehen*, (Je croyais voir des prisonniers), 2000, installation vidéo, Betacam SP transféré en MPEG, double projection, 4/3, noir et blanc et couleur, sonore, 23'. (Capture d'écran)..... 402

147.	Roman Ondák, <i>My Winter Shoes Rest in Summer</i> , (Le repos de mes chaussures d'hiver en été), 2007, lacets des chaussures d'hiver de l'artiste attachés ensemble et suspendus à un plafond.....	410
148.	Francis Alÿs, en collaboration avec le réalisateur Julien Devaux et l'architecte Ajmal Maiwandi, <i>Reel-Unreel</i> , 2011, projection vidéo à canal unique, couleur, son stéréo, 16 : 9, 19'28. Capture d'écran.....	412
149.	Francis Alÿs, en collaboration avec le réalisateur Julien Devaux et l'architecte Ajmal Maiwandi, <i>Reel-Unreel</i> , 2011, projection vidéo à canal unique, couleur, son stéréo, 16 : 9, 19'28. Documentation photographique.	414
150.	Francis Alÿs, en collaboration avec le réalisateur Julien Devaux et l'architecte Ajmal Maiwandi, <i>Reel-Unreel</i> , 2011, projection vidéo à canal unique, couleur, son stéréo, 16 : 9, 19'28. Capture d'écran.....	415
151.	Francis Alÿs, en collaboration avec le réalisateur Julien Devaux et l'architecte Ajmal Maiwandi, <i>Reel-Unreel</i> , 2011, projection vidéo à canal unique, couleur, son stéréo, 16 : 9, 19'28. Documentation photographique.	417
152.	Francis Alÿs, en collaboration avec le réalisateur Julien Devaux et l'architecte Ajmal Maiwandi, <i>Reel-Unreel</i> , 2011, projection vidéo à canal unique, couleur, son stéréo, 16 : 9, 19'28. Capture d'écran.....	418
153.	Francis Alÿs, en collaboration avec le réalisateur Julien Devaux et l'architecte Ajmal Maiwandi, <i>Reel-Unreel</i> , 2011, projection vidéo à canal unique, couleur, son stéréo, 16 : 9, 19'28. Documentation photographique.	420
154.	Francis Alÿs, <i>Sans-titre</i> , étude pour <i>Reel-Unreel</i> , 2011, stylo et crayon sur papier, 27,9 x 21,5 cm, 2011-2012.	421
155.	Manœuvre dite de « l'amiral Boutakoff ». Dessin anonyme italien. Non daté.....	424

Séverine CAUCHY

<i>Sans titre</i> , 2015, tirage numérique noir et blanc collé sur dibond, 78 x 82 cm	28
Vue partielle d'exposition, Centre d'art contemporain, Villiers sur Marne, du 20 mars au 18 avril 2010, avec Nathalie Tacheau. Photo : Patrick Danino.....	40
<i>Other</i> , 2015, pièce sonore, 6 mn en boucle, Revox, dimensions variables. 1. Vue du studio d'enregistrement 2. Documents de travail. Avec la participation de Carine Kool et Guillaume Borde.....	44
<i>Colours (Shades of Blue and Shades of Grey)</i> , 2015, impression numérique sur papier (21 x 29,7 cm) x 128 ex., dimensions variables.....	46
<i>Executed</i> , 2015, 80 diapositives, projecteur de diapos à panier circulaire, dimensions variables. 1. détail de la fiche administrative avec la mention manuscrite (Document de travail) 2. Vue de l'installation. Photo : Laurent Cauchy.....	48
<i>Canonge, affiches</i> , 2009, impression noir et blanc sur papier, (29,7 x 42 cm) x 12 ex.....	52
<i>Canonge, affiches</i> , 2009, impression noir et blanc sur papier, (29,7 x 42 cm) x 12 ex.....	53
<i>Canonge, affiches</i> , 2009, impression noir et blanc sur papier, (29,7 x 42 cm) x 12 ex. (Détail de l'affichage un jour plus tard). Le mot initialement lisible était « blanc-caucasien »....	54
<i>Canonge, affiches</i> , 2009, impression noir et blanc sur papier, (29,7 x 42 cm) x 12 ex. (Détail de l'affichage un jour plus tard). De haut en bas, les mots initialement lisibles étaient : « Méditerranéen », « Indien », « Métis mulâtre », « Noir ».....	55
<i>Canonge, plaques</i> , 2009, 12 plaques plastiques, largeur 0,18 cm, longueur variable. (Document de travail).....	56
<i>Canonge, plaques</i> , 2009, 12 photographies numériques contrecollées sur dibond, 50 x 75 cm, plaques plastiques, largeur 0,18 cm, longueur variable. (Détail). Photos : Patrick Danino.....	57
<i>Canonge, plaques</i> , 2009, 12 photographies numériques contrecollées sur dibond, 50 x 75 cm, plaques plastiques, largeur 0,18 cm, longueur variable. (Détail). Photos : Patrick Danino.....	58
<i>Canonge, tee-shirt</i> , 2009, coton, tailles XL, L, M, S.....	59
<i>Canonge, pancartes</i> , 2009, carton, bois, dimensions variables.	60

<i>Who is afraid of Black, White, Yellow and Arab ?</i> , (2008), 4 piles de feuilles de papier, 21 x 29,7 cm, crayon noir et jaune, impression.....	61
<i>Gitan</i> , tee-shirt, 2011, coton, tailles XL, L, M, S.	63
146, 2012, affiches, (21 x 29,7 cm) x 250 ex. (Détail).....	66
146, 2012, affiches, (21 x 29,7) cm x 250 ex. Vues de l'affichage de rue. (Détail).....	67
146, 2012, affiches, (21 x 29,7 cm) x 250 ex. Vues de l'affichage de rue. (Détail).....	68
<i>OQTF</i> , 2015, vidéo numérique, 40 sec., en boucle. Avec la participation de Laurent Cauchy et Michel Pomarède	69
<i>Find Your Shade</i> , 2007, pansement adhésif, cadre, (18,5 x 15,5 cm) x 5 ex. (Détail). À gauche, <i>Moka</i> , à droite, <i>Caramel</i> . Vue d'exposition, Centre d'art contemporain, Villiers sur Marne, 20 mars-18 avril 2010. Photo : Patrick Danino.	70
<i>Offre Découverte</i> , 2008-2009, image et extrait de texte de presse, peinture acrylique. Dimensions variables. (Détail). Texte associé à l'image ci-dessus : « Attentat de Karachi le 8 mai 2002 : un silence trop long pour les familles. ».....	72
<i>Offre Découverte (livre)</i> , 2015, impression numérique couleur, 17,5 x 25 cm. (Détail).....	75
<i>Où que je sois</i> , 2010, plaque funéraire, gravure dorée sur granit, 30 x 40 x 2 cm. Photo : Patrick Danino.	77
<i>Blanc=1</i> , 2010, affiches, 30 x 40 cm.....	78
<i>Go Home</i> , 2011, pansement adhésif couleur chair, 50 x 185 cm. Vue de l'exposition <i>Faites poser du tissu sur vos murs</i> , avec Alain K et Laurent Cauchy, 28 avril-15 mai 2011, Paris.	80
<i>Go Home</i> , 2011, pansement adhésif couleur chair, 50 x 185 cm. Vue de l'exposition <i>Faites poser du tissu sur vos murs</i> , avec Alain K et Laurent Cauchy, 28 avril-15 mai 2011, Paris. (Détail).....	81
<i>Échangerai Maison</i> , 2010, papier, 10,5 x 9 x 7,5 cm. Vue d'installation. Exposition au Centre d'art contemporain, Villiers sur Marne, 20 mars-18 avril 2010. Photo : Patrick Danino. (Détail).....	82
<i>Échangerai Maison</i> , 2010, papier, 10,5 x 9 x 7,5 cm. Vue d'installation. Exposition au Centre d'art contemporain, Villiers sur Marne, 20 mars-18 avril 2010. (Détail des écritures). Photo : Patrick Danino.....	83
<i>Échangerai Maison</i> , 2010, papier, 10,5 x 9 x 7,5 cm. Vue d'installation. Exposition au Centre d'art contemporain, Villiers sur Marne, 20 mars-18 avril 2010. Photo : Patrick Danino. (Détail).....	84

<i>Retours</i> , 2010-2015, tirages numériques couleur, 18 x 24 cm. Madeleine et Bernard (Détail de la série).....	85
<i>Retours</i> , 2010-2015, tirages numériques couleur, 18 x 24 cm. Expéditeurs (de gauche à droite et de haut en bas) : Marie-Thérèse et André, Marguerite, Valérie et Bernard, Michel et Carine, Nathalie, Mia, Séverine, Laurent. (Détails de la série).....	86
<i>Dégâts des eaux</i> , 2010, papier, eau par infiltration, dimensions variables. Vue d'installation. Exposition au Jardin d'Héllys, St Médard d'Excideuil. Photos : Éric Mieszczack.....	87
<i>Le Pavillon d'en face</i> , 2010, bois, peinture dorée, 20 x 40 x 30 cm, 2010. Vue d'exposition. Centre d'art contemporain, Villiers sur Marne, 20 mars-18 avril 2010.....	88
<i>Ibid.</i> Photo : Patrick Danino.	89
<i>Made In</i> , 2006-2015, étiquettes vestimentaires, dimensions variables. Vues d'installation. (Détail).....	90
<i>Made In</i> , 2006-2015, cartes postales, 10,5 x 15 cm. Vue d'installation. (Détail).	91
<i>Billevesées</i> , 2015. (Documents de travail).	92
<i>Billevesées</i> , 2015, livret imprimé, 21 x 14,8 cm. Photo : Laurent Cauchy.....	93
<i>Autoportrait 1</i> , 2001, présenté à l'exposition Jeune Création, Quai Eiffel Branly, Paris, avril 2001, papier, feutre, (21 x 29,7 cm) x 245 ex, dimensions variables. Photo : Laurent Cauchy.....	94
<i>Autoportrait 2</i> , 2010, film d'animation, en boucle. Avec la collaboration d'Olivier Leclère. Photo : Patrick Danino.	96
<i>Vicissitudes (One Week)</i> , 2015, vidéo, couleur, sonore, en boucle, 3mn. Vidéogramme.....	97
<i>Ibid.</i>	98
<i>L.</i> , 2011, film d'animation, cadre photo numérique, en boucle. Vue d'exposition <i>Faites poser du tissu sur vos mur</i> , avec Laurent Cauchy et Alain K, 28 avril-15 mai 2011, Paris.....	99
<i>L.</i> , 2011, dessin, 2011, 21 x, 29,7 cm. (Document de travail).....	100
<i>L.</i> , 2011, film d'animation, cadre photo numérique, en boucle. Vue d'exposition <i>Faites poser du tissu sur vos mur</i> , avec Laurent Cauchy et Alain K, 28 avril-15 mai 2011, Paris.....	100
Feutres « couleur de peau », « Tribu'color ». (Détail du produit).....	101
<i>Tribu'color</i> , dessin, feutre, 420 x 297 cm, 6 séries, beige orangé (7 ex.), brun clair (11 ex.), brun (12 ex.), brun foncé (15 ex.), rose (8 ex.) et jaune (5 ex.).....	102
<i>L'Ivresse du pouvoir</i> , 2006 - en cours, fichiers numériques.....	104

<i>L'Ivresse du pouvoir</i> , 2006 - en cours, fichiers numériques.....	105
<i>L'Ivresse du pouvoir 2</i> , 2014, affiche, 4 x 3 m. (Projet).	106
<i>Nouvelles</i> , 2009, 5 journaux <i>Le Monde</i> , enduit blanc.	107
<i>Mots à demeure</i> , 2009, pièce sonore, en boucle, diffuseur MP4, 2 casques. Avec la participation de Michel Pomarède.....	108
<i>Contact</i> , 2009, photos : Laurent Cauchy. Tirages de lecture sur papier, 8,3 x 10,3 cm, dimensions variables.	109
<i>Not Found</i> , 2014-2015, projection numérique, diaporama en boucle.	110
« Concept de Haie défensive Tressée Naturelle ». Capture d'écran du dossier de présentation de la société Sinnoveg.	111
<i>Haie défensive</i> , 2015, plantes, pots, étiquettes, cartel, dimensions variables. Projet. Dessin. 21 x 29,7 cm, mine de plomb et stylo....	112

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	3
SOMMAIRE	7
Introduction : DROIT DEVANT.....	11
Quatre œuvres liminaires.....	13
Délimiter le terrain	18
Balises	23
I. PRATIQUE ARTISTIQUE	29
CADRE	31
Tenségrité.....	31
Concordances.....	33
Dispositifs.....	35
Rythmes.....	37
Articulations	38
RÉALISATIONS : Huntsville/Meximieux	41
Détourner	43
<i>Death Row</i> (2015).....	43
<i>Other</i> (2015).....	45
<i>Colours (Shades of Blue and Shades of Grey)</i> (2015).....	47
<i>Executed</i> (2015)	49
<i>Canonge</i> (2015-2009)	50
<i>Canonge, affiches</i> (2009).....	54
<i>Canonge, plaques</i> (2009)	56
<i>Canonge, produits dérivés</i> (2009-2011)	59
<i>Who is afraid of Black, White, Yellow and Arab ?</i> (2008).....	61
<i>€itan</i> (2011-2015)	62
<i>146</i> (2012)	65
<i>OQTF</i> (2015).....	69
<i>Find your shade</i> (2009).....	71
Relier.....	73
<i>Offre Découverte</i> (2008-2009)	73

<i>Où que je sois</i> (2010).....	76
<i>Blanc = 1</i> (2009).....	79
<i>Go Home</i> (2009).....	81
Échanger.....	83
<i>Échangerais maison</i> (2010).....	83
<i>Retours</i> (2010-2015)	85
<i>Le Pavillon d'en face</i> (2010)	88
<i>Made in</i> (2006-2015).....	90
Rejouer.....	92
<i>Billevesées</i> (2014-2015).....	92
<i>Autoportrait 1</i> (2001).....	95
<i>Autoportrait 2</i> (2010).....	95
<i>Vicissitudes (One Week)</i> (2015)	97
<i>L.</i> (2011).....	99
<i>Tribu'color</i> (2007)	101
Échapper	103
<i>L'Yresse du pouvoir</i> (2006-...)	103
<i>L'Yresse du pouvoir 2</i> (2014).....	106
<i>Le Monde</i> (2006-2009).....	107
<i>Nouvelles</i> (2009)	107
<i>Mots à demeure</i> (2009).....	108
<i>Contact</i> (2009-...)	108
<i>Not Found</i> (2014-2015)	110
<i>Haie défensive</i> (2015)	111
Transition : MOUVEMENT INÉDIT.....	115
II. TYPOLOGIES	117
CHAPITRE 1 DÉNOMINATIONS.....	119
Objet, forme et processus.....	120
Différents types de lignes	120
Fils, traces et surfaces.....	121
Inscription sur un territoire.....	125
Extrémités de la boucle.....	128

Occuper l'espace.....	129
Fracture.....	129
Liens entre lignes et surfaces.....	130
Cas particulier.....	131
Crête iliaque, trait de caractère et carte de visite.....	132
Emprunter les chemins de la boucle.....	135
Boucler.....	135
Succession de boucles.....	136
Complications.....	138
CHAPITRE 2 DISPOSITION DE LIGNES.....	139
Trajectoires singulières.....	139
Insigne.....	139
Cible.....	140
Porosité.....	142
Rupture.....	143
Échantillon de l'humeur du monde.....	144
Entreprises critiques.....	146
Tourisme.....	147
Horticulture.....	148
Cinéma de grande distribution.....	149
Engrenages.....	152
Et une boucle disparaît.....	152
Papillotes.....	156
CHAPITRE 3 JONCTIONS.....	159
Sur le fil.....	159
Danseurs de corde.....	160
Pirouettes.....	161
<i>I would prefer not to</i>	162
Anfractuosit� birmane.....	165
�cosyst�mes.....	166
Indistinction.....	166
Jardin public.....	168
Nation.....	169

Séjourner	170
Ambiguïtés	171
Déterminant.....	171
Fil du rasoir.....	172
Singularité quelconque	178
III. TEMPORALITÉS.....	181
CHAPITRE 4 PHÉNOMÈNES GIRATOIRES.....	185
Mobilités.....	186
Circonvolutions médiatiques.....	186
Repères : boucler la boucle.....	199
Mise en boucle cinématographique.....	201
Enchaînement.....	201
Dispositifs optiques	202
Animations et girations	205
Retour du refoulé.....	207
Gestes de la boucle	211
Tourner en rond.....	213
Circonvolutions désinvoltés.....	216
CHAPITRE 5 FIGURES DE MONTAGE.....	221
Déliés de l'axe temporel.....	221
Boucles prospectives et rétrospectives	221
Circonstances.....	222
Passé empiété et trident	224
Passé/présent/futur	225
Retrait des songes	233
Déroulements cinématographiques.....	234
Mécanismes.....	234
Suture et rupture	236
Séquences à rejouer	237
Rotations, basculements et pivots.....	243
Conversion et circulation.....	244
Cernes de l'iris	245
Opacités.....	247

Méandres et raccords	250
Entrelacs pour plan unique.....	250
Tissage et phrase-image.....	255
Petites machineries de l'hétérogène.....	256
Tout se tient /Tout se touche	257
<i>Deadpan</i>	258
Ligatures.....	262
CHAPITRE 6 RÉCIPROCITÉS.....	265
Échanges	265
Rotation.....	265
Entremêlement	270
Empoignade	273
Mise en relation.....	279
Défixation et inadéquation.....	281
Boucles modernes et postmodernes.....	282
Bande perforée et haute technologie.....	283
Nouvelles syntaxes et perte de contrôle	291
Structure ligamentaire	295
Rafraîchir la page	303
Redistributions.....	305
IV. ESPACES (<i>loophole</i>).....	311
CHAPITRE 7 OBJETS MOBILES AUTONOMES.....	313
Rubans en libre circulation.....	313
Pellicule exposée.....	313
<i>Film as Sculpture</i>	314
Combinatoire poétique.....	318
Carrousel : répétitions et rotations.....	320
Transposition	321
Variations de l'ordinaire	323
Autopsie mémorisée	324
Autoconsommation	325
Contenu manquant.....	326
Courbures protéiformes et oniriques	329

Étoffe des rêves.....	329
Ligne des désirs et lucioles	329
Apostrophe	331
CHAPITRE 8 HÉTÉROTOPIES.....	333
Localisation, étendue et emplacement.....	334
Usure.....	334
Petits récits.....	350
Espaces autres	351
Réseaux.....	353
Filet.....	353
Décloisonnement : Le ruban du père Castel.....	356
Pont et flux	359
Pirouettes.....	363
Entre parenthèses	364
<i>Gyro Gearloose</i>	380
Fiches, cartes, runes et nœuds	382
CHAPITRE 9 AUTRES TRAVERSÉES	385
Espace de navigation.....	385
« Hot-potato » : le réseau distribué.....	385
Naviguer la mer immense.....	388
<i>Feedback</i>	390
Courts-circuits	393
Détournement et système clos.....	398
<i>Ring-around-the-rosey</i>	398
<i>Dead-line</i>	402
Traçabilité.....	405
[Echap].....	411
Résistance.....	412
<i>Reel-Unreel</i>	414
Conclusion : LAISSER VENIR	423
BIBLIOGRAPHIE	431
ARTISTES	431
LITTÉRATURE, THÉÂTRE ET POÉSIE.....	435

RÉFÉRENCES THÉORIQUES	437
TABLE DES ILLUSTRATIONS	443
TABLE DES MATIÈRES	459
INDEX DES NOMS	466
INDEX DES NOTIONS.....	470
Résumés français/anglais	475

INDEX DES NOMS

A

Agamben Giorgio, 22, 24, 36, 63, 163,
177, 178, 183, 189, 217, 218, 219, 223,
224, 231, 280, 332
Aillet, Barthélemy, 423
Alembert, Jean le Rond d', 146, 313, 353,
356, 357, 358, 383, 436
Alÿs, Francis, 3, 12, 13, 14, 19, 25, 120,
122, 123, 128, 129, 130, 134, 135, 139,
143, 144, 147, 148, 152, 157, 161, 162,
163, 164, 165, 166, 170, 171, 172, 178,
184, 185, 186, 190, 191, 192, 193, 194,
195, 196, 197, 198, 199, 200, 281, 306,
411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418,
419, 420, 421, 425, 426, 427, 431, 443,
444, 445, 446, 454, 471
Anaxagore, 334, 348
Anderson, Perry, 304, 350, 351
Aristophane, 349
Aristote, 348, 351
Aubart, François, 389
Aubral, François, 19
Auerbach, Erich, 19
Augé, Marc, 408
Aung San Suu Kyi, 165

B

Bachelard, Gaston, 29, 170, 280, 281
Baladràn, Zbyněk, 315, 316, 449
Balzac, Honoré de, 152, 153, 154, 155, 445

Barthes, Roland, 24, 290, 331
Bataille, Georges, 333, 340, 341
Baudelaire, Charles, 129, 130, 222, 223,
224, 333
Baxandall, Michael, 134
Beckett, Samuel, 11, 24, 183, 363, 384, 439
Benjamin, Walter, 189, 373, 382
Bentham, Jeremy, 399
Benveniste, Émile, 24, 360, 364, 388, 425
Bertho, Alain, 198
Bonito Oliva, Achille, 306
Bourriaud, Nicolas, 306
Boustani, François, 356
Breuer, Marcel, 282, 299

C

Canetti, Elias, 74
Carnot, Nicolas Léonard Sadi, 344
Castel, Louis-Bertrand, 356, 357, 440, 464
Cennini, Cennino, 134
Chabrol, Claude, 103, 251, 254
Chateau, Dominique, 19
Courbet, Gustave, 25, 184, 263, 271, 272,
273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280,
281, 306, 339, 427, 431, 432, 448, 449,
471

D

Daney, Serge, 405
Davila, Thierry, 196

De Keersmaecker, Anne Teresa, 25, 115,
116, 433, 443
De Rouvroy, Claude Henri, 359
Debord, Guy, 189, 328
Deleuze, Gilles, 24, 183, 237, 243, 244,
246, 249, 250, 252, 253, 255, 257, 260,
361, 384, 419
Delville, Michel, 25, 397
Demos, T.J., 175
Descartes, René, 355, 356
Diderot, Denis, 24, 117, 146, 313, 353,
356, 357, 358, 383
Didi-Huberman, Georges, 36, 161, 173,
183, 187, 198, 262, 425

E

Enwezor, Okwui, 262

F

Farocki, Harun, 150, 402, 403, 404, 432,
433, 453, 471
Foucault, Michel, 333, 347, 348, 351, 352,
353, 380, 399

G

Gander, Ryan, 25, 326, 327, 328, 329, 330,
332, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368,
369, 370, 371, 372, 374, 375, 376, 377,
378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 398,
426, 427, 432, 450, 452, 453, 471
Gilles De La Tourette, Georges, 217
Girard, Johan, 26
Glass, Philip, 26, 439
Gosciny, René, 377, 378, 453

Graham, Dan, 25, 184, 263, 265, 266, 267,
268, 269, 270, 271, 279, 280, 281, 306,
321, 322, 323, 329, 332, 389, 390, 391,
392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 426,
427, 432, 448, 450, 453, 471
Graham, Rodney, 13, 16, 17, 19, 25, 120,
123, 128, 130, 134, 135, 139, 141, 144,
149, 150, 151, 157, 171, 178, 184, 306,
310, 311, 317, 318, 319, 320, 332, 403,
404, 426, 432, 433, 443, 444, 445, 449,
450, 471
Gropius, Walter, 282, 298, 299, 449
Guattari, Félix, 306, 361
Gupta, Shilpa, 13, 14, 25, 120, 121, 123,
128, 130, 134, 135, 139, 140, 144, 157,
171, 178, 184, 306, 433, 443, 444, 471

H

Hadid, Zaha, 25
Hérodote, 320
Hitchcock, Alfred, 25, 184, 236, 246, 249,
250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257,
263, 281, 306, 433, 448, 471
Hogarth, William, 131, 137, 138, 144, 156,
157, 385, 444
Humboldt, Alexander (von), 363

I

Ingold Tim, 120, 121, 125, 130, 143

J

Jameson, Fredric, 24, 282, 291, 302, 307,
333

K

Keaton, Buster, 21, 25, 184, 236, 237, 238,
239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246,
247, 248, 249, 256, 257, 258, 259, 263,
281, 306, 333, 336, 427, 448, 451, 471

Kihm, Christophe, 399

Koolhaas, Rem, 25

Kovanda, Jiří, 315, 316, 332, 449

Krauss, Rosalind, 95

L

Lageira, Jacinto, 222

Lascault, Gilbert, 183

Leroi-Gourhan, André, 282, 287

Lucier, Alvin, 26

Lyotard, Jean-François, 21, 304, 305, 306,
350, 351, 384

M

Maiwandi, Ajmal, 19, 418, 420, 454

Mannoni, Laurent, 149, 206, 441

Manovitch, Lev, 183, 202, 208, 209, 282,
288, 290, 295, 320, 388, 406, 426

Mattelart, Armand, 359

Mayo, Archie, 255

McQueen, Steve, 18, 21, 25, 173, 174, 175,
177, 178, 184, 258, 259, 260, 261, 262,
281, 306, 434, 445, 446, 448

Melville, Herman, 163

Mies Van der Rohe, Ludwig, 282, 298, 299

Moholy-Nagy, László, 119, 282, 299, 300,
301, 345, 434, 449

Morris, Robert, 37

N

Napier, John Russell, 274

Negroni, Barbara, 357

Newton, Isaac, 357

O

Ondák, Roman, 13, 15, 25, 120, 124, 125,
126, 127, 128, 130, 134, 135, 139, 142,
143, 144, 148, 149, 151, 152, 157, 161,
166, 167, 168, 169, 170, 171, 178, 184,
306, 410, 411, 426, 434, 443, 444, 445,
454, 471

Oribase, 419

Orwell, Georges, 399

P

Paquette, Guy, 266

Parfait, Françoise, 19, 26, 404, 405

Parnet, Claire, 361

Payot, Daniel, 171, 172, 302

Perec, Georges, 229, 324, 333, 337, 338,
349

Pierre, Arnauld, 333

Pinault-Sorensen, Madeleine, 146

Pinel, Vincent, 254

Poe, Edgar Allan, 24, 233, 362, 363, 379,
382, 383

Poulet, Georges, 129, 233

Q

Quirant, Jérôme, 32

R

Rancière, Jacques, 73, 255, 256, 258, 259,
262, 389, 426
Razac, Olivier, 111
Reich, Steve, 26, 439
Reisner, Charles, 259
Riley, Terry, 26, 439
Rilke, Rainer Maria, 29, 31, 33
Riout, Denys, 21
Rohmer, Éric, 251, 254

S

Sadin, Éric, 407
Sadoul, Georges, 205, 206, 234, 320
Salmon, Christian, 188
Salverte, Eusèbe, 336, 349
Sealy, Sybil, 236, 237, 238, 241, 246, 247,
262, 336, 448, 451
Sénèque, 24, 334, 349
Shakespeare, William, 329
Simondon, Gilbert, 282, 294
Sloterdijk, Peter, 149, 234, 278
Starling, Simon, 25, 181, 184, 225, 226,
227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 281,
282, 283, 285, 286, 287, 289, 290, 291,
293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 301,

302, 306, 314, 321, 325, 329, 332, 333,
334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341,
342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349,
350, 398, 426, 435, 447, 449, 450, 451,
452, 471

Stein, Gertrude, 427

Sterne, Laurence, 92, 136, 137, 144, 145,
146, 148, 152, 153, 154, 155, 156, 444,
445

T

Truffaut, François, 250, 433

U

Uderzo, Albert, 377, 378, 453
Uribe Echeverria, Pedro, 378

V

Valéry, Paul, 224, 231, 379, 382
Vasari, Giorgio, 131, 132, 133, 134

W

Wagenfeld, Wilhlem, 345, 346, 451
Wajcman, Gérard, 188, 406
Wall, Jeff, 221, 438
Watteau, Diane, 71

INDEX DES NOTIONS

Bobine

Bobine, 19, 207, 234, 251, 289, 292, 296, 302, 314, 332, 412, 413, 414, 415, 417, 419, 420, 425, 427, 428, 474

Reel, 411, 419, 474

Chemin, 7, 31, 76, 125, 126, 129, 135, 136, 142, 145, 162, 168, 169, 170, 172, 179, 183, 191, 200, 243, 249, 254, 266, 291, 307, 313, 320, 328, 330, 358, 360, 364, 382, 385, 388, 398, 413, 426, 427, 461

Circuit

Circuit, 16, 17, 22, 35, 64, 106, 119, 129, 131, 170, 178, 183, 185, 187, 202, 213, 230, 245, 249, 268, 269, 273, 279, 280, 282, 286, 289, 293, 294, 295, 296, 304, 307, 313, 314, 317, 329, 339, 355, 356, 358, 366, 380, 384, 385, 389, 390, 393, 394, 397, 399, 401, 402, 404, 406, 411, 464, 474

Court-circuit, 393, 394, 415, 421, 427

Circulation

Circulaire, 49, 120, 131, 132, 134, 174, 196, 205, 207, 216, 246, 298, 302, 305, 321, 322, 326, 330, 347, 374, 399, 401, 414, 455

Circularité, 1, 5, 14, 16, 18, 22, 33, 64, 123, 131, 134, 144, 155, 171, 172, 178, 185, 191, 201, 205, 206, 208, 213, 223, 245, 252, 263, 269, 270, 274, 275, 277, 279, 281, 282, 294, 304, 307, 314, 330, 335, 341, 357, 398, 402, 427

Circulation, 8, 13, 24, 25, 39, 65, 87, 148, 160, 164, 165, 168, 171, 184, 185, 186, 188, 190, 191, 195, 196, 198, 199, 244, 245, 271, 301, 302, 304, 313, 354, 355, 356, 358, 359, 360, 384, 387, 390, 393, 395, 408, 462, 463

Circuler, 14, 81, 186

Connexion

Connecter, 343, 353, 393, 405

Connecteur, 73, 75, 134, 143

Connexion, 23, 25, 73, 110, 144, 159, 161, 185, 196, 256, 258, 263, 280, 327, 331, 342, 345, 347, 352, 367, 369, 373, 393, 401

Interconnexion, 168, 357, 392, 395, 405, 406, 407

Contrôle

Contrôle, 14, 120, 163, 266, 291, 294, 330, 354, 358, 359, 389, 392, 398, 399, 403, 404, 405, 406, 428, 463

Sécurité, 14, 63, 64, 111, 120, 179, 187, 330, 351, 398, 404, 405, 406, 407, 419, 437, 441, 446

Surveillance, 14, 162, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 407, 425, 441, 453, 474

Vidéosurveillance, 399, 401, 402, 403, 404, 407, 440

Dérouler, 14, 19, 23, 25, 34, 37, 49, 103, 144, 177, 178, 183, 184, 191, 201, 205, 207, 209, 211, 215, 218, 219, 222, 224, 233, 234, 238, 248, 249, 252, 253, 254, 255, 258, 281, 289, 290, 292, 313, 314, 315, 319, 327, 350, 393, 398, 403, 414, 415, 417, 418, 427

Échanger, 22, 25, 39, 74, 83, 85, 87, 90, 197, 218, 251, 267, 280, 281, 304, 307, 344, 392, 394, 395, 402, 474

Échappée

Échappée, 23, 187, 308, 361, 377, 389, 398, 404, 405, 408, 411, 427, 474

Loophole, 8, 311, 389, 463, 474

Frontière, 13, 15, 120, 129, 133, 134, 135, 140, 142, 144, 147, 148, 157, 159, 162, 163, 164, 165, 169, 170, 278, 376, 405

Histoire, 13, 17, 19, 21, 24, 25, 37, 120, 121, 130, 132, 133, 136, 143, 145, 155, 156, 175, 178, 188, 191, 196, 197, 202, 203, 208, 213, 219, 221, 222, 238, 241, 248, 253, 256, 279, 285, 286, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 298, 301, 302, 303, 306, 317, 319, 320, 326, 327, 328, 329, 335, 336, 341, 342, 343, 347, 348, 349, 350, 354, 356, 378, 382, 383, 385, 389, 390, 393, 401, 402, 408, 415, 416, 417, 425, 426, 437, 438, 440, 441, 474

Identité, 15, 17, 35, 47, 49, 50, 63, 64, 96, 120, 133, 151, 163, 179, 209, 260, 276, 328, 404, 406, 407, 408, 474

Jeu, 14, 17, 18, 21, 31, 32, 34, 35, 36, 39, 95, 99, 119, 123, 125, 151, 152, 155, 161, 166, 171, 174, 185, 188, 191, 205, 213, 215, 221, 223, 224, 229, 233, 237, 239, 243, 245, 246, 254, 257, 259, 263, 275, 277, 279, 280, 281, 293, 299, 302, 303, 313, 315, 319, 328, 332, 357, 361, 373, 383, 392, 407, 411, 413, 415, 417, 419, 420, 425, 428, 462, 474

Jonction, 13, 17, 26, 31, 74, 76, 128, 130, 131, 132, 139, 142, 144, 156, 157, 162, 163, 173, 198, 224, 237, 244, 256, 258, 263, 269, 275, 280, 287, 290, 303, 306, 314, 338, 343, 349, 360, 374, 408, 420, 426, 427

Lien, lier, relier, 13, 14, 21, 23, 25, 31, 32, 34, 35, 37, 43, 49, 71, 73, 75, 76, 96, 110, 120, 121, 125, 126, 129, 130, 134, 138, 140, 142, 144, 147, 153, 154, 157, 159, 160, 161, 162, 168, 170, 171, 172, 177, 183, 185, 189, 193, 194, 196, 199, 201, 209, 215, 218, 230, 233,

237, 244, 246, 254, 255, 256, 257, 258, 262, 267, 268, 280, 282, 287, 291, 295, 296, 300, 301, 302, 303, 316, 319, 327, 343, 344, 350, 351, 354, 355, 357, 359, 360, 366, 369, 373, 377, 378, 386, 388, 393, 406, 411, 414, 426, 427

Ligne

Ligne, 13, 50, 120, 121, 122, 126, 128, 129, 130, 131, 133, 136, 137, 142, 144, 145, 146, 149, 152, 153, 156, 160, 161, 163, 175, 183, 213, 238, 262, 313, 330, 332, 333, 334, 336, 363, 373, 386, 391, 392, 395, 402, 419, 426, 427, 441

Linéarité, 17, 21, 22, 130, 131, 133, 137, 145, 159, 161, 178, 183, 207, 222, 225, 233, 280, 282, 283, 294, 295, 302, 306, 307, 313, 327, 330, 336, 350, 374, 378

Limite, 15, 19, 21, 25, 130, 155, 166, 207, 224, 230, 234, 243, 268, 269, 270, 273, 279, 287, 316, 351, 354, 356, 361, 364, 376, 385, 388, 389, 426

Mécanisme

Engrenage, 146, 154, 155, 159, 218, 244, 294, 359, 380

Mécanisme, 19, 21, 45, 103, 156, 183, 198, 202, 205, 208, 211, 217, 234, 236, 288, 292, 293, 294, 304, 314, 320, 329, 330, 331, 340, 355, 356, 357, 397, 400, 406, 417

Rouage, 18, 21, 31, 38, 45, 103, 146, 148, 151, 152, 155, 159, 281, 285, 290, 292, 314, 331, 333, 380, 397, 401, 474

Mémoire

Mémoire, 189, 213, 284, 286, 287, 291, 292, 301, 306, 324, 332, 375, 388, 408, 418, 423, 437, 474

Souvenir, 221, 287, 301

Modernité, 19, 21, 95, 134, 183, 219, 221, 222, 224, 270, 282, 283, 286, 288, 293, 294, 298, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 313, 330, 331, 333, 350, 406, 426, 440, 474

Montage, 16, 19, 23, 73, 95, 155, 174, 184, 192, 198, 236, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 251, 254, 255, 256, 258, 259, 262, 269, 288, 292, 327, 337, 369, 375, 376, 400, 403, 404, 448, 474

Nœud, nouer, dénouer, 198, 253, 256, 290, 387, 388

Pirouette, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 168, 170, 172, 174, 178, 210, 238, 249, 362, 385, 447

Pont, 25, 38, 301, 343, 360, 361

Postmodernité, 21, 282, 283, 293, 294, 303, 304, 306, 307, 333, 350, 351, 388, 427, 474

Récit

Narration, 17, 137, 142, 145, 146, 149, 153, 155, 156, 203, 206, 207, 208, 209, 236, 237, 241, 245, 246, 249, 251, 260, 306, 307, 313, 314, 327, 331, 366, 382, 420, 426, 474

Récit, 13, 17, 21, 120, 131, 134, 136, 142, 145, 146, 151, 197, 199, 200, 203, 207, 236, 237, 242, 243, 244, 248, 253, 255, 257, 258, 260, 301, 306, 307, 313, 317, 326, 327, 330, 332, 341, 347, 348, 350, 374, 376, 377, 382, 385, 398, 408, 421, 426, 464, 474

Recyclage, 22, 241, 249, 287, 290, 294, 317, 364, 379, 383

Répétition

Répétition, 18, 22, 25, 26, 76, 95, 99, 191, 202, 206, 230, 238, 254, 268, 289, 304, 323, 324, 329, 387, 397, 398, 426, 474

Reprise, 45, 93, 95, 198, 227, 258, 329, 393

Réseau

Filet, 353, 354, 355, 359, 361, 374

Maille, 33, 149, 161, 175, 185, 249, 256, 353, 354, 355, 360, 361, 362, 364, 377, 383, 387, 388, 407, 427

Réseau, 64, 71, 161, 188, 193, 196, 263, 271, 288, 302, 305, 315, 332, 347, 350, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 374, 378, 379, 385, 386, 387, 388, 394, 395, 400, 401, 407, 408, 425, 464, 474

Web, 201, 305, 306, 388, 394, 407

Résistance, 19, 32, 168, 240, 340, 399, 418, 419, 428

Rétroaction

Feedback, 266, 390, 392, 474

Rétroaction, 183, 253, 266, 269, 394, 397, 428, 441, 474

Ronde, ritournelle, 45, 133, 215, 219, 398

Rotation

Giration, 13, 22, 144, 183, 185, 187, 202, 205, 208, 211, 238, 323, 327, 329, 352, 437, 462

Rotation, 8, 23, 103, 132, 205, 206, 208, 211, 218, 221, 234, 238, 240, 243, 244, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 276, 280, 289, 296, 301, 319, 320, 321, 322, 326, 329, 352, 366, 392, 414, 420, 427, 463

Tourner, 11, 132, 148, 205, 207, 208, 209, 211, 215, 216, 218, 219, 250, 277, 283, 305, 398, 401, 415, 419, 428

Ruban

Bande, 19, 26, 45, 196, 198, 204, 205, 207, 215, 229, 234, 285, 287, 294, 311, 314, 315, 316, 321, 323, 325, 378, 403, 427, 446, 449, 450

Bandeau, 205, 207

Papillote, 23, 156

Pellicule, 16, 23, 151, 213, 214, 215, 251, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 292, 296, 297, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 321, 330, 332, 413, 414, 417, 427, 447, 449, 450, 474

Ruban, 19, 103, 140, 151, 156, 157, 184, 213, 214, 234, 284, 287, 289, 290, 291, 293, 313, 316, 331, 341, 356, 357, 385, 413, 417, 420, 426, 427, 440, 464, 474

Ruse

Piège, 354, 359, 373

Ruse, 354, 411, 416, 417, 425

Rythme, 37, 74, 168, 198, 236, 282, 287, 291, 298, 315, 324, 326, 329, 348, 349, 425, 440

Usure

Dépense, 163, 164, 337, 338, 340, 341, 344

Usure, 307, 331, 334, 340, 341, 344, 346, 348, 350

Introduite et parallèlement travaillée par la pratique artistique de l'auteur, cette thèse d'arts plastiques se propose d'étudier les figures de la boucle dans l'art contemporain. Progression curviligne, forme autogénérée, répétition, réciprocité et rétroaction, la boucle est examinée ici sous la question du montage, des échanges et récits critiques qu'elle engage. Questionnant les intentions qui président à l'élaboration de la boucle et des rouages qui en gouvernent la structure, cette étude se rapporte à l'art d'aujourd'hui. De la deuxième moitié du XX^e siècle au début du XXI^e siècle, cette période est mise en perspective avec diverses incursions opérées dans l'histoire de l'art. La philosophie des Lumières, la révolution industrielle, la modernité et la postmodernité jalonnent ce parcours. Ces allers et retours sont propices aux trois pistes d'investigation – typologies, temporalités et espaces – retenues pour l'ossature de cette thèse. Sous l'observation attentive des objets et appareils qui s'y inscrivent en repères, ceinture, cerceau, ruban, pellicule, bobine, corde, ou carrousel, cette recherche informe la boucle via les médiums de la vidéo, du cinéma, de la peinture, de l'installation et de la performance. Son corpus artistique, par le dialogue d'œuvres contemporaines (Francis Alÿs, Shilpa Gupta, Rodney Graham, Roman Ondák, Dan Graham, Ryan Gander, Harun Farocki, Simon Starling) et d'œuvres qui les précèdent (Giotto, Gustave Courbet, Louis Aimé Augustin Le Prince, Buster Keaton, Alfred Hitchcock) permet d'analyser selon quelles modalités les figures de la boucle s'apparentent à de poétiques arrangements.

Mots clés : Art contemporain – arts plastiques – cinéma – circuit boucle – répétition – mémoire – récit – réseau – identité – surveillance – jeu – échappée

Title : Figures of the loop. Twists, turns and circularities of contemporary artistic practices

Abstract :

This thesis in visual arts, inspired by and worked upon through the author's own artistic practices, proposes a study of the loop in contemporary art. With its curvilinear progression, its self-generating form, its repetition, reciprocity and feedback, the loop is examined through the question of its montage, through the exchange and critical narrative that it initiates. This study relates to the art of today, questioning the intentions which direct the elaboration of the loop and the mechanisms which govern its structure. We put the period, from the second half of the 20th century to the start of the 21st, into perspective with several forays into art history. The philosophy of the Enlightenment, the industrial revolution, modernity and post-modernity all punctuate this exploration. This back and forth guides our investigation into three key themes: typology, temporality and space, which, in turn, act as the backbone of this thesis. Acting as markers, an attentive observation of the following objects and equipment: belt, hoop, band, film, reel, rope or carousel, this study informs the loop via the media of video, cinema, painting, installation and performance. The artistic corpus, by way of the creation of a dialogue between contemporary works (Francis Alÿs, Shilpa Gupta, Rodney Graham, Roman Ondák, Dan Graham, Ryan Gander, Harun Farocki, Simon Starling) and those which preceded them (Giotto, Gustave Courbet, Louis Aimé Augustin Le Prince, Buster Keaton, Alfred Hitchcock), allows us to analyse according to what methods the loop amounts to a poetic arrangement.

Key words : Contemporary art – visual art – cinema – circuit – loop – repetition – memory – narrative – network – identity – surveillance – game – loophole